

ENTRESIGLOS: DEL SIGLO XVIII AL XIX

Estudios en homenaje al profesor Joan Oleza



JAVIER LLUCH-PRATS (ed.)



Entresiglos: del siglo XVIII al XIX.
Estudios en homenaje al profesor Joan Oleza

JAVIER LLUCH-PRATS (ed.)

LLUCH-PRATS, JAVIER (ed.). *Entresiglos: del siglo XVIII al XIX. Estudios en homenaje al profesor Joan Oleza*. València: Anejos de Diablotexto Digital, 3, 2018, 248 pp.
ISBN: 978-84-697-8818-9. DOI: 10.7203/anejosdiablotextodigital-3

Cubierta: *Casa de Blasco en la Malvarrosa*, de Dolores Fernández Martínez

Diablotexto Digital

Universitat de València Departamento de
Filología Española Av. Blasco Ibáñez, 32
46010 Valencia Tel. +34 - 963864862
diablotextodigital@uv.es
URL: <https://ojs.uv.es/index.php/diablotexto>

Director Honorífico

Joan Oleza Simó (Universitat de València)

Directores

Josefa Badía Herrera (Universitat de València)
Javier Lluch-Prats (Universitat de València)

Secretaría

Luz C. Souto (Universitat de València)

Editor de sección: Sobretextos

Xelo Candel Vila (Universitat de València)

Consejo de redacción

Alejandro García Reidy (Syracuse University)
Natalia Corbellini (Universidad Nacional de La Plata)
Margareth dos Santos (Universidade de São Paulo)
Teresa Ferrer Valls (Universitat de València)
Cécile Fourrel de Frettes (Université Paris 13)
Federico Gerhardt (CONICET)
Meritxell Hernando Marsal (Universidade de Santa Catarina)
Javier Sánchez Zapatero (Universidad de Salamanca)
Eugenio Maggi (Alma Mater Studiorum-Università di Bologna)
Gemma Burgos Segarra (Universitat de València)

Traductor asesor

Anthony Nuckols (Universitat de València)

Comité Científico

Fausta Antonucci (Università degli Studi Roma Tre)
Ignacio Arellano Ayuso (Universidad de Navarra)
Luisa-Elena Delgado (University of Illinois at Urbana-Champaign)
Valeria De Marco (Universidade de São Paulo)
Francisco José Díaz de Castro (Universitat de les Illes Balears)
Pura Fernández (CSIC)
Luis García Montero (Universidad de Granada)
José Jurado Morales (Universidad de Cádiz)
Jo Labanyi (New York University)
Raquel Macciuci (Universidad Nacional de La Plata)
José-Carlos Mainer (Universidad de Zaragoza)
Stefano Mazzoni (Università degli Studi di Firenze)
Mari Jose Olaziregi Alustiza (Universidad del País Vasco)
Marie Linda Ortega (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3)
María Payeras Grau (Universitat de les Illes Balears)
Gonzalo Pontón Gijón (Universitat Autònoma de Barcelona)
José María Pozuelo Yvancos (Universidad de Murcia)
Marco Presotto (Alma Mater Studiorum-Università di Bologna)
Laura Scarano (Universidad Nacional de Mar del Plata)
Jonathan Thacker (Merton College, University of Oxford)
Fernando Valls (Universidad Autónoma de Barcelona)
Germán Vega García-Luengos (Universidad de Valladolid)
Ulrich Winter (Philipps-Universität de Marburg)

ÍNDICE

Nota editorial.....	5
Joan Oleza: perfil de un compromiso	6
Pedantes y filosofastros. En torno a tópicos literarios moratinianos, CECILIO ALONSO.....	21
El redescubrimiento del <i>Arte nuevo de hacer comedias</i> en los inicios del Romanticismo francés, JEAN CANAVAGGIO	36
La condición de autoría femenina: el caso de Emilia Serrano, Baronesa de Wilson, y la polémica con George Sand y Alphonse de Lamartine (1859), PURA FERNÁNDEZ.....	49
El progreso y los límites del planeta: algunas lecciones para el siglo XXI del debate entre Godwin y Malthus, ERNEST GARCIA.....	66
Doña Emilia y don Benito: un diálogo de novelistas, JOSÉ MANUEL GONZÁLEZ HERRÁN	79
Afectos negativos en <i>La Regenta</i> , JO LABANYI	93
Casiano y Tirso: lo popular, lo rústico y lo primitivo en <i>Ángel Guerra</i> , SADI LAKHDARI	105
Hacia una estética del realismo en España en la segunda mitad del siglo XIX, YVAN LISSORGUES	116
La corona poética a la muerte de Amalia de Llano, condesa de Vilches, JAVIER LLUCH-PRATS Y MARIÁNGELES PÉREZ-MARTÍN	139
Aspectes lingüístics i literaris dels textos periodístics en català de Joan Antoni Almela (<i>El Fénix</i> , 1844-1845), JOAQUIM MARTÍ MESTRE	170
La edición criticogenética de <i>Insolación</i> , de Emilia Pardo Bazán: de la teoría a la práctica, ERMITAS PENAS.....	182
MOVACT: circulación de actores y obras por España (1770-1808), CHRISTIAN PEYTAUV	196

José Marchena, un pionero del intercambio cultural y las traducciones, RICARDO RODRIGO MANCHO	207
<i>Midcult</i> en la España de Isabel II, LEONARDO ROMERO TOBAR	222
Sobre los modelos femeninos manejados en la narrativa del siglo XIX: la violencia contra la mujer, CARMEN SERVÉN DÍEZ	232
Tabula gratulatoria	246

NOTA EDITORIAL

Entre el 19 y el 21 de octubre de 2016, en Valencia se celebró el *Congreso Internacional Entresiglos: Literatura e Historia, Cultura y Sociedad*, que, con el patrocinio de la Generalitat Valenciana y la Universitat de València, reunió a numerosos participantes de universidades y centros de investigación españoles y extranjeros. Por entonces, de este modo el Departamento de Filología Española rindió un homenaje al profesor Joan Oleza en días de intenso trabajo y no pocas emociones. Colegas, amigos y tantos de sus discípulos quisieron unirse a la celebración y en el Congreso se abordaron y debatieron temas que, como muestra su perfil en páginas siguientes, han ocupado un lugar en la vasta producción de Oleza como investigador: desde la novela del siglo XIX a la literatura contemporánea o la teoría de la literatura, desde el teatro de los Siglos de Oro a las nuevas tecnologías y la reflexión sobre el papel que estas han de jugar en el nuevo humanismo.

Ahora, en formato digital se publican algunas de aquellas contribuciones. Otras ya vieron la luz en el número 2 (2017) de *Diablotexto Digital*, revista de crítica literaria que nació en formato papel bajo el impulso de Oleza en 1994, y que se ha visto refundada en su nueva etapa como publicación en red (OJS), en un deseo por parte de sus discípulos de retomar aquel proyecto como muestra de reconocimiento a su labor. En este volumen, n.º 3 de la Colección Anejos de *Diablotexto Digital*, se publican los trabajos especialmente vinculados con los siglos XVIII y XIX, mediante los cuales sus autores han querido sumarse generosamente a este homenaje. Todos ellos aúnan temas muy queridos por Oleza y fundamentales en su trayectoria investigadora.

Muchas gracias por su contribución.

Josefa Badía Herrera
Consuelo Candel Vila
Teresa Ferrer Valls
Javier Lluch-Prats
Luz C. Souto Larios

JOAN OLEZA: PERFIL DE UN COMPROMISO



Nacido en Palma de Mallorca, el 3 de febrero de 1946, Joan Oleza cursó sus estudios primarios y medios en el Colegio de Jesuitas de Montisón en Palma de Mallorca. En 1960 su familia se trasladó a Valencia, donde acabó el bachillerato y se matriculó en la Facultad de Filosofía y Letras en 1965 y, un año después, en la Escuela de Periodismo de Madrid. Realizó estos estudios simultáneamente y en 1967 obtuvo el título de la Escuela Oficial de Periodismo y en 1968 el de Licenciado en Filología Moderna. Ese mismo año fue contratado como profesor de la Escuela de Periodismo de la Iglesia, como profesor del Instituto Isabel de Villena, y como ayudante de clases prácticas de la Facultad de Filosofía y Letras, en Valencia. En 1969, al obtener una Beca de Formación del Personal Investigador, se dedicó por completo a la enseñanza universitaria. En la Universidad de Valencia, bajo la dirección del profesor Rafael Benítez Claros, realizó su Tesis Doctoral, *Yo y realidad en las fórmulas novelísticas del siglo XIX*, que defendió en 1972.

Las difíciles circunstancias de esos últimos años de la dictadura, que afectaron a la Universidad de Valencia, así como el final de la beca y de su doctorado, lo impulsaron a aceptar un contrato de profesor en la Odense Universitet (Dinamarca), adonde se trasladó en septiembre de 1972.

Permaneció hasta el verano de 1974 en dos cursos decisivos para su formación científica en un ámbito internacional y plenamente actualizado: realizó visitas a las universidades vecinas de Aarhus y København e impulsó la difusión de las literaturas hispánicas, promoviendo, entre otras, las visitas del poeta y editor Carlos Barral y del joven novelista por entonces Mario Vargas Llosa.

Se reincorporó a la Universidad de Valencia en septiembre de 1974, como profesor adjunto interino, y simultaneó esta dedicación con la de profesor contratado por el Colegio Universitario de Castellón, en aquel tiempo asignado a la Universidad de Valencia. Durante los años 1974-1978 reanudó la implicación política de los años anteriores a su partida, ahora encuadrado como militante del clandestino Partido Comunista de España, que contribuyó a reconvertir en Partit Comunista del País Valencià, y de cuyo Comité del País formó parte, así como de su Comité Executiu y del Secretariat del Comité Executiu. Dirigió la revista *Cal Dir*, órgano del PCPV, en la que con un conjunto de periodistas profesionales (Rosa Solbes, Jesús Sanz, Jordi Pérez Boix, Manolo Peris...), profesores universitarios (Ernest García, Josep Lluís Sirera...), y artistas plásticos (el Equipo Crónica o el galerista Vicente García, entre otros), trató de llevar adelante una prensa de partido abierta a otras perspectivas democráticas y con un formato competitivo. Durante este período la revista fue secuestrada en varias ocasiones, por efecto de la llamada Ley Fraga (Ley de Prensa e Imprenta, 1966), y muy especialmente con motivo de las últimas ejecuciones del franquismo, en el verano de 1975, cuando sufrió un atentado con bomba, colocada en los talleres donde se imprimía. Tomó parte comprometida en la lucha clandestina, y pactó con el Gobierno Civil de Valencia la visita de Santiago Carrillo a la ciudad, todavía en la ilegalidad, y coorganizó su primer mitin público en la plaza de toros de Valencia. Además, en la ciudad protagonizó la "salida a la luz" de los dirigentes comunistas, su primera aparición pública como tales, presentando a la dirección del mismo, junto con Antonio Palomares, Secretario General, en el salón de actos de la entonces Facultad de Económicas, ante un numerosísimo público. En 1976 fue miembro de la Junta Democrática, colaborando por entonces con el profesor Manuel Broseta, posteriormente asesinado por ETA, y una vez legalizado el Partido fue uno de los coordinadores de su primera campaña electoral, culminada en junio de 1977. En 1978, tras la aprobación de la Constitución,

hizo pública la dimisión de sus cargos y abandonó la militancia de partido, para resituarse, ya en democracia, como intelectual independiente.

En noviembre de 1975, con veintinueve años, obtuvo por Concurso Oposición la plaza de Profesor Agregado de la Universidad de Barcelona, de la que tomó posesión en enero de 1976. En abril de ese mismo año, y por traslado, obtuvo la plaza de Profesor Agregado de Literatura Española de la Universidad de Valencia y, en 1979, al quedar vacante la plaza, en ella obtuvo por Concurso de méritos la plaza de Catedrático de Literatura Española.

En esos primeros años como agregado/catedrático contribuyó a impulsar la transformación democrática de la Universidad de Valencia. En el curso 1976-77 fue nombrado Secretario de la Facultad de Filosofía y Letras, tras las primeras elecciones democráticas, al integrar una candidatura encabezada como Decano por el catedrático de Historia de la Filosofía Fernando Montero. En 1978, junto con un grupo de profesores, promovió la emancipación de la Facultad de Filología, a fin de dar marco a una especialización propia en lenguas y literaturas modernas, hasta entonces inexistente, y redactó sus estatutos. Como resultado de las primeras elecciones a la nueva Facultad, por entonces fue elegido Vicedecano en una candidatura encabezada por el catedrático de Filología Valenciana Manuel Sanchis Guarner, a quien sustituiría tras su jubilación en 1981. Así, convocadas nuevas elecciones, Oleza fue elegido Decano de la Facultad, cargo en el que permaneció hasta marzo de 1985. Durante este tiempo fue miembro del claustro constituyente de la Universidad de Valencia, que se resolvió con las primeras elecciones democráticas a Rector de 1984, y con la aprobación de sus Estatutos en 1985.

Entre finales de los 70 y principios de los 80, años de la llamada *batalla de Valencia*, su compromiso cívico lo llevó a defender las posiciones de la Facultad de Filología, como decano, y del Departamento de Filología Valenciana, frente a los diferentes intentos, promovidos desde la Generalitat y desde determinados partidos y asociaciones civiles, de legalizar el secesionismo lingüístico del valenciano frente al catalán. En aquel clima de tensión civil, con manifestaciones callejeras violentas y agresiones que llegaron hasta el estallido de una bomba en casa del escritor Joan Fuster, el doble atentado con bomba al profesor Sanchis Guarner, o en el propio Departamento de Literatura Española, en el despacho del profesor Pedro de la

Peña, las iniciativas tomadas como decano, como escritor y como intelectual, y la intervención en diversos foros públicos (Programas de la televisión nacional como *La clave* o *Esta es mi tierra...*, debates en la radio o la prensa), provocarán una campaña pública contra el profesor Oleza (dirigida desde el diario *Las Provincias*), reiteradas amenazas tanto anónimas como públicas, y hasta una iniciativa en la que los partidos promotores del secesionismo lingüístico llevan al plenario del Ayuntamiento de Valencia la propuesta de declarar al intelectual Joan Fuster, al cantante Raimon, al escultor Andreu Alfaro, al editor Eliseu Climent y al decano Joan Oleza como *personas no gratas* a la ciudad de Valencia, iniciativa que fracasó y provocó la reacción de diversos municipios del País Valenciano, que les ofrecieron su homenaje, a veces con el reconocimiento formal de *personas gratas*.

Su esfuerzo profesional se dedicó en estos años a la constitución y consolidación del Departamento de Literatura Española en 1978, del que fue Director. Por medio de sucesivas elecciones, y según van cambiando las leyes del período, este se reestructuró como Departamento de Filología Española, hasta 1990, en que ya plenamente consolidado, renunciará definitivamente al cargo. Cabe destacar su contribución a la internacionalización de la actividad científica, promoviendo los primeros programas Erasmus (fue corresponsable de los de Mainz y Bolonia), los convenios con otras universidades (Westfield College, de la University of London; Università degli Studi di Bologna; University of Virginia; University of Chicago; Centro Studi Sul teatro Medioevale e Rinascimentale, de Roma...), o aceptando impartir un curso anual de posgrado en la Agencia Española de Cooperación Iberoamericana de Madrid. En este línea, junto con el Departamento de Filología Española, promovió la organización de un Congreso de homenaje y el nombramiento como Doctor Honoris Causa al profesor John Varey, Principal del Westfield College, como representante del Hispanismo Internacional, en agradecimiento a su esfuerzo por llenar el hueco que el exilio exterior o interior de los grandes hispanistas e intelectuales de la República había dejado en las universidades españolas. Así también, en aquel periodo el Departamento organizó otros congresos internacionales de carácter monográfico, que asentaron sus distintas áreas de especialización: *Borges: entre la tradición y la vanguardia* (1987); *Teatro y prácticas escénicas en los siglos XVI y XVII* (1989); *Historias y ficciones (La prosa en el otoño de la Edad Media)* (1991); *Al filo del milenio* (1993).

En ese contexto, el crecimiento de todo un equipo de investigación del teatro y la literatura españolas se acompasó con iniciativas como la creación de la revista *Cuadernos de Filología*, codirigida por Joan Oleza, o la firma de una serie de contratos de investigación y publicación con la editorial Tamesis Books, de Londres, y con la Institución Alfonso el Magnánimo (contratos desde 1980 a 1983, y después con su sucesora, la IVEI, entre 1989 y 1992, todos sobre la teatralidad barroca).

También en estos años comenzó el esfuerzo por conocer y restituir el legado cultural de la República y del exilio, y por recuperar la memoria histórica. En este sentido, en 1987 especial significado cobra la participación del profesor Oleza como invitado en el *Congreso Internacional de Intelectuales y Artistas*, organizado por la Generalitat Valenciana en conmemoración del *II Congreso de Escritores en defensa de la cultura*, celebrado en Valencia en 1937, como capital de la República. Y en esta línea hay que resaltar su participación en 1992 en el comité científico organizador del *I Congreso Internacional Miguel Hernández*, celebrado en Alicante-Elche-Orihuela; la organización del *Congreso Internacional Max Aub y el Laberinto español*, en Valencia, en 1993, con la concesión a título póstumo al escritor de la medalla de la Universidad de Valencia, cuya lección magistral impartió Francisco Ayala. Este primer Congreso aubiano abriría una línea de investigación continuada por Oleza hasta la actualidad, centrada en la obra de Max Aub y en la recuperación del legado cultural y literario del exilio.

Desde mediados de los años 90, su vida profesional va siendo pautada por su atención a las políticas de investigación y su inmersión en el Plan Nacional I+D+i, contribuyendo a trasladar el campo de las Humanidades hacia la investigación regulada y sistemática, consolidando en España el trabajo de investigación en equipo, con numerosas incorporaciones de profesores de otras universidades, nacionales e internacionales, y la asignación de un número relevante de contratos y becas de investigación. El primer proyecto competitivo que dirigió fue de la Generalitat Valenciana, en 1995, con el título de "Escritura e imágenes de la mujer entre dos Fines de Siglo" (1996-1998), además de participar en otros del Plan Nacional, dirigidos por Mercedes de los Reyes Peña ("Catalogación bibliográfica del Teatro Español del Siglo XVI", 1993-1995) y del Plan de la Generalitat, dirigido por Teresa Ferrer Valls ("Diccionario de Argumentos del Teatro de Lope de Vega", 1996-1998).

Desde entonces, aparte de colaborar en otros proyectos, dirigió de forma ininterrumpida los siguientes proyectos del Plan Nacional: BFF2000-1292 (2001-2003), BFF2003-06390 (2004-2006), HUM2006-09148 (2007-2009), FFI2009-12730 (2010-2012), FFI2012-34347 (2013-2015), FFI2015-71441 REDC (2016-2017) y FFI2016-80314-P (este dirigido por Jesús Tronch Pérez, 2017-2019). Además, el profesor Oleza ha liderado el proyecto de mayor masa crítica conformado en España en el campo de la Filología, la Historia o la Filosofía, coordinando doce grupos de investigación de prestigio, cincuenta y dos universidades nacionales y extranjeras, y más de ciento cincuenta investigadores, tras obtener el patrocinio del Programa Consolider-Ingenio 2010, el más selectivo de la investigación de excelencia: CSD 2009-00033, *Patrimonio teatral clásico español: textos e instrumentos de investigación* (2010-2015). En 2011, un equipo interdisciplinar de muy diferentes especialidades, bajo su dirección, desarrolló un proyecto titulado *Cultura y sociedad en la era digital*, constituido por un consorcio de la Universitat de València, la Universitat Politècnica de València y el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, así como varias instituciones museísticas; un proyecto seleccionado para integrar el Valencia Campus Internacional de Excelencia (MCI Cultura.S). En 2016, la Generalitat Valenciana reconoció su proyecto de investigación *Max Aub y las confrontaciones de la memoria histórica* como proyecto Prometeo 2016-133, en el marco del programa de financiación de grandes proyectos de excelencia.

Como estudioso, el profesor Oleza se ha especializado en diversos momentos de la literatura y la cultura españolas, concebidas siempre desde una perspectiva internacional: el teatro de los siglos XVI y XVII (Lope de Vega, Ruiz de Alarcón, Guillén de Castro, las prácticas escénicas...), las narrativas del siglo XIX (el Romanticismo, Clarín, Galdós, Pardo Bazán, Blasco Ibáñez...), el proceso de configuración, desarrollo y crisis de la Modernidad (desde la temprana Modernidad del XVII hasta la crisis de final del siglo XX y las primeras décadas del XXI); la literatura del exilio, y en especial la obra de Max Aub; la literatura actual, la Posmodernidad y el giro cultural del siglo XX al XXI, con la configuración de una era de la comunicación. De igual modo ha dedicado una atención crítica a la sociología, la historia y la actualidad de la literatura catalana, a la que ha colaborado con obra creativa propia.

No ha constituido, en este aspecto, una estrategia cerrada de especialización, aunque la diversidad de campos en los que ha venido trabajando han tenido una rigurosa exigencia de especialización: ha defendido, por consiguiente, la diversidad de la especialización frente al monocultivo y ha trabajado siempre con disciplinas transversales: la teoría literaria, la historia cultural, la historia social, las nuevas tecnologías... La literatura le ha interesado siempre como una esfera autónoma de actividad en el contexto de los grandes procesos históricos y culturales. La diversidad de intereses en su vocación investigadora ha ido de la mano, pues, de una decidida voluntad por motivar en los jóvenes la vocación hacia la investigación, algo que ponen de manifiesto las treinta y una tesis doctorales que ha dirigido hasta hoy. Así también, actualmente sus trabajos son reseñados, citados y destacados como aportaciones de referencia en los principales manuales de historia de la literatura, así como en múltiples publicaciones en revistas internacionales y nacionales, en monografías y ediciones propias de los campos en los que se ha especializado, registrándose en los principales índices y portales bibliográficos. En 2004 obtuvo seis sexenios de investigación, evaluados positivamente por la CNEAI, el máximo que admite la legislación. En 2007 consiguió el reconocimiento de la Universitat de València al mérito en la investigación.

Ha formado parte de las siguientes comisiones de evaluación de la investigación: Vocal Asesor de la *Comisión Nacional de Evaluación de la Actividad investigadora* (CNEAI). Ministerio de Ciencia e Innovación. Presidente del Comité 11. 2002. Vocal: 2000-2001; Experto del Ministerio de Ciencia e Innovación para la evaluación de Proyectos de Investigación, dentro del Plan Nacional I+D. 2007-2008; Experto de la Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación (ANECA) para la acreditación de profesorado universitario. Desde 2008; Evaluador de la Agencia Nacional de Evaluación y Prospectiva (ANEP) para Proyectos de Investigación Científica, dentro del Plan Nacional de Investigación; Evaluador de la Agència de Gestió d'Ajuts Universitaris i de Recerca (AGAUR) de la Generalitat de Catalunya; Evaluador de la Agencia para la Calidad del Sistema Universitario de Castilla y León (ACSUCYL).

Ha sido *Visiting Professor* en varias instituciones universitarias: University of Chicago, Università degli Studi di Bologna, Westfield College (University of

London), Universidad Nacional de Mar del Plata, Universidad Nacional de La Plata; conferenciante en numerosas universidades nacionales e internacionales, y en instituciones como el Museo del Prado, la Biblioteca Nacional de España, la Fundación March, el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, la Agencia Española de Cooperación Internacional o el Museo degli Uffizi en Florencia.

Ha sido distinguido con diversos premios y reconocimientos a su trabajo intelectual. En 1971 fue Premio Nacional de Teatro Ciudad de Teruel por su obra *Historia de Amos*. En 1980 fue nombrado Conseller de número de la Institución Alfonso el Magnánimo, organismo de investigación de la Diputación Provincial de Valencia. En 1984 fue nombrado *Conseller* de número de la Institució Valenciana d'Estudis i Investigació de la Generalitat Valenciana. En 1981 obtuvo el Premi Jaume Roig de Novel·la por *Tots els jocs de tots els jugadors*, que también obtuvo el Premio de la Crítica del País Valenciano.

Por tales motivos, en octubre de 2016 el Departamento de Filología Española, con la colaboración de la Universitat de València y de la Generalitat Valenciana, convocó el *Congreso Internacional Entresiglos: Literatura e Historia, Cultura y Sociedad*, en homenaje a su trayectoria, que obtuvo un gran éxito de convocatoria. En 2017 la Universidad Nacional de La Plata le otorgó el Doctorado Honoris Causa. Recientemente, la Academia de las Artes Escénicas de España le ha concedido su medalla de oro, en representación del proyecto TC/12 Consolider.

Forma parte del Comité científico de numerosas revistas internacionales (*Criticón*, Toulouse; *Bulletin of Spanish Studies*, Glasgow; *Olivar*, La Plata; *Hispanic Research Journal*, London; *La Tribuna*, La Coruña; *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, Santander; *Itinerarios*, Varsovia; *Drammaturgia*, Firenze; *Anales galdosianos*, Boston; *Anuario Calderoniano*, Pamplona; *Iberic@l*, París. Sorbonne; entre otras), del Comité Asesor de Editoriales (Ediciones del lado de acá, La Plata; Iberoamericana-Vervuert, Frankfurt-Madrid). En la Universitat de València fundó y dirigió la revista *Cuadernos de Filología/Quaderns de Filologia* y *diablotexto*. Actualmente es Presidente honorífico de la primera y de la segunda etapa de la ahora denominada *Diablotexto Digital*.

Ha presidido el Comité de Organización de diferentes Congresos internacionales: *Congreso Internacional Teatro y prácticas Escénicas en los*

siglos XVI y XVII (Valencia, 1989); *Convegno Internazionale sul Teatro Spagnolo ed Italiano del Cinquecento*, en codirección con el professor Rinaldo Frolidi (Università degli Studi di Bologna-Volterra, 1991), que incluyó la producción y representación de sendas tragedias, *La Gran Semíramis*, por el lado español, y *La Sophonisba*, por el italiano; *Congreso Internacional Al filo del milenio* (Valencia, 1993); *Congreso Internacional Max Aub y el laberinto español*, con la concesión a título póstumo de la medalla de la Universidad de Valencia a Max Aub (Valencia, 1993); *Congreso Internacional Vicente Blasco Ibáñez: 1898-1998. La vuelta al siglo de un novelista* (Valencia, 1998); *Congreso Internacional Lope de Vega y el teatro clásico español* (Valencia, 2012). Ha formado parte del comité científico de muchos otros, entre los cuales destacan varios de los *Congresos Internacionales Galdosianos* (Las Palmas de Gran Canaria, 1992, 1997, 2001, 2005, 2009 y 2013); el *Congreso-Centenario Leopoldo-Alas, un clásico contemporáneo*, (Oviedo. 1999-2001), formando parte del Comité Nacional del Gobierno español para la organización de los actos por el *Centenario de Leopoldo Alas, Clarín*; el *Congreso Internacional La Biblia en el teatro español* (CILENGUA-Instituto Orígenes del Español, San Millán de la Cogolla, 2008), etc.

Actualmente es Profesor Emérito de la Universitat de València.

Publicaciones

Entre sus numerosas publicaciones, destacamos algunas de ellas en relación con sus principales líneas de investigación:

1. Literatura española de la Edad Media a los siglos XVI y XVII

1.1. Libros

From Ancient Classical to Modern Classical: Lope de Vega and the New Challenges of European Theatre, New York, IDEA, 2012.

L'architettura dei generi nella Comedia Nuova di Lope de Vega, Rimini, Pannozzo Editore, 2012.

Teatro y prácticas escénicas, I. Director Joan Oleza. Vol. colectivo, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1984.

Teatro y prácticas escénicas, II. *La Comedia*. Director Joan Oleza. Vol. colectivo. London, Támesis Books, 1986.

Juan Ruiz de Alarcón: *Las paredes oyen. La verdad sospechosa*. Prólogo, edición crítica y notas a cargo de Teresa Ferrer y Joan Oleza, Barcelona, Planeta, 1986.

1.2. Artículos y capítulos de libro

"Entre la corte y el mercado: las prácticas escénicas en la Europa de los siglos XVI y XVII", *Anuario de Lope de Vega*, n.º 23, 2017, pp. 6-33.

"De la práctica escénica popular a la *Comedia nueva*. Historia de un proceso conflictivo", en M.ª del Valle Ojeda y Marco Presotto (eds.), *Teatro clásico italiano y español. Sabbioneta y los lugares del teatro*, Valencia, Servei de Publicacions de la Universitat de València, 2013, pp. 65-82.

"Los dramas históricos de hechos particulares, de Lope de Vega: una exigencia de sujetos", *Teatro de palabras. Revista de teatro áureo*, n.º 7, 2013, pp. 105-140.

"La arquitectura de géneros en la *Comedia Nueva*: diversidad y transformaciones". En colaboración con Fausta Antonucci, *Rilce*, vol. 29, n.º 3, 2013, pp. 687-741.

"Trazas, funciones, motivos y casos", en Alberto Blecua, Ignacio Arellano, Guillermo Serés (eds.), *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2009, pp. 321-350.

"De Montaigne a Lope: distintos resultados de una misma decisión", *Revista de literatura. CSIC*, vol. LXXI, n.º 141, 2009, pp. 39-56.

"El primer Lope: un haz de diferencias", *Ínsula*, n.º 658, 2001, pp. 12-14.

"La traza y los textos. A propósito del autor de *La estrella de Sevilla*", en *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, Münster, Iberoamericana-Vervuert, 2001, pp. 42-68.

"Del primer Lope al *Arte Nuevo*". Estudio Preliminar, en Donald Mc Grady (ed.), *Lope de Vega: Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, Barcelona, Editorial Crítica, 1997, pp. IX-LV.

"Hagamos cosas de risa las cosas de calidad: *El lacayo fingido*, de Lope de Vega, o las armas sutiles de la *Comedia*", en VVAA, *La puesta en escena del teatro clásico. Cuadernos del Teatro Clásico*, n.º 8, 1995, pp. 85-119.

"Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias", en Ignacio Arellano, Víctor García Ruiz y Marc Vitse (eds.), *Del horror a la*

risa. *Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christan Faliu-Lacourt*, Kassel, Edition Reichenberger, 1994, pp. 235-250.

"La propuesta teatral del primer Lope de Vega", *Cuadernos de Filología*, III-1 y 2, 1981, pp. 153-223.

"Un encargo para Lope de Vega: comedia genealógica y mecenazgo". En colaboración con Teresa Ferrer Valls, en Charles Davis y Alan Deyermond (eds.), *Golden Age Spanish Literature. Studies in Honour of John Varey by his Colleagues and Pupils*, Queen Mary and Westfield College, London, 1991, pp. 145-154.

"La comedia: el juego de la ficción y del amor", *Edad de Oro*, X, 1990, pp. 203-220.

"Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca", *Cuadernos de Filología*, III-1 y 2, 1981, pp. 9-45.

2. El siglo XIX

2.1. Libros

Leopoldo Alas, Clarín. *Su único hijo*. Edición crítica de Joan Oleza, Madrid, Cátedra, 1990; 2.^a ed. en 1994; 3.^a en 1998.

Leopoldo Alas, Clarín. *La Regenta*. Edición crítica de Joan Oleza, con sendos prólogos en los respectivos volúmenes, Madrid, Cátedra, 2 vols. 1984, 640 pp. y 592 pp. respectivamente. La 2.^a edición, muy retocada, fue publicada entre 1986 y 1987.

La novela del XIX. Del parto a la crisis de una ideología, Valencia, Bello, 1976, 224 pp. 2.^a ed. modificada en Barcelona, Laia, 1984, 250 pp.

2.2. Artículos y capítulos de libro

"Del Romanticismo al Realismo. Prototipos de la subjetividad moderna", en José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín y Ermitas Penas Varela (eds.), *La literatura de Emilia Pardo Bazán*, A Coruña, Fundación Caixa Galicia, 2009, pp. 63-88.

"Galdós frente al discurso modernista de la Modernidad. Por una lectura compleja del realismo", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, Año LXXXIII, 2007, pp. 177-200.

- "Lecturas y lectores de Clarín", en VV.AA, *Leopoldo Alas. Un clásico contemporáneo (1901-2001)*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2002, 2 vols., pp. 253-287.
- "El movimiento espiritualista y la novela finisecular", en Leonardo Romero Tobar (ed.), *El siglo XIX*, II, en Víctor García de la Concha (dir.), *Historia de la literatura española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1998, pp. 776-794.
- "La génesis del realismo y la novela de tesis", en Leonardo Romero Tobar (ed.), *El siglo XIX*, II, en Víctor García de la Concha (dir.), *Historia de la literatura española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1998, pp. 410-435.
- "Don Juan Valera: entre el diálogo filosófico y el cuento maravilloso", en Cristóbal Cuevas (ed.), *Juan Valera. Creación y Crítica*, Actas del VIII Congreso de Literatura Española Contemporánea, Málaga, 1995, pp. 111-146.
- "Su único hijo versus *La Regenta*: una clave espiritualista", en Yvan Lissorgues (ed.), *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos, 1988, pp. 421-444.
- "*La Regenta* y el mundo del joven Clarín", en Franck Durand (ed.), *La Regenta. "El escritor y la crítica"*, Madrid, Taurus, 1988, pp. 15-36.

3. Siglos XX y XXI

3.1. Libros

Trazas y bazas de la Modernidad. Ensayos desde el cambio cultural, La Plata, Ediciones del lado de acá, 2012.

Max Aub, *Obras Completas*. Joan Oleza (Editor General), con la colaboración de los muchos editores de cada uno de los textos. 14 tomos. I (*Obra Poética Completa*, 2001), II (*El Laberinto mágico I. Campo cerrado. Campo abierto*, 2001), III-A (*El Laberinto mágico II. Campo de sangre. Campo del moro*, 2002), III-B (*El Laberinto mágico II. Campo de los almendros*, 2002), IV-A (*Relatos I: Fábulas de vanguardia y ciertos cuentos mexicanos*, 2006), IV-B (*Relatos II: Los relatos de 'El laberinto mágico'*, 2006), V-A (*Campo francés*, 2009), V-B (*Manual de Historia de la literatura española*, 2009), VI (*Novelas, I: Las buenas intenciones. La calle de Valverde*, 2008), VII-A (*Primer Teatro*, 2002), VII-B (*Teatro breve*, 2002), VIII (*Teatro mayor*, 2006). Todos ellos publicados en Valencia, Biblioteca Valenciana/Institució Alfons el Magnànim. IX-A (*La narrativa*

apócrifa, I: Jusep Torres Campalans, 2018), IX-B (La narrativa apócrifa, II: Luis Álvarez Petreña. *Juego de cartas*, 2018), Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert (En prensa).

Vicente Blasco Ibáñez. 1898-1998. *La vuelta al siglo de un novelista*. Joan Oleza y Javier Lluch (eds.), Valencia, Biblioteca Valenciana, 2 vols., 2000.

3.2. Artículos y capítulos de libro

"El apócrifo, prototipo de una subjetividad en crisis", *Asclepio*, vol. 65, n.º 2, 2013, pp. 15-23.

"Rafael Alberti, Max Aub, Picasso: urdimbres", *El correo de Euclides. Anuario científico de la Fundación Max Aub*, n.º 1, 2006, pp. 188-205.

"Max Aub: Entre Petreña y Buñuel: estrategias del antagonismo", en James Valender y Gabriel Rojo (eds.), *Homenaje a Max Aub*, México, El Colegio de México, 2005. pp. 15-36.

"Jusep Torres Campalans o la emancipación del apócrifo", en Facundo Tomás (ed.), *La novela de artista. Tercer encuentro Internacional "En el país del arte"*, Valencia, Biblioteca Valenciana, 2003, pp. 301-330.

"Voces en un campo de sangre: Max Aub y los penúltimos episodios nacionales", *Olivar. Revista de literatura y cultura españolas*, n.º3, 2002, pp. 45-64.

"Fronteras interiores; *Los muertos mandan* y los límites del naturalismo en la obra de Blasco Ibáñez", en Facundo Tomás (ed.), *En el país del arte*, Valencia, Biblioteca valenciana, 2000, pp. 123-146.

"*Beatus ille* o la complicidad de historia y novela", *Bulletin Hispanique*, vol. 98, n.º 2, 1996, pp. 363-384.

"Un realismo posmoderno", Monográfico *El espejo fragmentado*, *Ínsula*, n.º 589-590, 1996, pp. 39-42.

"Luis Álvarez Petreña o la tragicomedia del yo", en Cecilio Alonso (ed.), *Actas del Congreso Internacional Max Aub y el laberinto español*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, vol. I, 1996, pp 93-122.

"Al filo del milenio: las posibilidades de un nuevo realismo", *diablotexto*, n.º 1, 1994, pp. 79-106.

"La disyuntiva estética de la postmodernidad y el realismo", *Compás de letras*, n.º 3, 1993, pp.113-126.

4. Pensamiento teórico

4.1. Libros

Sincronía y Diacronía: la dialéctica interna del discurso poético, Valencia, Prometeo, 1976.

4.2. Artículos y capítulos de libro

"Multiculturalismo y globalización. Pensando históricamente el presente desde la literatura", *Prosopopeya. Revista de crítica contemporánea*, 2004, n.º 4, pp. 133-156.

"Una nueva alianza entre historia y novela. Historia y ficción en el pensamiento literario del fin de siglo", en José Romera Castillo, Francisco Gutiérrez Carbajo y Mario García-Page (eds.), *La novela histórica a finales del siglo XX*, Madrid, Visor Libros, 1996, pp. 81-97.

"La modalización del discurso narrativo". En colaboración con Santiago Renard, *Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo*, Madrid, CSIC, 1984, pp. 529-540.

"La formalización del punto de vista narrativo", *Cuadernos de Filología*, 1-3, 1983, pp. 237-271.

"La ideologización del texto literario", en José Romera (ed.), *La literatura como signo*, Madrid, Playor, 1981, pp. 176-226.

"Bases para una semiótica del discurso narrativo", *Dieciocho. Hispanic Enlightenment Aesthetics and Literary Theory*, n.º III-2, 1979, pp. 111-143.

5. Temes valencians i de literatura catalana

5.1. Llibres

Llorenç Villalonga, *Relats*. Edició de Joan Oleza, Alzira, Bromera, 1996.

Història i Literatures. Joan Oleza i Josep Lluís Sirera, Valencia, Institució Alfons El Magnànim / Institució valenciana d'estudis i investigació, 1985.

5.2. Articles i capítols de llibre

"La literatura a l'era de la informació: el salt evolutiu d'una pràctica social", en Maria Muntaner, Mercè Picornell, Margalinda Pons i Josep Antoni Reymés (eds.), *Transformacions: Llenguatges teòrics i relacions*

- interartístiques*, Pubs. de l'Abadia de Montserrat, Eds. UIB, 2010, pp. 405-432.
- "Gebiete in Llorenç Villalonga Erzählungen: zu 'Julieta Récamier'", en Pere Rosselló (ed.), *Llorenç Villalonga und sein Werk*, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 2004, pp. 107-122.
- "Els relats de Villalonga: un realisme ambigu", en Angels Santa (ed.), *Camins creuats. Homenatge a Victor Siurana*, Lleida, Pagés editors, 1997, pp. 51-84.
- "*Tirant lo Blanch* y la ansiedad de ficción del caballero Martorell", en Rafael Beltrán y Josep Lluís Sirera (eds.), *Historias y ficciones*, Universitat de València, 1992, pp. 323-336.
- "Literatura i País Valencià: una meditació", *Revista de Catalunya*, Barcelona, n.º 5, 1987, pp. 155-168.
- "El Misteri d'Elx, hereu d'un antic esplendor". En col·laboració amb Teresa Ferrer Valls, en *Món i misteri en la Festa d'Elx*, València, Generalitat Valenciana, 1986, pp. 194-204.
- "*Falles folles fetes foc*. L'epopeia del llenguatge", *Quaderns de Filologia. Miscel·lània Sanchis Guarnier*, I, Universitat de València, 1984, pp. 247-254.
- "L'obra poètica de Vicent Andrés Estellés", *Lletres de canvi*, n.º 7, 1982, pp. 29-44.
- "La situació actual de la narrativa: entre l'autofàgia i la passió de contar", *Trellat*, n.º 4, 1981, pp. 26-35. Reproduït en Vicent Salvador i Adolf Piquer (eds.), *Vint anys de novel·la catalana al País Valencià*, València, 3 i 4, 1992, pp. 69-82.

6. Obra creativa

- La vida infidel d'un Arlequí*. Novel·la. Lleida, Pagès Editors, 2009.
- La Estrella de Sevilla*. Versió de Joan Oleza para la *Compañía Nacional de Teatro Clásico*. Direcció de Miguel Narros, "Textos del Teatro Clásico", n.º 2, Madrid, 1998.
- Cuerpo de transición*. Novela. Alicante, Aguaclara, 1993.
- Tots els jocs de tots els jugadors*. Novel·la. València, Prometeo, 1981.
- La mansión roja*. Novela. Valencia, Prometeo, 1979.

PEDANTES Y FILOSOFASTOS. EN TORNO A TÓPICOS LITERARIOS MORATINIANOS

CECILIO ALONSO
UNED (Valencia)

Explicaba Sócrates dialogando con Hermógenes sobre la etimología y propiedad de los patronímicos a través de Platón (*Crátilo*, 407e, 408a), que su nombre –de la estirpe de Hermes– sugería la fuerza de la palabra atribuible a un hermeneuta cuya facundia corriera pareja con su capacidad para la transacción. Toda la actividad de Hermes –intérprete, mensajero, ladrón, mentiroso y mercader– se revelaba en el término que lo designaba. De donde podría inferirse que en el siglo IV a. de C. el nombre de Hermógenes ya desprendía rasgos tópicos generalizables entre ellos el de “diestro en la palabra”, es decir, dominador de la retórica envolvente de los sofistas, limítrofe con la pedantería. Este significado pudo verse reforzado con la aparición del retórico Hermógenes de Tarso (h.160-225), orador y preceptista retórico siciliano, escoliasta de Demóstenes, autor de *Sobre formas de estilo* (*Περὶ Ἰδεῶν λόγου*), cuyas teorías sustentaron una de las corrientes retóricas del Renacimiento Español (Pontón, 2011: 167-168). Juan Pablo Forner, hacia 1783 en su sátira *Los Gramáticos*, tenía bien presente el modelo clásico al desgranar algunos de los rasgos constitutivos del pedante-tipo: ambición de gloria ejercitada en cosas menudas que conduce al ridículo literario; estilo fanfarrón; léxico rebuscado –*patética, parenética, epístola...*–, panglotismo que inducía a citar en griego, o... en egipcio (Forner, 1970: 141-142, 176): “Perversos, charlatanes, jactanciosos, ostentadores” que en “un siglo de superficialidad”

mal llamado de la razón y de las luces, permitía que un “poemilla, un discursillo, un librete semibárbaro” bastara para conceder reputación literaria (Forner, 1970: 199).

Que la construcción satírica del pedante como arquetipo dramático contaba con una corriente favorable entre los ilustrados españoles desde *Los eruditos a la violeta* (Cadalso, 1772) es algo evidente que no es este momento de explicar. Baste decir que cada uno de los defectos enunciados –pedante, relativista, interesado y falso crítico– están presentes en la caricatura satírica del Don Hermógenes moratiniano desde que en la escena IV del primer Acto de *La Comedia Nueva* irrumpe exhibiendo teorías retóricas “en griego para mayor claridad”, jactándose de su condición de opositor a cátedra y dejando entrever el interés material de sus lisonjas a la dramaturgia de Don Eleuterio ligado al objeto de superar apuros monetarios casándose con doña Mariquita, hermana del novel autor. En el segundo acto, el diseño del personaje se completa con su desternillante argumentación relativista –vacía de contenido y sostenida en la oscuridad del estilo– para negar la evidencia del fracaso de la comedia de Don Eleuterio de la que sólo se habían despachado tres ejemplares. Entre la consternación de sus interlocutores Don Hermógenes alza la voz para convertir los molinos en gigantes con desvergonzada falacia en la 3.^a escena del Acto 2.º:

Distingo. Poco absolutamente hablando, niego; respectivamente concedo; porque nada hay que sea poco ni mucho, *per se*, sino respectivamente. Y así si los tres ejemplares vendidos constituyen una cantidad tercia con relación a nueve, y bajo este respecto los dichos tres ejemplares se llaman poco, también estos tres mismos ejemplares relativamente a uno componen una triplicada cantidad, a la cual podemos llamar mucho por la diferencia que va de uno a tres. De donde concluyo: que no es poco lo que se ha vendido y que es falta de ilustración sostener lo contrario (Fernández de Moratín, 1970: 134-135).

La palinodia previa a su mutis renegando de sus opiniones anteriores y abominando de la pieza que minutos antes elogiaba por puro interés, hacía de su pedantería oportunista –en opinión de don Juan Valera (1888)– el elemento más resplandeciente y “graciosísimo” de la obra, en parte eclipsado por “la pedantería grave de don Pedro” y su tendencioso racionalismo moralizante. También a Menéndez Pelayo esta pedantería paternalista de Don Pedro le resultaba tan cargante como la de Don Hermógenes.

Aunque acaso resulte arriesgado suponer que Moratín al diseñar a su personaje pudo responder al auge que el relativismo moral adquirió en la Ilustración a partir de Kant, conviene recordar que Karl R. Popper (1984: 141-144) ha sugerido que la tolerancia laxa conduce al dominio de la fuerza a través de la oscuridad del estilo. “El estilo de grandes, oscuras, pretenciosas e incomprensibles palabras” es propio de un intelectualismo irresponsable que hace posible el relativismo acrítico en el que todo está permitido, en cuyo consiguiente desorden domina el más fuerte y conduce al pensamiento único y al integrismo intelectual. “El relativismo –reflexiona Popper–, es la postura según la cual se puede aseverar todo, o casi todo, y por tanto nada. La verdad es algo sin significado”.

La lucha contra dicho estilo incomprensible y vacío había sido el objetivo burlesco del propio Moratín en *La derrota de los pedantes. Sátira contra los vicios de la poesía española* (1789), que se abre con la visión de Apolo descalabrado por un ejército arrollador que –como informa la musa Polimnia– no estaba compuesto por poetas, ni por sabios sino por “unas cuantas docenas de pedantones, copleiros ridículos, literatos presumidos, críticos ignorantes autores de tanta traducción galicada, tanto compendio superficial, tantos versucillos infelices que ni hemos inspirado ni hemos visto”. Derrotados los levantiscos, un pedante tuerto y descarado, prolífico versificador que atribuye a su pobreza la desatención a sus versos, hace su exposición de agravios ante Apolo en un discurso esmaltado de vocablos culteranos y expresiones latinas “para mayor claridad”, en el más puro estilo hermogeniano: “Reverberante Numen, que del Istro / al Marañón sublimas con tu zurda / al que en ritmo dulcísimo de urda / elogio al son del címbalo y del sistro...”.

Solo tres años después el *Don Hermógenes* moratiniano aparece como fruto maduro del espíritu crítico de la Ilustración frente al ultrarracionalismo y la pedantería. Al margen de presuntos modelos históricos¹, Don Hermógenes se desarrolla como personaje en el contexto satírico de una comedia, desde donde cobró impulso para proyectarse como tópico literario a lo largo del siglo XIX (Dowling, 2004). Proyección que, a diferencia de otros difundidos

¹ Para Mesonero (1967: 211), Don Hermógenes se pudo inspirar en “Don Diego Rabadán, extravagante poeta coreado por gente de buen humor que acabó por rematar su razón”. Para Galdós su modelo fue el abate Cristóbal Cladera (*La Corte de Carlos IV*, I).

tópicos populares de origen dramático –como el del Tenorio– se naturalizó con particular arraigo en los niveles cultos de la práctica literaria.

La turba de los Hermógenes y la literatura hermogeniana en el siglo XIX

La más antigua referencia a la muletilla pedantesca “para mayor claridad” la encuentro en *El Zurriago*, 20, p. 6 (1821), precediendo a la letra española de la canción patriótica francesa “La Bolanchera o *Boulangère*, para mayor claridad”. En 1829, el Don Abundio de *A Madrid me vuelvo* –comedia de la fase moratiniana de Bretón de los Herreros–, es un pedantón calculador amigo de distinguos, hipérbatos y latinajos de clara estirpe hermogeniana. Pero fue Larra –a cinco años de la muerte de Moratín, en la tercera entrega de *El Pobrecito hablador* (septiembre, 1833, p. 11)– quien hizo un primer ejercicio práctico de interpretación crítica del personaje al revisar, en forma de consejos coloquiales desatendidos, los valores que para los batuecos de a pie tenían diversos conceptos humanísticos defendidos por los ilustrados. A la recomendación del Bachiller de que el batueco cultive lenguas, entre ellas el griego, recibe por respuesta un displicente “¿Para qué, si nadie me va a entender?”. Oblicuamente el joven Larra, por inversión implícita, con precoz agudeza, complementaba la pedantería de Don Hermógenes con la voluntaria ignorancia del batueco, simbolizando un diálogo de sordos en el campo cultural. Don Hermógenes lo decía “en griego para mayor claridad” ante quienes ni eran helenistas ni entendían al falso erudito pero admiraban su facundia, aunque al batueco le resbalaba el saber y prefería permanecer en la más tozuda indiferencia ante el perfeccionamiento intelectual.

No dispongo de datos menudos sobre el grado en que la literatura satírica española relacionó el vicio de la pedantería o los excesos de retórica bajo los nombres de Hermógenes o del despectivo Ermeguncio con anterioridad a *La comedia Nueva o el Café* (1792) y a la epístola *A Claudio. El Filosofastro* (1825). Pero sí es fácil obtenerlos a lo largo del siglo XIX como secuela del personaje teatral moratiniano. La presencia de Don Hermógenes y sus sucedáneos viene a nuestro encuentro salteada, sin apenas buscarla y da idea de su expansión. Si por otra cosa no, y a sabiendas de que entro en una mina apenas explorada, quizás no sea ocioso el revisar cuantitativamente mi

pequeña colección de aleatorias referencias de esta especie de tópico “mercurial” como índice de la pervivencia de la estela moratiniana, por lo que pudiera tener de orientativo para inventarios más jugosos.

Me atengo básicamente a sesenta registros referidos al periodo biográfico de *Clarín* (1852-1901) por ser, en mis fuentes, quien con más frecuencia recurrió a menciones –explícitas o implícitas– al pedante de *La Comedia nueva*: al menos veintitrés registros, un 38,33 % de la selección. Le siguen Galdós con ocho registros (13,33 %) y José Ortega Munilla con seis (10 %). Porcentajes inferiores corresponden a Juan Valera, José Martínez Ruiz, Francisco Navarro Ledesma, Menéndez Pelayo y José Laserna. Con una sola referencia figuran Antonio Flores, Gustavo A. Bécquer, Campoamor, Manuel del Palacio, Juan E. Hartzenbusch, Manuel de la Revilla, Andrés Ovejero, Miguel Moya, Ángel Ganivet, Carmen Morell, Emilia Pardo Bazán, José Fernández Bremón, José Rocamora, Manuel Bueno, Tomás Luceño, Vital Aza y Miguel Ramos Carrión, los tres últimos saineteros que recrean a Don Hermógenes como personaje de comedia.

Periodos	N.º total de alusiones	Clarín	Pérez Galdós	Ortega Munilla	Juan Valera	Martínez Ruiz
1852-1870	6	1	2			
1871-1880	5	1	1			
1881-1890	19	11	2	6	1	
1891-1901	30	10	3		3	3
Totales	60	23	13	6	4	3

Alusiones a Don Hermógenes en vida de Clarín (1852-1901)

Tras la muerte de Leopoldo Alas sigue correspondiendo a Galdós el mayor número de referencias (5), por delante de Ortega Munilla, Azorín y Valera. El joven Eduardo López-Chávarri identificaba el reaccionarismo crítico con Don Hermógenes en su conocido texto definidor del modernismo, premiado por la revista *Gente Vieja* en abril de 1902 (Litvak: 1981: 21-27). También se acogieron al tópico Anselmo González (*Alejandro Miquis*), Emilio Bobadilla (*Fray Candi*), José Laserna, Pérez de Ayala, Gómez de Baquero, Baldomero Argente, Eugenio Noel, Valle-Inclán y Pío Baroja.

A partir de 1830 Don Hermógenes aparece recurrentemente como arquetipo literario de progeñe moratiniana en las *Escenas matritenses*. Si en las “Las visitas de días” (1832) se acogía al griego “para mayor claridad” en “Costumbres literarias III. La librería” (1837), el autor hilaba más fino al presentarlo alardeando ante don Pedancio de su estrecha amistad con un joven autor a quien dice tratar como a discípulo, para delatar su jactancia al mostrarse incapaz de reconocerlo cuando lo ve a su lado, decepcionado por haber vendido en un día únicamente tres ejemplares de su libro –también alusión clara, al Eleuterio de *La comedia Nueva* (Mesonero, 1967: I.54; II: 33).

Wenceslao Ayguals de Izco (1845: 103-109), en *María la hija de un jornalero*, introduce a un camaleónico Don Hermógenes Cresta, arquetipo de trepador relativista sin escrúpulos. Para el Barón de Illescas (1850: 154) Don Hermógenes es el “hombre-enciclopedia”, arquetipo de periodista capaz de escribir insustancialmente de cualquier cosa. El genuino Don Hermógenes reaparece, fustigado y aplastado por el “buen sentido” de Don Pedro, en piezas breves de homenaje a Moratín como *La crítica de El sí de las niñas* (Vega, 1866; Menarini, 1995), o doblado de su supuesto modelo, el abate Cristóbal Cladera, en un inútil intento de reventar, mano a mano con Luciano Comella, el estreno de *La Comedia nueva*, en la ficción retrospectiva urdida por Tomás Luceño (*El corral de las comedias*, 1885). Con furor anticlasiquino lo estigmatizó tempranamente en 1855 el romántico Campoamor (1901: I, 282), por partida doble, en pensamiento y forma: “Todo aquel que os hable de la *rectitud de su fondo* es un Don Hermógenes, es un bribón; todo aquel que os recomiende la *dignidad de la forma*, es otro Don Hermógenes, es un pedante”.

En prosa narrativa reaparecía fugazmente como “el sabio de la esquina” amigo del “famoso poeta” que estrenó *El gran cerco de Viena*, en “El sueño de maese Lucas (Cuento inverosímil y trascendental)” de Ortega Munilla (1882: 245). Y Galdós se apoyó en él –y en el tuerto de *La derrota de los pedantes*– para caracterizar, por contraste, a Zárate, el simpático pedante y opositor a cátedras de *Torquemada en el purgatorio* (1894) (Cabañas: 1965).

Asimismo se registra la asociación del nombre a personas reales ligadas al campo de la erudición, bien por prudencia para velar su identidad –cartas privadas de Menéndez Pelayo a Valera (1894) alusivas al orientalista Francisco

Fernández y González (1833-1917) y a su suegro José Amador de los Ríos–, bien para alimentar provocativamente controversias públicas como hacía Emilio Bobadilla (1902: 85-108) en sus artículos “Al Don Hermógenes de Guatemala. Algo así como polémica”, contra el bibliotecario nacional guatemalteco Ramón A. Salazar.

No faltó algún periódico literario de línea crítica que tomara su nombre –*Don Hermógenes* (Sevilla 1850)– y lo adoptaron como seudónimo varios periodistas, desde Joaquín Dicenta, que firmó con él reseñas teatrales en *El Resumen* (1889), hasta Luis Falcató Rodríguez, revistero taurino de *Sol y Sombra* (1900), el dibujante Manuel Tovar Siles (*Don Quijote*, 1901-1902) o el mismo Mariano de Cavia, ocasionalmente en algún “Despacho del otro mundo” (*El Imparcial*, 1911).

De recurso satírico a forma de excusa, Don Hermógenes fue el paradigma de la pedantería a través de tres tópicos preferentes: el hablar “en griego para mayor claridad”, la crítica vacía y el relativismo. No puede extrañar que, en la segunda mitad del XIX, el nombre del personaje moratiniano fuera instrumentalizado por la ironía satírica del realismo racionalista. Los realistas sostuvieron la vigencia del tópico ridiculizándolo como muletilla recurrente contra la pedantería.

En la prensa, Don Hermógenes fue recurso fácil como mera cita explícita o sobreentendida alusiva a la oscuridad de un discurso o al relativismo de un juicio (Bécquer, 1866); como “sabelotodo” en Galdós (1868), o como destructor de la naturalidad de las conversaciones de café con sus “distingos” (Miguel Moya, 1879). Aparece habilitado en apoyo del discurso crítico de J. E. Hartzenbusch (1866) en cita directa de su diálogo con D.^a Mariquita (acto 2.º, escena 1.^a de *La Comedia nueva*); reconvertido en prototipo de la intransigencia española contra Inglaterra en una crónica de Fernández Bremón en *La Ilustración Española y Americana*, 8-9-1880, p. 130); como compendio de la “turba” profanadora que ocupa “el santuario de la crítica”, en Manuel de la Revilla (1874), y puesto por Ortega Munilla (1883: 185-187) al frente de los “Pedancios, Zoilos y demás estirpe villanesca de críticos chirles”, fuente de proluiones grecolatinas, “orador de los cinocéfalos” y despreciador del teatro popular...

Don Hermógenes en Clarín

Pese a ser el fustigador máximo del hermogenismo durante segunda mitad de XIX, y a su admiración por el comediógrafo madrileño, Clarín no se ocupó de Moratín en profundidad, pero cuando, de pasada, tuvo ocasión de hablar de él, lo hizo con devoción. Así después de asistir a una representación de *El café*, escribía (1982):

En Moratín hay lo mejor del clasicismo, el buen sentido, el estilo, el estudio, la naturalidad en el carácter; y ayer, al ver pasar aquel cuadro de realidad viva, de finísima labor, sentí las emociones que con más fuerza aún suscitaría un teatro moderno que fuera como el tiempo moderno lo pide. [...] La gran sátira es eterna; su látigo azota a todos los tiempos: los epígrafes, las lecciones, las censuras de *El café* parecen escritas para nuestros días.

Ni Eleuterio Crispín de Andorra ni Don Hermógenes habían perdido actualidad, el segundo ahora conferenciante no de café, sino de ateneos, cátedras y academias. Juicios similares alientan las muchas referencias a Don Hermógenes, diseminadas a lo largo de su producción, como proteico arquetipo de la exageración, la estupidez, la incoherencia, la picardía y la falsedad.

En sus últimos años, con motivo de la traslación de los restos de Moratín de París a Madrid, le dedicó un "Palique" donde reafirmaba la relevancia de su papel en la historia de la vida intelectual española:

Arrancar a la parte más culta de un pueblo, a la clase directora, de las garras del mal gusto, especie de barbarie, de las exageraciones estúpidas, es empresa grande y de muchísimo provecho. El buen sentido de Moratín, ya clasicismo, no tan *seudo* como se dice, hasta su relativa frialdad, vinieron muy a tiempo; porque nada hay tan funesto en los majaderos como el entusiasmo. (Clarín, 1900)

Está probado que el respeto a Moratín y a las reglas neoclásicas impregnó el gusto adolescente de Leopoldo Alas (Lissorgues, 2007: 85). En uno de sus juegos dramáticos juveniles para uso doméstico –la pieza de enredo en un acto, *Tres en una*, manuscrito de 1867– bautizaba a dos de sus personajes con nombres de *La Comedia nueva*: Don Hermógenes y Eleuterio. El primero, si no pedantón y erudito urbano, sí ignorante aldeano, pícaro y

aprovechado (Tolívar, 2001: 120-122). El protagonista de la pieza –joven indeciso, hijo de Don Hermógenes– se llama Tomás, nombre que había de reaparecer, diez años después, entre ribetes autobiográficos, como destinatario de las “Cartas de un estudiante” en cuyo exordio encontramos la más antigua referencia impresa de Clarín (1878: 3) al famoso pedante, reiteradamente asociado a un provinciano “Sr. Cerezo” –quizá otra clave ficticia– a quien atribuía transversalmente obtusas opiniones *ex cathedra*: “Bien sabes que la ciencia no comienza precisamente en el frontal del Sr. Cerezo ni concluye en el cerebelo de D. Hermógenes”. El tal Cerezo era caricaturizado como “pozo de sabiduría”, “doctor por Sigüenza en teología, gramático consumado, amén de filósofo, y gran tañedor de clarinete”, para concluir con su apoteosis metonímica: “No creas que aquí faltan cerezos: hay en Madrid pedantes de toda clase de maderas desde las más pesadas hasta las que mejor flotan...”.

En Clarín es recurrente la imagen de Don Hermógenes opositor a cátedras, y no faltan el hallazgo de algún “Don Hermógenes evolucionista” (1886: 67), ni la observación de la incapacidad hermogeniana para la risa. En cambio, la pedantería de Don Hermógenes “el del *café*, que no sabía de prótasis y de catástrofe por las revistas de su tiempo”, no era nada al lado de las “indigestiones de ciencia fiambre” que atiborraban las publicaciones modernas (Clarín, 1889). En la misma línea caricaturesca, imagina al pedantesco “soñador de catástrofes terribles” privado de gozarlas por la rudeza del público teatral que abandonaba sus asientos ruidosamente antes de que se produjera el desenlace de la pieza (Clarín, 1895). Y un cierto prejuicio misógino le impulsaba a predecir la aparición insoslayable de *Doña Hermógenes*, a propósito del folleto de Valera *Las mujeres y las Academias* (Clarín, 1891)². La caricatura, por definición, es reductiva y Clarín entraba a fondo por la senda del esquematismo cuando recurría a este y a otros tópicos con intención corrosiva.

Variantes clarinianas de madurez: Don Ermeguncio y Don Hermógenes Pachampla

Pero, además de estas abundantes referencias puntuales, en su plenitud Clarín

² Valera publicó este folleto bajo el seudónimo de *Eleuterio Filogyno*.

recurrió al artículo-cuento³ de pro genie formal costumbrista para satirizar la pedantería intelectual, reactivando las dos vías moratinianas. El caso más elaborado es el relato "Don Ermeguncio o la vocación" (1885) que subtitula "Del natural", donde retoma el nombre peyorativo de la oda "A Claudio. El filosofastro" para proceder a una concienzuda depuración de un arquetipo intelectual –el pedante krausista– desarrollado al calor de la Gloriosa y disuelto después de quince años en las retortas de la Restauración. Aquí es el propio Clarín, ensayista cuyo versátil lenguaje crítico prescinde de dogmatismos autocomplacientes (Bonet, 2002: 304), quien relativiza valores de moral social con perspectivismo temporal. La ascensión y caída de don *Ermeguncio de la Trascendencia* viene a ser un proceso regresivo, tomado de la más inmediata contemporaneidad, efecto no de la calidad de su razonamiento sino de la circunstancial demanda del mercado ideológico. Sin esta demanda social el pensamiento del aturdido orador se colapsa. Clarín aplica al pedante de este cuento su propia medicina: el principio hermogeniano de la relatividad en su versión más pedestre, deconstruyéndolo con sus propios argumentos y mostrándose tan sarcástico con el tipo como con la metodología práctica en que este se apoya para buscar su inserción social. Ermeguncio, literato distinguido, doctor, juez en unas oposiciones de Psicología, Lógica y Ética y frecuentador interesado de catedráticos ministrables, debía su fama a una memoria sobre el arte de extirpar los caracoles de las huertas y a una oda a las bibliotecas populares, ambas concebidas con la estructura del modelo krausista –secciones general, especial y orgánica– difundido por Giner de los Ríos en sus *Principios de Derecho natural* (1874).

Pero vino Pavía y el sistema filosófico de D. Ermeguncio se disolvió como el Congreso. Aquella crisis política coincidió con una crisis económica de Trascendencia. Los sucesos le cogieron sin un cuarto. Comprendió que no había modo de sacarle jugo a la filosofía con la nueva situación. En la Universidad no se hablaba del concepto de nada, en los periódicos todo se volvía personalidades, politiquilla vil y rastrera (Clarín, 1885: 266-267).

En vano se esforzó Don Ermeguncio por recobrar la dignidad perdida adaptándose a la nueva situación, siempre en espera del "ideal armónico" que

³ Observa Botrel (2012: 16) que con este subgénero mixto Clarín ficcionalizaba, en creaciones reactivas y espontáneas, asuntos de actualidad encarnando "ideas y sentimientos que un artículo doctrinal no permitía sentir o hacer sentir".

no volvía. La prensa no pagaba; tuvo que fumar de prestado y ahorrar en café; fracasó en su intento de regenerar el teatro con su drama *Prejuicios contra prejuicios*, rechazado porque el empresario sólo entendía de *perjuicios*: “No será en mi teatro donde se estrenen esos prejuicios que usted dice, y que yo tengo por perjuicios para mí” (Clarín, 1885: 272). Cuando, desengañado, se decide a escribir una “obra inmortal de filosofía” de dos mil páginas y la presenta a un editor “muy bruto” observa con desolación que es aceptada entusiásticamente no por aprecio de su contenido sino por juzgarla un “monumento caligráfico” digno de pasar a la historia. Tan ultrajante decepción no impide a Ermeguncio renunciar a su condición de escritor trascendente para desempeñar la de escribiente en el despacho del editor con tal de asegurar el sustento. Escritor o escribiente Don Ermeguncio ¿qué importa al mundo? Falsos o verdaderos valores ¿qué importa su recta estimación en una sociedad guiada por las apariencias de una buena caligrafía? Todo es relativo. El autor construye el arquetipo sobre el ambiguo tópico literario, no sin algún asomo de piedad, pero sobre todo satiriza un contexto intelectual cuyo idealismo tenía algo de estomagante.

Don Hermógenes Panchampla, en “Colón y compañía”, supera a Don Ermeguncio en densidad caricaturesca. “De Colón nada malo tengo que decir; pero de la Compañía, francamente, va uno estando harto”, anticipa Clarín (1893: 243) antes de presentar al nuevo tipo. De los atributos genérico-pedantescos que adornaban al desventurado krausista, en Panchampla –“sabio de real orden, profesor de todas las doctrinas herméticas de la futilidad”– se agigantan los de su oportunismo, su facundia y su interés. Don Ermeguncio era una víctima de la abolición de la democracia y su empobrecimiento consecuencia de la regresión política. Panchampla, en cambio, es su antítesis: vive instalado parasitariamente en un segmento temporal favorable, “agazapado” a la espera de oportunidades para sacar provecho, de centenario en centenario, “fatigando los tórculos de todas las prensas”. Con el de Calderón, en 1881, había conseguido “cinco mil quinientos reales por una *Memoria* de que ya nadie se acuerda, y doscientos ejemplares de la obrita, que vendió al peso tan ricamente”. Cuando vio que se acercaba el centenario del descubrimiento en 1892, a impulsos de su vanidad, se puso a desenterrar documentos real o supuestamente colombinos. Buscó a un rico editor de revistas y comenzó a “*ilustrar las ilustraciones*”, es decir a comentar grabados y

facsimiles, hasta que como remate “se dio a luz a sí mismo” retratado de cuerpo entero en la portada de un número extraordinario con el siguiente pie: “Ilmo. Sr. D. Hermógenes Panchampla, opositor a cátedras, jefe casi superior de Administración, premiado con rosa de oro en el Centenario de Calderón, y candidato a la primera plaza de Académico de la Historia que vaque” (Clarín, 1893: 247-248).

Clarín ya había lamentado el ruido de “poetastros” que, estimulados por el poder público y por la cursilería literaria, habían irrumpido interesadamente en los centenarios de Calderón (1881), de Murillo y de Santa Teresa (1882). “Lo que yo haría en honor de Calderón, sería quemar en la Plaza Mayor todos los versos que se perpetren con motivo del Centenario” había dicho en un “Palique” de *El Mundo Moderno* (12-4-1881), y había sentenciado en otro de *La Publicidad* (2-6-1881) que “los centenarios de los poetas no deben celebrarse haciendo cantar a los gansos contemporáneos para gloria del cisne difunto”. En “Colón y compañía” concluía alzando la mirada histriónicamente: “¡Padre nuestro que estás en los cielos! si has de consentir que a la sombra de los grandes hombres medren y se den tono tantos majaderos... no críes en adelante más que honradas medianías sin Centenario posible” (Clarín 1893: 248).

* * *

Queden estas notas como adelanto de una revisión pormenorizada de la adicción al tópico hermogeniano –entre el rechazo y la atracción ejercida por el personaje de Moratín, constante banco de pruebas para la transfiguración caricaturesca– durante la segunda mitad del XIX.

BIBLIOGRAFÍA

- AYGUALS DE IZCO, Wenceslao [1845] (1877). *María la hija de un jornalero*. Madrid: Miguel Guijarro, 10.^a ed., 2 t.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo (1866). "Revista de la Semana", *El Museo Universal*, 11-3-1866.
- BONET, Laureano (2002). "Clarín y el ensayo: de la escritura a la teoría". En A. Iravedra, E. de Lorenzo y A. Ruiz de la Peña (eds.), *Leopoldo Alas: Un clásico contemporáneo (1901-2001)*, Actas del Congreso celebrado en Oviedo, 12-16 de noviembre de 2001. Oviedo: Universidad de Oviedo, pp. 303-340.
- BOTREL, Jean-François (2012). "Introducción". En Leopoldo Alas "Clarín", *Cuentos morales*. Madrid: Cátedra.
- CABAÑAS, Pablo (1965). "Moratín en la obras de Galdós". En *Actas del II Congreso de la AIH*, p. 219.
- CAMPOAMOR, Ramón de [1855] (1901). "El Personalismo. Apuntes para una Filosofía". En González Serrano y otros (eds.), *Obras Completas*. Madrid: Felipe González Rojas, t. I.
- CLARÍN (Leopoldo Alas) (1878). *La Unión*, 30-8-1878.
- CLARÍN (Leopoldo Alas) (1982). "Zarzuela. Beneficio de la Sociedad de escritores y artistas", *El Progreso*, 24-5-1982.
- CLARÍN (Leopoldo Alas) (1885). ...*Sermón perdido (Crítica y sátira)*. Madrid: Fernando Fe, pp. 265-274.
- CLARÍN (Leopoldo Alas) (1886). *Folletos Literarios. I. Un viaje a Madrid*. Madrid: Librería de Fernando Fe.
- CLARÍN (Leopoldo Alas) (1889). "Revista mínima", *La Publicidad*, 14-5-1889.
- CLARÍN (Leopoldo Alas) (1891). "Palique", *Madrid Cómico*, 1-8-1891.
- CLARÍN (Leopoldo Alas) (1893). "Palique". Madrid: Librería de Victoriano Suárez, pp. 243-248.
- CLARÍN (Leopoldo Alas) (1895). "Revista literaria", *Las Novedades (New-York)*, 25-4-1895.
- CLARÍN (Leopoldo Alas) (1900). "Palique", *Madrid Cómico*, 26-5-1900.
- DOWLING, John C. (2004), "El pedante de Moratín", *Dieciocho: Hispanic enlightenment*, vol. 27, 1, pp. 171-176.

- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro [1792] (1970). *La comedia nueva*, John Dowling (ed.). Madrid: Castalia.
- FORNER, Juan Pablo [1783] (1970). *Los Gramáticos. Historia chinesca*, John H. R. Polt (ed.). Madrid. Castalia.
- HARTZENBUSCH, Juan E. (1866). "Reparos a unas demostraciones críticas...", *El Museo Universal*, 18-2-1866.
- ILLESCAS [Nicolás Ramírez de Losada], Barón de (1850). *El libro de los retratos*. Madrid: Imp. de Gabriel Gil.
- LISSORGUES, Yvan (2007). *Leopoldo Alas, Clarín, en sus palabras (1852-1901)*. Oviedo: Ediciones Nobel.
- LITVAK, Lily (ed.) (1981). *El modernismo*. Madrid: Taurus, 2.^a ed.
- LUCEÑO, Tomás (1894). *Teatro escogido*. Prólogo de Jacinto Octavio Picón, Madrid: Viuda de Hernando y C.^a
- MENARINI, Piero (1995). "Una sátira filo-moratiniana de Ventura de la Vega: La crítica de *El sí de las niñas*". En *Romanticismo, Actas del V Congreso (Nápoles 1-3 de Abril de 1993). La sonrisa romántica (sobre lo lúdico en el Romanticismo hispánico)*. Roma: Bulzoni, pp. 153-162.
- MESONERO ROMANOS, Ramón [1832-37] (1967). *Obras Completas*, Carlos Seco (ed.). Madrid: Atlas, t. I-II.
- MOYA, Miguel (1879). "El mozo de café", Los Lunes de *El Liberal*, 21-7-1879.
- ORTEGA MUNILLA, José (1883). *Pruebas de imprenta*, 1883.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (1868). "Galería de figuras de cera. V. Aguilera", *La Nación*, 2-2-1868.
- PONTÓN, Gonzalo (2011). "Arte antiguo y moderna costumbre". En *Historia de la Literatura Española*, José-Carlos Mainer (Dir.), vol. 8, *Las ideas literarias (1214-2010)*, José Manuel Pozuelo Yvancos (Dir.). Madrid: Crítica, pp. 167-168.
- POPPER, Karl R. (1984). "Tolerancia y responsabilidad intelectual". En *Sociedad abierta, Universo abierto. Conversación con Franz Kreuzer*. Madrid: Tecnos, 1984, pp. 141-144.
- REVILLA, Manuel de la (1874). "Teatros", Los Lunes de *El Imparcial*, 27-4-1874.
- SANTOS REDONDO, Manuel (2000-2001). "Clarín, profesor de economía", *ICE. Información Comercial Española. Revista de Economía*, 789. pp. 91-94.

- TOLÍVAR ALAS, M.^a Cristina (2001). "El teatro juvenil de Leopoldo Alas". En *Clarín: 100 años después. Un clásico contemporáneo*. Madrid: Instituto Cervantes, pp. 113-123.
- VALERA, Juan (1888). "Cartas Americanas. El teatro en Chile, III", *El Imparcial*, 17-12-1888.
- VEGA, Ventura de la [1848] (1866). *Obras poéticas*. Paris: Imp. de J. Claye, pp. 417-459.

EL REDESCUBRIMIENTO DEL ARTE NUEVO DE HACER COMEDIAS EN LOS INICIOS DEL ROMANTICISMO FRANCÉS

JEAN CANAVAGGIO
Université Paris Nanterre

La recepción de la Comedia nueva en la Francia del siglo XVII se caracterizó por el aprovechamiento de todo un abanico de temas y situaciones que los poetas de la generación de Richelieu encontraron en las obras de Lope de Vega y de sus seguidores¹. Así es como Pierre Corneille se inspiró en Guillén de Castro y en Ruiz de Alarcón para escribir *Le Cid* y *Le menteur*. De igual manera, Rotrou, en *Les occasions perdues* y *Le véritable Saint Genest*, imitó *La ocasión perdida* y *Lo fingido verdadero* de Lope, Boisrobert, en *Les Trois Oronte*, adaptó *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso, y D'Ouille sacó de *La dama duende* de Calderón el argumento de *L'esprit follet*². Ahora bien, al orientar sus preferencias hacia las comedias de intriga y las novelescas, de acuerdo con las expectativas del público galo, realizaron una amplia labor de reescritura, reordenando la materia según criterios estéticos distintos de los de sus modelos. Así se explica el escaso interés que dedicaron a la poética de la Comedia española, tal como la expone Lope en su *Arte nuevo de hacer comedias*. En relación con semejante labor, esencialmente empírica, se entiende mejor el desdén que esta poética recibió de los doctos en Francia, tal

¹ Nuestras más expresivas gracias a Florence d'Artois y Francisco Florit por su ayuda en la elaboración de este trabajo.

² Para más detalles remitimos a las respectivas síntesis de Couderc (2007: 327-337) y Teulade (2012: 123-136).

como se desprende de los juicios emitidos por Georges de Scudéry, La Mesnardière o Chapelain, sintetizados en una frase del P. Rapin que es una manera de compendio de las opiniones negativas sobre el *Arte nuevo*: “Ni siquiera este tratado pareció digno de ser incluido [por Lope de Vega] en la recopilación de sus obras, porque no había seguido en su poética a Aristóteles, el único al que conviene seguir”³.

En los albores del siglo XVIII, si bien el *Arte nuevo* permanece prácticamente ignorado, Alain-René Lesage, al ofrecer a sus lectores una selección de comedias españolas traducidas al francés, se muestra mucho más abierto, como se infiere del prólogo que encabeza la colección, en el cual se aplica a justificar su propósito. Aunque el teatro francés le parece el más perfecto de todos, opina que los españoles “son nuestros maestros en el modo de imaginar y promover una intriga”:

Saben exponer el tema con un arte infinito y desde la perspectiva más favorecedora. Unen a ello unos lances tan agradables y sorprendentes y lo consiguen con tanta variedad que parecen tan inagotables en esta materia como lo son los franceses en la diversidad de las figuras risibles. Nuestros franceses no conocen estos primores; al menos no parecen haberlos buscado lo suficientemente en las obras que no copiaron ni imitaron de los españoles⁴.

Por cierto, reconoce que no ha podido conservar en sus versiones las libertades que los poetas hispanos tomaron con las reglas, en vista de lo cual ha elegido un término medio:

Como los españoles no observan la unidad de lugar ni la regla de las veinticuatro horas y que, fuera de sus figuras retóricas rebuscadas, no hay, en rigor, otra cosa que nos disguste en sus comedias, he conservado un término medio entre las libertades de su teatro y la severidad del nuestro. Cuando no puedo encerrar la acción en un solo

³ “On ne jugea pas même ce traité d’être mis dans le recueil de ses ouvrages, parce qu’il n’avait pas suivi Aristote en cette poétique, qui est le seul qu’on doive suivre”. Véanse Bray (1965: 29-32); Couderc (2010) y (2017).

⁴ “[Les Espagnols] sont nos maîtres à imaginer et à bien conduire une intrigue. Ils savent exposer leur sujet avec un art infini, et dans le jour le plus avantageux. Ils joignent à cela des incidents si agréables, si surprenants, et ils le font avec tant de variété, qu’ils paraissent aussi inépuisables sur cette matière, que nos Français le sont dans la diversité des caractères ridicules. Nos Français ne connaissent point ces beautés ; il ne paraît pas du moins qu’ils les aient assez recherchées dans les pièces qu’ils n’ont pas copiées ou imitées des Espagnols” (Lesage, 1700).

día sin quitar lances atractivos, me tomo dos días, pero sin ir más lejos. En cuanto a la unidad de lugar, es imposible conservarla sin quitar lo maravilloso ni reducir las intrigas que son, como ya dije, la parte más ingeniosa y noble de la acción dramática⁵.

A pesar de las reservas que se merece el teatro de Lope en los años posteriores, especialmente por parte de Marmontel, en sus *Éléments de littérature*⁶, Lesage prepara de este modo un acercamiento al *Arte nuevo*, texto hasta entonces casi desconocido entre los franceses⁷ y que estos van a descubrir un siglo más tarde, en el mismo momento en que nace el drama romántico. Ahora bien, este descubrimiento no se opera a partir del original, a pesar de lo que nos da a pensar Víctor Hugo, cuando, en 1827, cita en el prólogo a *Cromwell* dos famosos versos del mismo:

Cuando he de escribir una comedia,
encierro los preceptos con seis llaves.

Aunque se preciaba de dominar el castellano desde su primera estancia en Madrid, cuando acompañó a su padre, el general Hugo, durante la guerra de Independencia, parece que encontró este díptico en una obra de Georges de Scudéry, *La Preuve des passages* (1637), a la que se refiere en una nota. Sin desestimar las indicaciones que le proporcionó su hermano mayor, Abel, un distinguido hispanófilo que soñaba con publicar un *Génie du théâtre espagnol* en treinta tomos, ni olvidar tampoco el conocimiento directo que tuvo de este teatro⁸, no por ello hay que descartar otra fuente: las comedias traducidas a

⁵ "Comme les Espagnols n'observent ni l'unité de lieu, ni la règle des vingt-quatre heures, et qu'à leurs figures outrées près, il n'y a proprement que cela qui nous blesse dans leurs comédies, j'ai gardé un milieu entre les libertés de leur théâtre et la sévérité du nôtre. Quand je ne puis, sans supprimer des incidents agréables, conformer l'action en un jour, je prends deux jours ; mais cela ne va pas plus loin. Pour l'unité de lieu, il est impossible de la garder sans ôter le merveilleux et sans tronquer les intrigues, qui sont à mon avis, comme je l'ai déjà dit, la plus ingénieuse et la plus noble partie de l'action dramatique" (Lesage, 1700).

⁶ Marmontel (1787), ap. Lope de Vega (1992: 60-61).

⁷ Es de notar que Voltaire tradujo libremente algunos versos del *Arte nuevo* en su *Dissertation du traducteur sur l'Heraclius de Calderón* (Lope de Vega, 1992: 58-59).

⁸ De la lista de los libros que pidió prestados a la Bibliothèque royale se infieren tres campañas de documentación sobre España y su literatura. La primera se remonta a 1821: de los 24 libros sacados por él, 16 son españoles, entre los cuales varios son textos dramáticos del teatro del Siglo de Oro. Hugo toma, en particular, *Las Mocedades del Cid*, de Guillén de Castro, tres ediciones de las obras de Lope de Vega y un volumen de comedias de Rojas Zorrilla y

partir de 1822 por Victor Laurent Angliviel de la Beaumelle, en cuatro volúmenes de la *Collection des chefs d'œuvre des théâtres étrangers*, antología que gozó de una amplia difusión⁹. Otro tanto puede decirse de otro conocedor de las comedias áureas, Prosper Mérimée, en el momento en que ponía en el telar las obras que iban a formar *Le théâtre de Clara Gazul*, publicado entre 1827 y 1830. En ambos casos, cabe pensar que uno y otro profundizaron sus conocimientos acudiendo a las obras genuinas, pero, en lo que se refiere al segundo, fue en una etapa a todas luces ulterior¹⁰.

Los datos que tenemos acerca de la vida y personalidad de La Beaumelle proceden esencialmente de las investigaciones realizadas por un descendiente de su hermano mayor, Hubert Angliviel de la Beaumelle, quien ha tenido la gentileza de contestar a nuestra solicitud. Nacido el 21 de septiembre de 1772 en La Nogarède, cerca del pueblo de Mazières (Ariège), Victor Laurent Suzanne Moïse Angliviel de la Beaumelle era hijo de Laurent Angliviel de la Beaumelle (1726-1773), polígrafo protestante amigo de Montesquieu, que se hizo famoso por sus desavenencias con Voltaire y sus encarcelamientos en la Bastilla. A partir de 1793, inició una carrera militar que le llevó desde soldado raso hasta coronel de ingenieros. Sirvió en los ejércitos de Napoleón durante la guerra de Independencia española. Luego, aunque se negó a participar en la campaña de Rusia, volvió al servicio activo en 1815, bajo el mando del mariscal Gérard. Dado de baja en 1817, se dedicó al estudio de las ciencias y de las letras españolas. Proclamada en 1823 la independencia de Brasil, se trasladó algunos años después a este país que estaba reclutando oficiales franceses con media paga o que habían abandonado la milicia. Aceptó esta oferta que le permitió ascender a general, en un momento en el que estaba en apuros económicos y, por añadidura, en relaciones conflictivas con su mujer. En 1828, durante la guerra entre Brasil y Uruguay, tomó por asalto la ciudad de Colonia a caballo, en la frontera entre ambos países. Privado de su cargo en 1830, a consecuencia de las vicisitudes

Calderón.

⁹ La Beaumelle (1822). Siete comedias de Lope de Vega se reparten entre los tomos I y VIII de esta colección, en tanto que ocho comedias de Calderón forman la materia de los tomos IV y XIII.

¹⁰ Para Pierre Trahard (1927: 455, l. 22), Mérimée se limitó primero a las obras traducidas en los *Chefs d'œuvre des théâtres étrangers* y no debió de profundizar antes de 1823 su conocimiento del teatro español.

de la política brasileña, se retiró a Río de Janeiro, donde falleció el 29 de marzo de 1831, a la edad de 58 años, siendo enterrado en el cementerio anglicano de La Gamboa. Autor de un ensayo sobre la guerra de Independencia y de una justificación de la llamada expedición de los Cien Mil hijos de San Luis¹¹, dedicó otro de sus libros al Imperio del Brasil¹².

Sin la menor duda, el mayor interés de la antología de La Beaumelle estriba en el estudio preliminar que encabeza los dos volúmenes dedicados al teatro de Lope, un texto que consta de tres secciones: “Vie de Lope de Vega” (pp. III-LXVIII), “Nouvel Art dramatique” (pp. LXIX-LXXIX) y “Poétique de Lope de Vega” (pp. LXXX-CVIII)¹³. La primera no entra en el ámbito de este estudio; en cambio, la segunda constituye la primera traducción francesa íntegra –o casi– del *Arte nuevo*. Morel-Fatio fue el primero en señalar el hecho, pero se mostró un tanto reservado al considerarla incompleta y añadir que fue revisada y corregida veinte años más tarde por Damas Hinard¹⁴. En realidad, la versión de Damas Hinard se nos aparece como el resultado de un trabajo personal, aunque incorpora, eso sí, elementos procedentes de la de su predecesor. En cuanto a las supuestas correcciones que comporta, se limita a tres detalles de la versión de La Beaumelle comentados por el segundo traductor en tres respectivas notas. Finalmente, en contra de lo que pretende Morel-Fatio, solo faltan en las dos los diez versos en latín que se encuentran casi al final del poema, así como los tres últimos versos (387 a 389). De esta manera, el texto traducido por ellos consta de 376 versos y no de 314, como afirma el hispanista francés (Morel-Fatio, 1901: 372).

Volviendo a La Beaumelle, su versión en prosa no sigue literalmente el original; pero no por ello se la debe considerar como inexacta: conserva en lo esencial las afirmaciones de Lope sobre la “comedia antigua”, lo mismo que sus consideraciones sobre la llamada “comedia nueva”. Después de ofrecer a los lectores este texto, La Beaumelle declara querer complementar su labor desarrollando algunos de los aspectos del poema en la tercera sección,

¹¹ La Beaumelle (1823a) y (1823b).

¹² La Beaumelle (1823c).

¹³ Entre los que señalaron el interés de este prólogo, cabe citar a Ernest Martinenche (1922: 86-89).

¹⁴ Damas Hinard (1842). El *Arte nuevo* corresponde a las pp. LXV a LXXIV.

titulada "Poétique de Lope de Vega" (p. LXXX)¹⁵. Puesto que la extensión concedida a este trabajo no me permite reproducirla como apéndice, me limitaré a resumir su contenido, destacando sus puntos esenciales. Lo primero que hace el autor es señalar la perspectiva en la que se sitúa Lope. A diferencia de Menéndez Pelayo, quien, en su *Historia de las ideas estéticas* (1883), reprocharía más tarde al Fénix "cantar la palinodia"¹⁶, o de Morel-Fatio, decepcionado por "une assez pâle et pédante dissertation érudite" (1901: 367), La Beaumelle justifica el tono que lo caracteriza y que había sido notado ya por Bouterweck: "Han creído ver en algunas expresiones de esta pieza el deseo del autor de pedir perdón. Pienso que no han entendido su ironía"¹⁷. Este enfoque prefigura el que iba a adoptar Menéndez Pidal, un siglo más tarde, en una lectura confirmada y ampliada en adelante por varios estudiosos del teatro áureo, desde José F. Montesinos hasta Felipe Pedraza. Otro punto importante: el impacto ejercido sobre su elaboración por el público al que iba dedicado: "Su nuevo arte dramático, destinado a ser leído en alguna de las muchas sociedades académicas que había entonces en Madrid, presenta las características de una ligera improvisación y no las de un poema didáctico"¹⁸. Además, al observar que estamos en presencia de un poema compuesto en versos blancos, concluye que "basta este metro, *sermoni propior*, para indicar que no se trataba de una obra seria, ya que, en caso de que Lope hubiera querido dar, de manera solemne, unas reglas para su arte, las hubiera escrito en tercetos"¹⁹. Finalmente, llama nuestra atención sobre la relatividad histórica de un teatro al que su creador quiso, sin duda, conferir una existencia *de iure* y no solo *de facto*, pero dentro de unos determinados límites, ya que no se

¹⁵ "Je n'ai cru pouvoir mieux faire pour exposer la poétique de Lope de Vega, que de traduire ses propres pensées, j'y ajouterai seulement quelques développemens" (La Beaumelle, 1822: LXXX).

¹⁶ Menéndez Pelayo (1940: 295).

¹⁷ "On a cru voir dans quelques expressions de ce morceau une amende honorable que faisait l'auteur. Je pense qu'on n'en a pas saisi l'ironie" (La Beaumelle, 1822, LXXX). Comp. Bouterwek (1812: 64).

¹⁸ "Son nouvel art dramatique, destiné à être lu dans une des nombreuses sociétés académiques qu'il y avait alors à Madrid, porte les caractères d'une légère improvisation et non ceux d'un poème didactique" (La Beaumelle, 1822: LXXX).

¹⁹ "Ce mètre seul, *sermoni propior*, indique que ce n'était point un ouvrage sérieux, car si Lope avait voulu donner solennellement des règles pour son art, il les aurait écrites en tercets" (La Beaumelle, 1822: LXX).

propuso reivindicar para él una existencia perenne, sino conformarlo con los gustos de su público : “[Lope] no pretendió poder dar leyes desde Madrid a unas naciones extranjeras ; dijo lo que hacían los Españoles y lo que era bueno para los lectores y oyentes españoles”²⁰.

Una vez asentadas estas bases, La Beaumelle pasa revista a algunas de las cuestiones examinadas por Lope: inobservancia de las unidades de lugar y tiempo (esta última no mencionada por Aristóteles), a diferencia de la de acción, a la que admite implícitamente; mezcla de lo trágico con lo cómico, observada ya en varios precedentes, como los de Lope de Rueda, Plauto y Terencio, pero que, fundamentalmente, encuentra su justificación en la imitación de la naturaleza; máxima concentración de la acción para satisfacer la impaciencia del espectador –“la cólera del español sentado”–, situando en los entreactos los intervalos más largos de tiempo; defensa de lo verosímil histórico al que el Fénix confunde con lo verosímil dramático, cada vez que el tiempo transcurre entre bastidores, fuera de la presencia del público; condena del recurso a los relatos y descripciones –las llamadas “relaciones”– que suspenden inútilmente la acción. A partir de este repaso, La Beaumelle se vuelve hacia lo que nos queda del importante caudal dramático lopesco –unas trescientas piezas, según él– para ver hasta qué punto teoría y práctica coinciden. Observa el escaso número de comedias cuya acción abarca varios años, en contra del conocido reparo de Boileau²¹. Destaca cierta arbitrariedad en la denominación que reciben las obras calificadas como tragedias y tragicomedias, señalando, no obstante, que las tragedias no suelen acabar en casamientos. Considera que todos los principios de la poética de Lope se pueden encerrar en la siguiente frase: “la verdadera comedia tiene como meta imitar las acciones de los hombres y representar las costumbres del siglo en que vivieron”²². Ahora bien, para que dicha imitación sea atractiva sin dejar de ser verdadera, tiene que conformarse con unas cuantas convenciones

²⁰ “[Lope] n’a pas prétendu pouvoir donner de Madrid des lois à des nations étrangères; il a dit ce que faisaient les Espagnols et ce qui était bon pour les lecteurs et les auditeurs espagnols” (La Beaumelle, 1822: LXXXII).

²¹ “Un rimeur, sans péril, delà les Pyrénées, / Sur la scène en un jour renferme des années. / Là, souvent, le héros d’un spectacle grossier, / Enfant au premier acte, est barbon au dernier” (*Art poétique*, Chant III, vv. 38-41).

²² “ La véritable comédie a pour but d’imiter les actions des hommes et de peindre les mœurs du siècle où ils ont vécu” (La Beaumelle, 1822: LXX).

necesarias. Lope enuncia las que admite, formulando sus preceptos a partir de su experiencia y la de sus seguidores. Se dirige a un público que no se limita a los doctos, mostrándose atento a separarlo del vulgo. Ordenar una clasificación satisfactoria de su repertorio, deslindando entre comedias históricas y comedias de invención, es otro propósito que La Beaumelle trata de cumplir, sin llegar a la sistematización realizada más tarde por Menéndez Pelayo. Concluye evocando algunos lunares de la praxis lopesca –desenlaces convencionales, desfase entre ciertas figuras y su forma de hablar en detrimento del decoro– destacando, en cambio, su habilidad en promover la acción sin dejar el teatro vacío, así como una notable variedad de tono y estilo.

Aunque afirma haber intentado establecer la construcción analítica del *Arte nuevo* (p. LXXX), La Beaumelle, en su presentación, examina de forma más bien inconexa las consideraciones que nos ofrece, de acuerdo con el libre desarrollo de la reflexión del Fénix. A decir verdad, no se le podía pedir una reordenación de la poética lopesca basada en las tres clases de preocupaciones que alternan y hasta se imbrican en esta pieza: en primer lugar, las que afectan a las recetas del oficio, indispensables para satisfacer una demanda masiva, como construir una intriga o cuidar las entradas y salidas de los personajes; luego, los componentes del sistema de la Comedia nueva, como la tripartición de las obras en jornadas, el reparto de las figuras o las convenciones estilísticas y métricas; y, finalmente, las leyes internas de un género cuyo territorio llegó a desbordar por todos los lados el de la comedia clásica. En cambio, lo que supo intuir fue el hecho de que, si bien Lope declaró haber perdido el respeto a Aristóteles, no dejó de conservar, al menos en parte, el espíritu de sus preceptos en aquella “poética invisible” que remodeló sus axiomas fundamentales. “La autoridad de los espectadores – escribe– es la base principal de los argumentos de Lope de Vega. Así, no hace más que seguir a Aristóteles, quien, en su *Poética*, no dice “haced esto” sino “esto ha tenido éxito”²³.

De esta observación se infiere que su lectura del *Arte nuevo* dista de ser la de Víctor Hugo, para quien Lope de Vega lanzó un grito de guerra contra las reglas neoaristotélicas elaboradas por los comentaristas italianos de la *Poética*.

²³ “L’autorité des spectateurs est la principale base des arguments de Lope de Vega. Il ne fait en cela que suivre Aristote qui, dans sa *Poétique*, ne dit pas : faites ceci, mais bien: ceci a réussi” (La Beaumelle, 1822: LXXXIII).

A diferencia del poeta de *Cromwell*, no quiso considerar el nacimiento de la Comedia nueva como el resultado de una rebelión de los Modernos contra los Antiguos, por la simple razón de que los predecesores de Lope no llevaron a las tablas un tipo de teatro procedente de una supuesta tradición clásica. Según él, la diferencia esencial entre Antiguos y Modernos estriba en que los primeros pretendieron dar a sus obras una finalidad moral o religiosa, mientras que los segundos, en vez de querer provocar risa, terror o compasión entre los espectadores, buscaron la verdad, considerando que correspondía a los oyentes elegir entre los efectos producidos por el espectáculo (p. LXXXIII). A la inversa, tampoco comparte la condena por Mérimée del sistema dramático elaborado por el Fénix y conservado por sus seguidores. Una condena que ya se nota en el prólogo a *Inés Mendo*, una de las obras que forman el *Théâtre de Clara Gazul*, en el mismo momento en que, paradójicamente, dice confesar la deuda de la supuesta Clara Gazul hacia la Comedia nueva: "El autor, que se ha dedicado a imitar a los antiguos cómicos españoles, no ha tratado en absoluto de evitar sus defectos, tales como una excesiva rapidez en la acción, la falta de expansión, etc. Cabe también agradecerle el no haber copiado el estilo culto, tan cansado para los lectores de nuestro siglo"²⁴.

A pesar de concederles que sabían imaginar, en contados casos, una intriga atractiva compatible con unos caracteres bien marcados, el futuro autor de *Carmen* se mostró más que reservado, por los mismos años, hacia la inobservancia de las unidades neoaristotélicas:

La violación de las unidades –escribe– es consecuencia necesaria de este sistema; es un pequeño mal que yo les perdonaría de buen grado, caso de saber aprovecharlos. Pero el hecho de mover con violencia a los personajes sin que de este movimiento resulte algo verdadero, hermoso y agradable, es una culpa que no se puede perdonar. Por cierto, mejor vale mover a los actores que hacerlos hablar en parlamentos, como en nuestras tablas, pero es preciso que cada una de sus acciones explique sus caracteres, pinte sus costumbres y las de su tiempo. En caso contrario, la multiplicidad de las aventuras viene a ser tan cansada como los parlamentos. Pocas veces los

²⁴ "L'auteur, qui s'est étudié à imiter les anciens comiques espagnols, n'a nullement cherché à éviter leurs défauts, tels que le trop de rapidité dans l'action, le manque de développements, etc. Il faut lui savoir gré de n'avoir pas copié aussi le style *culto*, si fatigant pour les lecteurs de ce siècle" (Mérimée, 1978: 159).

españoles se aplicaron a pintar caracteres; generalmente tratan de impresionar más por la singularidad de los acontecimientos que por las pasiones que los provocaron²⁵.

Ahora bien, solo al final de su vida, al prologar, en 1870, una nueva traducción del *Quijote*, la de Lucien Biart, llegará a referirse de manera explícita al *Arte nuevo*:

Aunque no queremos atacar la gloria de Lope, le criticaremos por haber encaminado el teatro español por una vía deplorable y esto sin remordimientos, fuera de cualquier sistema y sin firme convicción. El mismo escribe en el *Arte nuevo de hacer comedias*: “Nadie más que yo merece ser acusado de barbarie. Me atrevo a dar preceptos contrarios al arte y me dejo llevar por la corriente del vulgo [...] No obstante, sigo el camino por donde entré, y bien sé que, aunque fueran mejores en otro sistema, mis comedias no hubieran tenido el éxito que tuvieron. Muchas veces, lo que es contrario al arte da aun más gusto”²⁶.

A fin de cuentas, la postura adoptada por La Beaumelle resulta más equilibrada, debido a que se propuso enfocar el *Arte nuevo* no como poeta, sino como historiador del teatro. Desde esta perspectiva, se nos aparece

²⁵ “La violation des unités est la conséquence obligée de ce système; c’est un petit mal que je leur pardonnerais volontiers, s’ils savaient généralement en profiter. Mais agiter violemment ces personnages pour que de ce grand mouvement il ne résulte rien de vrai de beau, de plaisant, c’est une faute qui n’a plus d’excuse. Sans doute il vaut mieux faire agir les acteurs que de les faire parler par tirades, comme sur notre scène, mais que chacune de leurs actions explique leurs caractères, peigne leurs mœurs et celles de leur temps, autrement la multiplicité des aventures devient aussi fatigante que les tirades. Rarement les Espagnols se sont attachés à peindre des caractères: en général ils cherchent à frapper par la singularité des événements, plutôt que par les passions qui les ont causés”. Este juicio se encuentra en el prólogo que Mérimée dio en 1826 para una reimpresión de la traducción del *Quijote* hecha en el siglo XVII por Filleau de Saint Martin. Dicho prólogo se incluyó en una recopilación póstuma de su obra crítica a la que remitimos (Mérimée, 1874: 22-23). Para un repaso de las opiniones emitidas por Mérimée a lo largo de su vida sobre el teatro áureo, nos permitimos remitir a nuestro artículo “Prosper Mérimée y el teatro del Siglo de Oro” (Canavaggio, 2017).

²⁶ “Sans vouloir attaquer la gloire de Lope, nous lui reprocherons d’avoir engagé le théâtre espagnol dans une voie déplorable, et cela de gaîté de cœur, sans système et sans conviction arrêtée. Lui-même écrit dans *l’Art nouveau de faire des comédies*: « Nul plus que moi ne mérite d’être taxé de barbarie. J’ose donner des préceptes contraires à l’art et me laisse entraîner par le courant vulgaire [...] Je poursuis cependant la voie où je suis entré, et je sais que, bien qu’elles fussent meilleures dans un autre système, mes pièces n’auraient pas eu le succès qu’elles ont obtenu. Souvent ce qui est contraire à la loi n’en plaît que davantage au goût” (Mérimée, 1878: 84). Mérimée traduce aquí libremente los vv. 362 a 375 del *Arte nuevo*. Véase al respecto: Canavaggio (2015).

animado por el deseo de dar a conocer a sus contemporáneos la originalidad de la Comedia nueva, haciendo hincapié en la conciencia que tuvo Lope – entre burlas y veras– del carácter innovador de su empresa.

BIBLIOGRAFÍA

- BOUTERWEK, Friedrich (1812). *Histoire de la littérature espagnole, traduite de l'allemand [...] par le traducteur des lettres de Jean de Muller (Mme De Streck, avec una préface par M. de Stapfer, d'après Barbier)*. Paris: chez Renard & Michaud, 1812, t. 2.
- BRAY, René (1965). *La formation de la doctrine classique en France*. Paris: Nizet.
- CANAVAGGIO, Jean (2015). "Le théâtre espagnol du Siècle d'or vu par Mérimée". En *Mérimée et le théâtre*, Actes de la journée d'études du 28 novembre 2014 (Université Paris-Sorbonne). Textes réunis par Xavier Bourdenet et Florence Naugrette. Publications numériques du CÉRÉdl, "Actes de colloques et journées d'étude", n.º 14.
- CANAVAGGIO, Jean (2017). "Prosper Mérimée y el teatro del Siglo de Oro", *Homenaje a Francisco Ruiz Ramón* editado por Hipogrifo. *Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, Luciano García Lorenzo (ed.), vol. 5, n.º 1, pp. 89-102.
- COUDERC, Christophe (2007). *Le théâtre espagnol du Siècle d'or*. Paris: PUF.
- COUDERC, Christophe (2010). "El Arte nuevo en Francia". En F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. Marcello (eds.), *El "Arte nuevo de hacer comedias" en su contexto europeo. Congreso internacional, Almagro, 28, 29 y 30 de enero de 2009*. Almagro: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha (Corral de Comedias, 27), pp. 113-127.
- COUDERC, Christophe (2017). "Lope de Vega y el teatro francés del siglo XVII", *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 23, pp. 78-103.
- DAMAS HINARD, Jean (1842). *Chefs-d'œuvre du théâtre espagnol*. Traduction nouvelle, avec une introduction et des Notes par M. Damas Hinard. Paris: Librairie de Charles Gosselin, 2 vols.
- LA BEAUMELLE, Victor Laurent Angliviel de (1822). *Chefs-d'œuvre du théâtre espagnol*. Paris: Lavocat, 2 vols.
- LA BEAUMELLE, Victor Laurent Angliviel de (1823a). *Coup d'œil sur la guerre d'Espagne de 1808 à 1814*. Paris: Chazal jeune, Plancher, Ponthieu.
- LA BEAUMELLE, Victor Laurent Angliviel de (1823b). *De l'Excellence de la guerre avec l'Espagne*. Paris: Les Marchands de nouveautés.
- LA BEAUMELLE, Victor Laurent Angliviel de (1823c). *De l'Empire du Brésil*

- considéré sous ses rapports politiques et commerciaux. Paris: Bossange.
- LESAGE, Alain-René (1700). *Le Theatre espagnol ou les meilleures comedies des plus fameux auteurs espagnols. Traduites en François*. Paris: Moreau.
- MARTINENCHE, Ernest (1922). *L'Espagne et le romantisme français*. Paris: Hachette.
- MÉRIMÉE, Prosper (1874). *Portraits historiques et littéraires*. Paris: Michel Lévy.
- MÉRIMÉE, Prosper (1878). *Cervantès, L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche. Traduction nouvelle de Lucien Biart, précédée d'une notice sur la vie et l'œuvre de Cervantès, écrite spécialement pour cette traduction*, Paris: J. Hetzel et C^{ie}.
- MÉRIMÉE, Prosper (1927). *Théâtre de Clara Gazul*, éd. Pierre Trahard. Paris: Champion.
- MÉRIMÉE, Prosper (1978). *Théâtre de Clara Gazul, Romans et nouvelles*, édition établie, présentée et annotée par Jean Mallion et Pierre Salomon. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- MOREL-FATIO, Alfred (1901). "L'Arte nuevo de hazer comedias en este tiempo de Lope de Vega", *Bulletin Hispanique*, 3, pp. 365-405.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1940). *Historia de las ideas estéticas en España*. Madrid: CSIC.
- SCUDÉRY, Georges de (1637). *La Preuve des passages alleguez dans les Observations sur le Cid. A Messieurs de l'Académie*. Paris: A. de Sommaville.
- TEULADE, Anne (2012). "La Comedia espagnole et le théâtre français au XVII^e siècle. Une réception paradoxale", *Europe*, octobre 2012, n.° 102, pp. 123-136.
- VEGA CARPIO, Félix Lope de (1992). *L'Art nouveau de faire des comédies*, trad. Jean-Jacques Préau, préface de José Luis Colomer. Paris: Les Belles Lettres.

LA CONDICIÓN DE AUTORÍA FEMENINA: EL CASO DE EMILIA SERRANO, BARONESA DE WILSON, Y LA POLÉMICA CON GEORGE SAND Y ALPHONSE DE LAMARTINE (1859)¹

PURA FERNÁNDEZ

Instituto de Lengua, Literatura y Antropología, CSIC (Madrid)

Qu'est-ce qu'un nom dans notre monde révolutionné et révolutionnaire?
Un numéro pour ceux que ne font rien, une enseigne ou une devise pour
ceux qui travaillent et qui combattent. Celui qu'on m'a donné, je l'ai fait
moi-même et moi seule après coup, par mon labeur. [...] je vis, au jour le
jour, de ce nom qui protège mon travail. [...] ma conscience tranquille ne
voit rien à changer dans le nom qui la désigne et la personnifie.
(George Sand, *Histoire de ma vie*, apud Reid, 2013: 30)

Como indica Joan Oleza en *Trazas y bazas de la modernidad* (2012), es en la novela del XIX y en sus agentes donde se encuentran las claves del complejo proceso de transición hacia la modernidad literaria en España, a pesar de que inercias historiográficas hayan dificultado la valoración de un legado sin el cual es imposible entender la evolución del campo literario contemporáneo. La mirada panóptica que Oleza, como profesor y como investigador, ha trazado siempre sobre las Letras europeas del XIX –desde su determinante volumen *La novela del XIX. Del parto a la crisis de una ideología* (1976; 1984)– ha sido un continuo estímulo para sobrevolar la mirada reduccionista de los modelos literarios nacionales como punto de referencia, sobre todo en un siglo como el XIX en que se forja el edificio transnacional de la gran novela europea. En este contexto en el que se gesta el modelo del artista romántico y la celebridad literaria a escala internacional e intercontinental, con las figuras de Hugo, Dumas, Dickens, Balzac o Zola, se consolida también la figura de la escritora

¹ Este trabajo se inscribe en el ámbito del Proyecto de Investigación “Prácticas culturales y esfera pública: editoras españolas y latinoamericanas contemporáneas” (FFI2016-76037-P).

profesional de la mano de nombres como los de Charlotte Brontë (1816-1855) o George Sand (1804-1876), por citar solo a dos autoras relevantes que alcanzaron notoriedad pública y se convirtieron en referencia obligada en el Parnaso decimonónico.

De ambas escritoras contamos con biografías aparecidas como corolarios de su éxito, pero también como preventivo sistema de control de la información personal en torno a ellas. La novelista Elisabeth Gaskell escribió *The Life of Charlotte Brontë* (1857) a instancias de su viudo y en virtud de la relación de amistad que había mantenido con la fallecida; así, la vida de heroína victoriana de la autora de *Jane Eyre* (1847) honraría sus novelas, aunque para ello se centrara en lo doméstico, desterrando episodios personales de gran trascendencia, como el amor imposible por un profesor casado durante su estancia en Bruselas entre 1842-1843 (Shelston, 2000: 30-31). Por otro lado, George Sand emprende su propia *Histoire de ma vie* desde 1847, si bien no aparece publicada hasta 1854-1855, primero por entregas en *La Presse* y después en formato de libro (Reid, 2013: 215). La firma y el personaje autoral de George Sand nacen en mayo de 1832 y la estela de sus éxitos y escándalos convertirán en un mito a la escritora que logró que Balzac acuñara el término *sandisme* para definir un nuevo estilo de escritura y de vida femeninas².

La autora francesa acomete su autobiografía en pleno reconocimiento literario y expectación por su atípica vida privada y por su compromiso ideológico, republicano y cada vez más revolucionario. En *Histoire de ma vie* expresa su determinación temprana por ser artista: "Être artiste! oui je l'avais voulu" para "m'isoler du contrôle de l'opinion en ce qu'elle a d'étroit, de bête, d'égoïste, de lâche, de provincial" (Reid, 2013: 98). Este intento de superar los estrechos senderos de la vida prevista para una mujer por la vía de las Letras sirve para construir la arquitectura explicativa del nacimiento de una figura autoral: la de George Sand, un seudónimo que no pretende hurtar el referente

²El término *sandisme* aparece en *La Muse du département* (1843), si bien hay huellas de la obra desde el año de 1836; así, se emplea "pour évoquer une nouvelle manière de vivre et de se conduire" (Reid, 2013: 129).

de su poderosa personalidad, ampliamente conocida por sus críticos y lectores³.

Si algo caracteriza a Sand es su afán por participar en los debates públicos, por asumir un relevante papel en los círculos culturales y por controlar la propiedad intelectual y económica de su obra, sabiamente difundida. Los detalles sobre su vida privada, que era pasto de caricaturistas y críticos, se omitían en las memorias por respeto a quienes formaban parte de ella; sus trazos literarios permitían rastrear los ecos de su propia experiencia y pensamiento, desde el malestar conyugal en *Lélia* (1833) hasta la pasión vivida junto a Alfred de Musset en *Elle et lui* (1859), complemento de *La confession d'un enfant du siècle* (1836), en donde Musset había anticipado su versión de aquellos amores entre artistas.

1. *Qu'est-ce que est un nom? Escribir contra el no ser*

George Sand fue un referente literario y personal en Francia y en buena parte de los países europeos que vieron traducidas sus obras, bien como ejemplo de la nueva mujer que representaba las bondades y vicios del siglo de la revolución y el progreso social; bien como el sueño que alumbró a otras mujeres que, desde la admiración o el desacuerdo, tenían presente la luminaria de su nombre en el panorama literario de la época.

En este punto quiero detenerme en el caso de una escritora y viajera española, Emilia Serrano García (h.1833-1923), quien firmaba como Baronesa de Wilson, y cuya biografía estoy escribiendo. Autora de una abundante producción de artículos y cuentos diseminados en la prensa hispanoamericana, y de numerosos volúmenes repartidos entre manuales de urbanidad, poemarios, leyendas, narraciones y novelas didácticas y morales, traducciones literarias del francés, galerías biográficas de hombres y mujeres célebres, libros de viajes y de temática americanista, compartió con la Baronesa Dudevant/George Sand la misma feroz defensa de su voz y de sus derechos autorales, construyó con minuciosidad su carrera profesional y la difusión de su obra y creó sus propias revistas y periódicos, tanto en París y en Madrid, como

³ George Sand / Amantine Aurore Lucile Dupin nació antes de que se oficializara el matrimonio desigual de sus padres, un patricio y una bohemia, en sus propias palabras (Reid, 2013: 159). Tras la muerte de su abuela paterna heredó el título de Baronesa Dudevant.

en Lima o en Ciudad de México, como garantía de visibilidad y de negocio⁴. Emilia Serrano fue activa viajera y promotora de publicaciones periódicas; estas revistas favorecían una práctica socializadora que construía poderosas redes intercontinentales en las que se aunaban los nombres de varias generaciones de políticos, periodistas, escritores, empresarios y profesionales de toda índole en los seis viajes que realizó desde el norte de Estados Unidos hasta la Patagonia.

Ambas autoras escudaron su escritura tras juegos nominalizadores, tan frecuentes en las arenas literarias, si bien en direcciones opuestas; la baronesa Dudevant construye su personalidad artística a partir del nombre masculino de George Sand y Emilia Serrano tras el de la enigmática baronía de Wilson. Una baronía que se hace ostensiblemente pública al calor de una polémica en el París de 1859 en la que los nombres de George Sand y de Alphonse de Lamartine se ven mezclados con el de la Baronesa de Wilson, lo que provoca un sonado desmentido por parte de aquellos y el alumbramiento público de una escritora que hasta entonces apenas había editado (a su costa) *Las siete palabras de Cristo en la Cruz. Poema en verso* (París, 1858) y numerosos artículos y sueltos en *La Caprichosa. Periódico del Buen Tono. Revista Mensual de Modas. Literatura, Música, Teatro y Artes* (1857-1858) y, posteriormente, en *La Caprichosa. Revista Universal del Nuevo Mundo* (1859-1860), publicaciones impresas en la capital francesa para ser distribuidas entre España, Francia y América Latina y en las que oficiaba como directora y como redactora jefe, respectivamente.

Filomasona y católica; española, pero también medio francesa y americana; sin prueba documental de que fuera doblemente casada y viuda, como aducía; madre de una niña de paternidad misteriosa y creadora de un protector título nobiliario de origen alemán, legitimado en Inglaterra y adquirido en Francia; no voy a enumerar las vicisitudes de mi rastreo de archivos, hemerotecas y bibliotecas a la búsqueda de la identidad evanescente de una mujer que, a expensas de la convulsa Historia española en el XIX, fabrica su propia biografía oficial que evoluciona desde una Emilia Serrano García a Emilia Serrano de Wilson, Emilia Serrano Baronesa de Wilson, Emilia Serrano de García Tornel, hasta devenir en el resultado más elaborado de su performativa vida: la Baronesa de Wilson por antonomasia, sin más

⁴ George Sand, por ejemplo, fundó en París *La Revue Indépendante* (1841).

preámbulos y escoltada por unos cambiantes sellos aristocráticos que irá adaptando a sus propios gustos estéticos.

Posiblemente influida por modelos como el de la célebre Condesa de Ségur, que comienza su reinado como autora de cuentos morales para niños en el sello Hachette en el año de 1857, la Baronesa de Wilson comienza a forjar su título entre este modelo –el mejor salvoconducto para recomponer una biografía conflictiva y deambular por el mundo granjeándose voluntades personales y profesionales– y el del no menos célebre Barón de Humboldt, quien resulta en definitiva el modelo soñado y emulado para sus aspiraciones americanistas.

La firma de Emilia Serrano de Wilson se transmuta en la de Baronesa de Wilson en un ejercicio de suplantación que ya en la década de 1870 termina por engullir a Emilia Serrano para dejar como única entidad visible a la Baronesa de Wilson. De hecho, fue la lectura de una de sus cartas remitida al biógrafo del poeta José Zorrilla, Narciso Alonso Cortés, poco antes de morir, la que me decidió a escribir la biografía de quien fue una de las mujeres más célebres en España y en Hispanoamérica durante más de tres décadas y de quien en la actualidad apenas tenemos algunas noticias confusas y a menudo erróneas repetidas hasta la saciedad. Editora, periodista, escritora, conferenciante protoamericanista y promotora de las relaciones culturales y comerciales hispanoamericanas, la biografía de Emilia Serrano García atraviesa con su infatigable actividad la historia europea y americana del siglo XIX y el primer tercio del XX.

En julio de 1918, a punto de finalizar la Gran Guerra, que había roto las relaciones comerciales del Atlántico y con ellas el medio de vida de Emilia Serrano, la dinámica escritora y viajera escribe a Narciso Alonso Cortés varias cartas en las que reconoce implícitamente algunos secretos íntimos ocultos en pro de la honra de su nombre. En aquellos calurosos días del verano, aquejada de una grave enfermedad y muchas penurias, la otrora famosa Baronesa de Wilson se sincera con su destinatario:

Distinguido amigo: ¿Qué dirá Vd. de mi silencio? pero desde mi última carta he estado muy gravemente enferma y he sufrido dos recaídas: los años y muchas contrariedades no pesan sobre mí en vano, y cuando yo caiga en el *no ser*, me propongo hacer a Vd. heredero de algunos documentos, pues tengo para mí que Vd. pudiera ampliar en mucho mi biografía (1922: 92).

En estas cartas anida una declarada ansiedad de quien se siente cada vez más cerca del fin y, arruinada, olvidada y enferma, descubre que tras décadas de construcción de una identidad pública controlada férreamente, este mismo control que permitió el desarrollo de una vida exitosa entre dos continentes, sorteando la murmuración que acecha a una mujer viajera y empresaria, se convertía en la amenaza de su inmediato olvido; la Baronesa de Wilson, sin resabios religiosos, enfrenta con inquietud la caída en ese *no ser* contra el que combatió desde su juventud y por el que desarrolló una personalidad que podríamos llamar fluida, imprecisa y paradójica, y por todo esto adaptable a las múltiples realidades sociales, políticas, culturales y geográficas que le deparó su trashumante vida, haciendo de ella un modelo de transnacionalidad cultural. Como Guiomar, la amante oculta del poeta Antonio Machado, doña Emilia ejecuta la palinodia de su vida y da un paso al frente para declarar *Yo fui Leila*, como hiciera Pilar Valderrama al afirmar *Sí, soy Guiomar. Memorias de mi vida* (1981). La desconocida Leila de Zorrilla –y no pueden descartarse los ecos de la *Lélia* sandiana– parece reclamar su protagonismo personal y cultural en la memoria de esos *Recuerdos de un tiempo viejo* que José Zorrilla había empezado a rescatar, sin mucho orden y tras mucha selección, en 1878 para publicarlos en 1881.

Así, sin familiares que velaran por su legado y consciente de un tiempo cambiante entre cuyos pliegues se difuminaba su rastro, Emilia Serrano desvela el oculto secreto de sus amores con Zorrilla; acepta transmutar la celebridad propia alcanzada en sus viajes por la de ser una *Leila* musa; esto es, la oculta amante de un poeta en los fastos de su centenario, lo que revela una desesperada reivindicación de su propia biografía de *Leila* autónoma y creadora. Enfermedades, penurias y un legado opaco por falta de herederos directos dieron con la Baronesa, al cabo de los años, en una fosa común y su archivo nunca llegó a las manos previstas, la del erudito Narciso Alonso Cortés, de quien esperaba reconstruyera su fascinante y engañosa historia. Así, el filólogo, tras la muerte de la escritora, anunciaba sus últimas voluntades, expresas en una carta también publicada, pero que no fueron cumplidas por sus albaceas, según se demostró con el transcurrir de los años:

El lector de mi libro ya se daría cuenta de que la *Leila* de Zorrilla no fue otra sino doña Emilia Serrano, Baronesa de Wilson. Fallecida ya esta señora, no hay inconveniente en

consignarlo así, tanto más cuanto que ella me autorizó en sus cartas para hacerlo. De este episodio, uno de los más culminantes en la vida del poeta, podré dar detenidos pormenores una vez se cumpla la última voluntad de Leila, según la cual han de venir a mi poder cuantos papeles y cartas conservaba de Zorrilla (1922: 87)⁵.

2. *El por qué escribo*

Paradójicamente, los esfuerzos que hizo la Baronesa de Wilson (ayudada por sus panegiristas, escritoras amigas y periodistas afines) por recrear un retrato vital a salvo de sospechas y legitimador de su papel de educadora de señoritas y guía de la infancia española y americana, de contertulia agasajada en los salones literarios y políticos de todos los países latinoamericanos desde la década de 1870 hasta 1914, diluyó su rastro vital hasta reducirla a la modélica y despersonalizada instructora de madres, jóvenes y niños; un personaje social, la Baronesa de Wilson, que relegó a las sombras a la vibrante y colorista viajera, la conspiradora política, la creadora de redes de mujeres en nombre de un yo colectivo y colectivizado, la exploradora cultural que fundó periódicos y revistas y publicó libros en España, Francia, México, Ecuador o Perú.

Ha sido complejo determinar cuándo se codifica el seudónimo de Baronesa de Wilson en una bibliografía abundante y dispersa, diseminada por numerosos países y no repertoriada en su totalidad ni con fiabilidad en los trabajos académicos dedicados a su obra. Pero ya puedo asegurar que la convención aristocrática nace en los años de residencia en París y curiosamente los primeros indicios de su uso proceden de fuentes indirectas, no de la propia Emilia Serrano. Si en febrero de 1858 Manuel García González dedica en *La Caprichosa* (pp. 11-12) una Oda a la "Señora Baronesa Serrano de Wilson", esta no hará uso del título en dicha publicación. Será en marzo de 1859 cuando, en la nueva etapa de *La Caprichosa*, un colaborador, el escritor festivo, republicano y antiesclavista Andrés Avelino de Orihuela, elabore una ficción presentada como episodio real que causó las protestas airadas en la prensa francesa de Lamartine y George Sand. En una suerte de fantasía

⁵ N. Alonso Cortés, *Anotaciones literarias*. Valladolid: Imprenta de la Viuda de Montero. La fecha del pie de imprenta del libro del erudito vallisoletano (1922) es errónea, dado que la Baronesa falleció en Barcelona el 1 de enero de 1923; en el libro (p. 89), se indica que la escritora murió en 1922, si bien el certificado de defunción determina que fue en la fecha consignada.

literaria con visos de realidad, se relata una reunión amistosa “en casa de la elegante Baronesa de Wilson” en marzo de 1859 (n.º 23)⁶; tras una ingeniosa conversación entre los cuatro asistentes y la visita al célebre baile de 14 de febrero en el Hôtel de Ville –descrito con todo detalle–, el grupo de amigos pasea por París. Este encuentro, ratificado con otro posterior al que se unen Alejandro Dumas (con quien Emilia Serrano mantenía una probada relación de amistad) y el Barón de Guillemot, propietario y director de la revista, da pie a una carta dirigida por Lamartine a la prensa en la que desmiente su presencia en la comitiva la noche del baile, lo que origina una réplica airada del Barón, quien defiende la legitimidad del juego ficcional (nunca presentado como tal) e imputa a Lamartine una conducta insólita, porque “no puede, sin un motivo político, ofenderse de figurar en compañía de una señora que V. ha recibido en su casa” (junio de 1859: 82), familiaridad que Emilia Serrano reiterará de continuo en sus escritos biográficos.

En efecto, *La Caprichosa. Revista Universal del Nuevo Mundo*, anunciada como Segunda Serie de la primera revista homónima, se inauguraba en enero de 1859 con textos de Lamartine y de George Sand, traducidos por Emilia Serrano⁷. A partir de este número, la presencia de las dos célebres firmas se esgrimen en *La Caprichosa* como garantía de que la Redactora Jefe y el Director, Barón Éugène de Guillemot, son honrados por la intelectualidad parisina. De hecho, la carta de Lamartine dirigida a Emilia Serrano que abre el primer número saluda la aparición de la revista y otorga a la joven escritora la autorización para publicar sus obras, lo que da paso en los siguientes meses a la Sección Literaria donde se reproducen fragmentos de los *Cursos familiares de literatura*⁸. Otro tanto sucederá en el número de mayo de 1859 (p. 81), cuando se edita una carta de Alejandro Dumas dirigida a Emilia Serrano celebrando la iniciativa de la revista transatlántica, en la que también aparecerán colaboraciones del escritor.

No puedo abordar ahora la posible motivación política a que alude el Barón de Guillemot al valorar el gesto de Lamartine al enviar su carta de

⁶ En el número del mes siguiente, Orihuela dedica un poema a Mme. Em. Serrano de Wilson (p. 44), sin atisbo del literario título que le había atribuido.

⁷ “Carta”, fechada el 29 de diciembre de 1858, p. 2. La colaboración de George Sand es un fragmento de “Hamlet”, firmado en enero de 1859, pp. 11-12.

⁸ Entre 1868-1872, E. Perié Editores publican en Sevilla la obra completa en cuatro volúmenes traducidos por Joaquín Guichot.

protesta a diarios franceses como *La Presse* o *Le Siècle*, en una campaña de descrédito de los redactores de *La Caprichosa* en la prensa parisina, aventada por el rival *El Correo de Ultramar*, pero baste señalar que *La Caprichosa* distaba mucho de ser la tradicional revista de crónica social y modas (Fernández, 2018); en su segunda época se convierte en un estratégico instrumento orientado a favorecer los intereses comerciales y políticos franceses en los nuevos países americanos. Sin duda, su aparición, impulsada por un avezado diplomático y publicista como el Barón y una experimentada redactora como la Baronesa, generó inquietud entre el sector periodístico en el que destacaban cabeceras como *El Eco Hispano-Americano* o *El Correo de Ultramar*, de amplia distribución en las repúblicas americanas y amenazados con la poderosa infraestructura comercial desarrollada por *La Caprichosa*, contra la que inician una soterrada campaña. Aunque era evidente que sumar los nombres de Lamartine y de Sand como protagonistas de un velada festiva junto al de la Baronesa era una provocadora broma, la reacción de Lamartine no deja de ser muy desmedida, incluso conociendo su opinión poco favorable a las mujeres alejadas de los patrones tradicionales, entre ellas, George Sand. A su vez, la autora francesa también había manifestado su desacuerdo literario con Lamartine en su severa crítica de *Recueils poétiques* (1841) y no era menos severo su juicio político y personal acerca del poderoso escritor (Reid, 2013: 188).

Sin un contexto más complejo no puede entenderse el escándalo periodístico suscitado por este episodio reproducido con detalle en la prensa del otro lado del Atlántico vía *El Correo de Ultramar*; este periódico, amparado en la defensa de un modelo de periodismo “al cual solo la lealtad y la veracidad pueden asegurar una importancia tan efectiva como honorífica”, resume todo el episodio polémico bajo el título significativo de “Una muestra de lo que se miente”, el 30 de abril de 1859. En este artículo se desacredita fundamentalmente a la “señora Wilson” con insidiosas alusiones a su deseo de “querer ganar fama y reputación a falta de genio y de verdadera nobleza”, una frase resaltada en la que anida todo un cúmulo de sobreentendidos. A su vez, Lamartine descalifica como un “Cuento chistoso” la frivolidad de una farsa “que a nadie engañará en Francia: pero que puede engañar a los lectores de Madame Wilson allende los mares”, reconociendo a la redactora una notable receptividad lectora. La desproporción en el ataque parece traslucir la

descarnada pugna por un mercado poderoso y por la “exclusividad” de las firmas, lo que explica un titular tan extremo como “Una muestra de lo que mienten”. La nota aclaratoria de George Sand no tiene el tono hiriente de la de Lamartine, quien se siente calumniado y ratifica que: “Jamás he puesto los pies en el salón o en el comedor de Madame Wilson” y “jamás me he paseado acompañado de esa joven dama”; el final, con una despectiva alusión a la “andaluza”, parece apuntar a la misma impostura de una advenediza: “Calumniad, sí, pero no disfracéis las cosas. El mundo no es una mascarada; dejadnos nuestros trajes respectivos”. Con más elegancia y, desde luego, con más respeto, George Sand manifiesta que: “No conozco ni aun de vista a las personas en cuya compañía la ingeniosa Sra. de Wilson me saca a relucir y me hace fumar, bailar y filosofar”⁹.

Emilia Serrano se convierte en sí misma en una empresa trashumante. Realiza seis viajes profesionales a América en los cuales escribe y edita sus obras adaptándolas a las especificidades de cada mercado local, pero concibiendo los proyectos a escala regional y continental. *Las perlas del corazón. Deberes y aspiraciones de la mujer en su vida íntima y social* es un pequeño volumen ideado como materia prima para sufragar los diversos desplazamientos realizados en su primer viaje para el gran proyecto americanista que definirá su vida. Hasta 1875, año de aparición de estas *Perlas* desordenadas y convencionales, Emilia Serrano había publicado su obra mayoritariamente en París, en las prensas de Rosa y Bouret, editores que distribuían, desde su casa matriz en la Ciudad de México, a todo el continente, sobre todo la mítica Biblioteca de la Juventud, un corpus útil y rico aún presente de forma abrumadora en las colecciones históricas conservadas en América. Esta red comercial y las revistas distribuidas desde París y Madrid por la Baronesa para los lectores americanos construyeron una densa red de contactos, pero sobre todo un mapa fiable para conocer la demanda y las condiciones específicas del lectorado americano y los intereses educativos de sus dirigentes.

⁹Noticia reproducida por el periódico mexicano *La Sociedad*, el 29 de junio de 1859. No obstante, durante una de las estancias de la Baronesa en México, la prensa reproduce con admiración la noticia del Álbum de firmas célebres que posee la Baronesa, entre las que se encuentran las de Michelet y George Sand (*El Siglo Diez y Nueve*, 23-VII-1886, p. 3).

Así, la primera iniciativa de Emilia Serrano cuando arriba a Buenos Aires en junio de 1875, en el que será el primer viaje “profesional” como americanista, es publicar *Las perlas del corazón* con varios paratextos, una táctica editorial que manejará con excelente oportunidad en sus múltiples desplazamientos, en los que va diseminando ediciones de sus obras salidas de prensas locales. La consabida carta-dedicatoria, esta vez ofrecida a dos señoritas argentinas, propone su libro como “un sentimiento de amor para mi sexo” (VII), frase que resume su tarea de educadora de las nuevas generaciones de americanas a partir de su experiencia vital; para ello, evoca la mítica andadura para sobreponerse a su condición femenina desde que, niña aún, en París, “escribí una obra, la primera que me atreví a dar al público, sin nombre que la protegiera y con la inexperiencia por faro para conducirme a seguro puerto” (1883: VII). La fórmula convencional de la *captatio benevolentiae* da lugar a una exposición de nombres consagrados (Martínez de la Rosa, Lamartine, Alejandro Dumas) que avalan la decisión de cumplir un destino pero, sobre todo, de dar expresión a un sentir interior que lucha por manifestarse desde su infancia.

A la mencionada dedicatoria le sigue un prólogo titulado expresivamente “El por qué escribo” (1883: XIII-XVI). Tales palabras presentan un relato biográfico –constantemente retocado en sus detalles a lo largo de las muchas ediciones que alcanzó el libro y en las variaciones que incluyó en sus nuevos títulos– que en sí mismo es una suerte de fabulación en la que todos los astros conducen trágicamente a la joven Emilia Serrano –niña prodigio, viajera por Europa gracias a unos padres amantes, viuda casi adolescente y madre desgarrada por la pérdida de una niña de corta edad– al ejercicio de las Letras, una vía incuestionable para sanar el alma y procurarse el sustento como mujer independiente:

La pequeñez de mi nombre se encontró protegida y amparada por el de aquellos colosos de la literatura [Martínez de la Rosa, Lamartine y Alejandro Dumas], y trabajé sin descanso; nada me arredraba; y aún las dos o tres horas que destinaba al sueño, me parecían instantes preciosos robados a mis estudios y a mis producciones; y recorriendo los espacios sin fin de la vida intelectual, he pasado los años que van transcurridos desde entonces: mis lágrimas o mis sonrisas, mis impresiones entusiastas y juveniles, se revelan en mis obras: los acontecimientos me impulsan a escribir y expreso lo que siento: es una necesidad del corazón (1883: XVI).

Las perlas del corazón se editaron por primera vez en Buenos Aires, y a los pocos meses en Santiago de Chile (1876), Lima (1876), Quito (1880), México (1883) y Barcelona (1911), con numerosas ediciones intermedias y decenas de miles de ejemplares distribuidos, gracias a la protección de las autoridades religiosas y a la oficial de los ministerios de educación de países como Chile, Perú, Ecuador y El Salvador, que lo aprobaron como texto oficial para las escuelas de niñas. La Baronesa desarrolló un plan de visibilización y legitimación conducente a la *misión* que orientó sus viajes *científicos* a América: misión que no dudó en condensar en las palabras que Lamartine le dirigió en una de sus *soirées* instándola a “luchar como mujer y como española” para defender “que la mujer se ilustre, para que pueda crearse, en caso de desgracia, una posición honrosa e independiente” (XIV), sobreponiendo a la polémica con Lamartine la abrumadora insistencia en su relato fundado en el padrinazgo del escritor francés en su vocación literaria. Si en la dedicatoria se había reafirmado en el aliento de Martínez de la Rosa para que cultivara el género instructivo “porque la instrucción es base de todo y vale más enseñar y educar, que escribir relatos inverosímiles que sirven de perjudicial recreo” (VII), en el jugoso texto “El por qué escribo” es la voz de Alejandro Dumas la que sostiene este triunvirato de mentores bien medido. En julio de 1876 la Baronesa añadirá “Una palabra al lector” (1883: 9-12) de Enrique del Solar, ilustre hijo de la no menos ilustre mujer de letras, la chilena Mercedes Marín del Solar.

Zorrilla deplora en sus memorias la mala gestión que hizo del capital económico y simbólico de su nombre literario en una vida azarosa y flanqueada por el derroche y la imprevisión, así como por las aventuras y desventuras vinculadas al infeliz matrimonio con su primera esposa; frente a él, Emilia Serrano se convierte en un llamativo ejemplo de celebridad social y cultural como resultado de un programa performativo fraguado en la década de 1850 en el París de la gran transformación social y urbana. El nivel de autonomía y de conciencia autoral de la Baronesa en esos tempranos años la llevan incluso a pleitear contra empresarios franceses para reclamar la propiedad intelectual de la revista *La Caprichosa*, un fascinante episodio en el que la Baronesa vuelve a exhibir su pulso firme. Pero el fallecimiento temprano de su hija en 1858, y con Zorrilla instalado en México, reconducen el camino para una triunfal aparición en Madrid en 1860 como empresaria y, sobre todo,

como activa *salonnière* que empieza a gestar una densa red que favorecerá su primer viaje a América y su proyecto de extensión panamericana con el aura de dama educada en París y una ficcionalizada biografía de artista coronada por un pretendido título europeo. Este, en definitiva, no dejaba de ser una convención propia de las revistas de salón y de moda; el 5 de junio de 1870, por ejemplo, el *Diario de México* se hacía eco con pericia del carácter asociado con los títulos de pega usados en el marco de estas colaboraciones de prensa, y cita como ejemplo a las conocidas Baronesa de Wilson y Vizcondesa de Renneville¹⁰:

El nuevo y el viejo mundo mucho deben a esas dos célebres artistas en modas y literatura: tan pronto encuentran la mejor manera de cortar un puff, como nos regalan con la más espiritual y linda historia sentimental o con saladas anécdotas. Al par que visten, ilustran a la más bella mitad del género humano.

Pero la Baronesa alumbraba proyectos más ambiciosos desde que iniciara su carrera como empresaria periodística y como traductora. Su biografía se construye como un dispositivo estratégico destinado a un interlocutor múltiple situado a ambos lados del Atlántico, ante el cual se erige un discurso de autoridad en torno a la mujer de letras que traza puentes culturales entre la antigua metrópoli y las nuevas naciones. En perfecta sintonía con la narración vital de la Baronesa, sus volúmenes antológicos y compilatorios de las biografías de las escritoras y artistas españolas y americanas exploran lo que he llamado *gloria refleja*¹¹: una estrategia justificativa del papel que se reivindica para las escritoras a quien Emilia Serrano concierta y reúne en un Parnaso editorial como si conformaran una única voz dotada de trascendencia histórica (Fernández, 2011, 2015).

¹⁰ Vizcondesa de Renneville es otro seudónimo empleado en secciones de Revista de Modas en los periódicos editados en París, como *El Correo de Ultramar* (al menos desde 1853 y hasta finales de la década) y *El Americano* (1872-1873). Parece un claro tributo a los conocidos manuales de urbanidad y novelas de Madame de Renneville en la década de 1830, que también fueron traducidos al español.

¹¹ *América y sus mujeres. Costumbres, tipos, perfiles biográficos de heroínas, de escritoras, de artista, de filántropas, de patriotas; descripciones pintorescas del continente americano, episodios de viaje, antigüedades y bocetos políticos contemporáneos. Estudios hechos sobre el terreno. Cuadros copiados del natural* (1890); "Bocetos biográficos. Mujeres ilustres de América" (1899).

Como señala M. Couturier: "On ne lit pas seulement des livres, on lit d'abord des auteurs" (1995: 25). La formación de la Baronesa en Francia, sus labores iniciales en la casa Bouret y como empresaria editorial, traductora y redactora periodística, forjan una conciencia autoral en la que el derecho de propiedad intelectual está firme e indisolublemente hermanado con el económico. La Baronesa de Wilson termina por eliminar intermediarios en el proceso de comunicación con el lector: la autora gestiona todos los tramos del proceso y asume labores como editora, distribuidora, comercial y publicista de sus propias obras.

Como se esforzaba por resaltar uno de sus biógrafos, el periodista Ramón Elices en el encomiástico folleto *La Baronesa de Wilson. Su vida y sus obras* (1883), desde temprana edad:

surgió en la mente de la escritora un pensamiento grande, una idea colosal que tal vez desde niña acarició su soñadora fantasía. Esta idea era la de recorrer el Nuevo Mundo para descubrir todos los secretos que su virgen y feraz naturaleza encierra; este pensamiento el de escribir la Historia de América. (1883: 21)

En la medida carrera de profesionalización escritora de la Baronesa hay un consciente refuerzo de la figura autoral fundamentada en una red de experiencias y de conocimiento, así como en un tejido relacional en que se funden personajes de las Letras, de la política y de la buena sociedad de cada uno de los países visitados. La institución del *Dieu-Auther* que Barthes, Blanchot, los estructuralistas y los deconstruccionistas revocarían violentamente en la década de 1960, en manos de la Baronesa deviene una construcción sólida que, de forma paradójica, se sustenta sobre la construcción de esa "figure (qui n'est ni sa représentation, ni sa projection)", como rectificaría Barthes en *Le plaisir du texte* (1973): si el autor como institución, como persona civil y biográfica, ha muerto, si ha sido desposeído de la paternidad que la historiografía literaria le ha otorgado, en el texto su *figura* se reconoce como necesaria en tanto que interlocutor que se construye en el acto de lectura (Couturier, 1995: 13-14).

Así, *El Correo Español* de la Ciudad de México aseguraba el 17 de marzo de 1890 que: "La Sra. Baronesa de Wilson ha hecho tanto o más que el insigne Humboldt; porque si este abrió las puertas de lo ignoto al dominio de la ciencia, aquella ofreció en estilo fácil y al alcance de todos, lo que

desaparece en Occidente para que en Levante se conozca bajo los aspectos de la realidad que puede palpase". Y tal parece ser la esencia de ese impulso que domina a la Baronesa cuando el sentimiento y la acción la embriagan en su necesidad constante de movimiento y experiencias:

Recorrer, aun cuando sea en alas de la imaginación, las ciudades, las selvas, los montes, los senderos, las playas, las islas, los jardines, de estos edenes cautivos entre horizontes de ópalo y oro, y sembrar con profusión mis sentimientos: la inacción me anonada: el cambio de regiones, de sol, de espacio, de costumbres, de atmósfera, es la luz para mi alma; es la inspiración, sin formas tal vez, pero rica de verdad y sentimiento. (1883: XVI)

La construcción de la firma y de la personalidad de la Baronesa de Wilson es el resultado de un proceso de reforzamiento constante de la autoría *débil* femenina, sobre todo cuando vadea el acotado espacio de la *escritura destinada a mujeres*. Para sortear "la pequeñez de mi nombre", según sus propias palabras, la Baronesa blinda su propiedad intelectual y reviste con una cohorte de autorizaciones oficiales y prólogos sus libros; estas disposiciones gubernamentales para que sus obras se lean en escuelas públicas sustentan los dispositivos narrativos y paratextuales orientados a reforzar su autoridad discursiva como educadora y, sobre todo, como americanista. Porque la Baronesa de Wilson, desde los márgenes explora los espacios donde se institucionaliza el naciente americanismo oficial, impulsado fundamentalmente por la Real Academia de la Historia por el interés cultural y estratégico del continente americano (Vélez, 2007), un interés intuido y cultivado tempranamente por Emilia Serrano como un campo abierto y feraz para sus aspiraciones profesionales y autorales.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALONSO CORTÉS, Narciso (1922 [1923]). *Anotaciones literarias*. Valladolid: Imprenta de la Viuda de Montero.
- COUTURIER, Maurice (1995). *La figure de l'auteur*. París: Éditions du Seuil.
- ELICES, Ramón (1883). *La Baronesa de Wilson. Su vida y sus obras. Con un apéndice que contiene la preciosa composición, original de la inspirada poetisa y elegante escritora, que tiene por título "Saludo a América", cuya composición ha merecido el mayor encomio de parte de los primeros escritores americanos*. México: Imprenta de El Centinela Español.
- FERNÁNDEZ, Pura (2011). "Geografías culturales: Miradas, espacios y redes de las escritoras hispanoamericanas en el siglo XIX", en *Miradas sobre España*, F. Tomás, I. Justo y S. Barrón (editores). Madrid: Anthropos Editorial, pp. 153-170.
- FERNÁNDEZ, Pura (2015). "No hay nación para este sexo. Redes culturales de mujeres de letras españolas y latinoamericanas (1824-1936)". En Pura Fernández. *No hay nación para este sexo. La Re(d)pública transatlántica de las Letras: escritoras españolas y latinoamericanas (1824-1936)*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- FERNÁNDEZ, Pura (2018). "Imposturas y silencios. El epistolario de la Baronesa de Wilson a Narciso Alonso Cortés o los enigmas biográficos de una mujer de letras en el siglo XIX". En Julio Neira y María Martos (coords.). *Identidad autorial femenina y comunicación epistolar*. Madrid: UNED, pp. 361-380.
- GARCÍA GONZÁLEZ, Manuel (1858). "A la poesía. Oda", *La Caprichosa*, enero, pp. 11-12.
- OLEZA, Joan (2012). *Trazas y bazas de la modernidad. Ensayos desde el cambio cultural*. La Plata: Ediciones del Lado de Acá.
- OLEZA, Joan (1984). *La novela del XIX. Del parto a la crisis de una ideología*. Barcelona: Laia.
- REID, Martine (2013). *George Sand*. París: Éditions Gallimard.

- SERRANO DE WILSON, Emilia. *Las perlas del corazón. Deberes y aspiraciones de la mujer en su vida íntima y social* (1883 [1875]). Por la Baronesa de Wilson. México: Imprenta y Litografía de Irineo Paz. 6.^a ed.
- SHELSTON, Alan (2000). "Introducción". En *La vida de Charlotte Brontë*. Prólogo de Alan Shelston. Traducción de Ángela Pérez. Barcelona: Alba Editorial, pp. 9-38.
- VÉLEZ, Palmira (2007). *La historiografía americanista en España, 1755-1936*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.

EL PROGRESO Y LOS LÍMITES DEL PLANETA: ALGUNAS LECCIONES PARA EL SIGLO XXI DEL DEBATE ENTRE GODWIN Y MALTHUS

ERNEST GARCIA
Universitat de València

La multiplication des hommes s'appelle *Population*.
L'augmentation du produit de la terre s'appelle *Agriculture*.
Ces deux principes de richesses sont intimement liés l'un à l'autre.
Mirabeau, *L'Ami des hommes*, 1759

Nature! -no!
Kings, priests and statesmen blast the human flower
Shelley, *Queen Mab*, 1813

En los últimos años del siglo XVIII y en los primeros del XIX, Godwin y Malthus discutieron sobre el alcance y los límites del progreso¹. Godwin (1793) mantuvo que el perfeccionamiento de la humanidad no tendría límites siempre que no se pusieran trabas a la verdad y se abolieran la propiedad, el gobierno, el matrimonio y otras construcciones artificiales. Malthus (1798) replicó que Godwin erraba al suponer que la causa de las calamidades sociales se hallaba solo en las instituciones; y que la combinación de las leyes de la naturaleza y la

¹ Los temas científicos que a lo largo de la vida nos han ocupado a Joan Oleza y a mí han sido bastante distintos. Sí hemos compartido, en cambio, la preocupación por el mal social y por las formas de hacerle frente, expresada primero a través del compromiso juvenil con el Partido Comunista y luego de muchas otras formas, más o menos coincidentes. La coincidencia inicial no es muy misteriosa: dado que, para Franco, todo aquel que sintiera su dictadura como insoportable tenía que ser o masón o comunista, y dado que en nuestros años de juventud la masonería no estaba muy de moda, el resultado estaba, por decirlo así, bastante cantado. Tampoco encuentro muy intrigante la dispersión posterior: buena o mala, es una muy extendida experiencia generacional. En cualquier caso, creo que está justificado incluir en un libro de homenaje a Joan los asuntos de que trata este texto.

propensión humana a reproducirse implicaba que la pobreza y la desigualdad no podrían nunca ser completamente eliminadas.

Tras un intercambio de textos que no excluyó algunas reuniones entre ambos (Avery, 1997: 69), Malthus matizó su punto de vista derivándolo hacia una solución de compromiso que se concretó en la segunda y sucesivas ediciones de su ensayo sobre la población (1826). Mantuvo a partir de entonces que si bien la propiedad, el gobierno y el matrimonio no podrían ser abolidos, ni la pobreza completamente eliminada, un control demográfico consciente, unido a leyes adecuadas, podría conducir a una situación social con una amplia clase media, pocos ricos y también pocos pobres, que permitiría mantener el progreso sin que este acabara chocando con los límites de la naturaleza.

Un crudo anacronismo resulta sugerente aquí: la posición revisada de Malthus podría describirse hoy como moderadamente ecosocialista. O, si se quiere, ecorreformista. Ecologista, porque mantiene que es necesario controlar la presión ejercida sobre el planeta si se quiere evitar que aquella supere la capacidad de este para suministrar recursos. Reformista, porque considera deseable que se tomen medidas orientadas a reducir la desigualdad e incrementar el bienestar, aunque rechaza que tales medidas lleguen al extremo de abolir la propiedad y el gobierno. Ecorreformista, porque sostiene que el exceso (la translimitación, el *overshoot*) arruina incluso las mejores intenciones; y que solo si esto se tiene en cuenta resulta posible que los cambios introducidos en la organización social produzcan mejoras reales de la vida. De hecho, algunos marxistas de los años sesenta y setenta del siglo pasado describieron estas ideas como la última treta del “astuto cura” –el epíteto es una herencia de Marx–, presentándole como un antecesor de Keynes y un heraldo de la socialdemocracia y del estado del bienestar, es decir, de las más refinadas argucias que el capitalismo ha sido capaz de tramar para perpetuarse (Dangeville, 1978).

Por su parte, Godwin (1801) admitió que, en algún momento de un futuro sin duda remoto, la amenaza de superpoblación podría convertir en imprescindible el establecimiento obligatorio de un número máximo de hijos, a fin de mantener estable la población, aunque imaginó que el predominio de los placeres espirituales sobre los carnales que se derivaría del progreso haría que esta restricción no fuera penosa.

Lamentablemente este espacio inicial de compromiso no fue ulteriormente ampliado y consolidado ni por sus autores ni por sus respectivos seguidores. El propio Godwin escribió décadas más tarde un grueso volumen con el propósito de descalificar la teoría de la población malthusiana, esta vez sin matices ni intención alguna de alcanzar compromisos. El largo ensayo sobre la población de Godwin (1820) es teóricamente débil y está casi olvidado, pero los malentendidos e incomprendimientos que contiene han tenido una larga vida y se prolongan hasta hoy.

Me parece interesante, en este sentido, señalar que numerosos aspectos del mencionado intercambio de ideas siguen presentes en los debates abiertos en el contexto de la crisis económica iniciada en 2008 (en 2007 en España, con el pinchazo de la burbuja inmobiliaria). Los que podríamos llamar “segundos pensamientos de Malthus” son repetidos ahora por los dispersos supervivientes del ecologismo político, cada vez más escasos en número y crecientemente marginados. Las convicciones de Godwin, en cambio, han resonado en muchos de los eslóganes de la protesta, social y política, frente a las dificultades económicas. Y sus ideas, en más de una ocasión incluso su lenguaje, reaparecen en los contextos más inesperados: desde algunas sofisticadas propuestas académicas que invitan a reconciliar a Marx con Spencer (al comunismo con el liberalismo individualista) hasta una jerga de moda en la que términos como ‘lo común’, ‘la gente’, ‘las personas’ o ‘la multitud’ se presentan como novedades conceptuales sin que, al parecer, haya clara conciencia de sus numerosos, complejos y conflictivos precedentes. Algunas observaciones y comentarios, a continuación, sobre todo ello.

Condorcet y los elementos de la idea moderna de progreso

El objeto de la discusión entre Godwin y Malthus fue el progreso social, su alcance y sus límites. Una esperanza que Condorcet había expresado de forma extraordinariamente clara en el *Esquisse*, su gran manifiesto, escrito en 1793-94 mientras se ocultaba tratando de eludir la guillotina. En este texto sintetizó la teoría social del Siglo de las Luces, la que había desembocado en la Revolución francesa, con una inequívoca declaración de fe en un futuro mejor. Examinando la historia universal podía mostrarse –mantenía– por el razonamiento y los hechos, “que la naturaleza no ha fijado ningún límite al

perfeccionamiento de las facultades humanas; que la perfectibilidad del hombre es realmente indefinida; que los progresos de esta perfectibilidad (...) no tienen más límite que la duración del globo en que la naturaleza nos ha lanzado". Y añadía: "Sin duda, esos progresos podrán seguir una marcha más o menos rápida, pero no será nunca retrógrada mientras la Tierra ocupe el mismo lugar en el sistema del universo". En el futuro, eso comportaría sobre todo tres cosas: "la destrucción de la desigualdad entre las naciones; los progresos de la igualdad dentro de un mismo pueblo; y finalmente el perfeccionamiento real del hombre". De acuerdo con la primera, "todas las naciones han de alcanzar un día el estado de civilización al que han llegado los pueblos más ilustrados, más libres, más descargados de prejuicios, como los franceses o los anglo-americanos". Y, así, hasta llegar al momento "en que el sol únicamente iluminará sobre la Tierra a hombres libres, que no reconocerán más señor que la propia razón; en que los tiranos y los esclavos, los sacerdotes y sus estúpidos o hipócritas instrumentos existirán solo en la historia y en los teatros". Más adelante, el texto considera la posibilidad de la finitud del planeta llegara un día a frenar la expansión y el avance de la humanidad, de que se alcanzara un punto en el que "sobrepasando el número de hombres al de los medios a su alcance, de ello resultara necesariamente, si es que no una disminución continua de bienestar y de población, una marcha verdaderamente retrógrada, sí al menos una especie de oscilación entre el bien y el mal". Condorcet conjuró este desagradable fantasma con tres argumentos. En primer lugar, que esa era en todo caso una posibilidad bien lejana en el tiempo. En segundo lugar, que en ese remoto futuro el conocimiento habría avanzado de forma inimaginable, pero muy grande en todo caso, de tal manera que el incremento de la productividad permitiría mantener a una población creciente, obteniendo cada vez más medios de subsistencia y más satisfacción con menos terreno, menos recursos y menos esfuerzo. Y, en última instancia, que aunque tal momento llegara, la razón habría avanzado tanto como las ciencias y las artes, de modo que la sociedad estaría preparada para controlar espontáneamente la natalidad, comprendiendo que su obligación respecto a los seres humanos aún por nacer no consiste en darles la existencia, sino la felicidad, y rechazando la idea pueril de cargar la tierra de seres inútiles y desdichados: "Así pues, podría haber un límite a la masa posible de las subsistencias, y por tanto a la población más

grande posible, sin que de ello resultara esa destrucción prematura, tan contraria a la naturaleza y a la prosperidad social de una parte de los seres que han recibido la vida” (Condorcet, 2005 [1793-4]: 40, 194, 198 y 207). Vale la pena retener esos tres argumentos (el del planeta grande y vacío, el de la ecoeficiencia y el del posmaterialismo), pues han sido reiterados una y otra vez por todos aquellos que han tratado de minimizar la amenaza de los límites naturales al desarrollo, desde Marx y Proudhon hasta el Papa de Roma, pasando por los sociólogos de la modernización, por los economistas del desarrollo y por toda una variada panoplia de apologetas de todas las variantes, capitalistas o socialistas, del industrialismo (García, 2016).

La versión de Godwin: fe ilustrada más retórica antisistema

Más o menos al mismo tiempo que Condorcet escribía su *Esquisse*, al otro lado del Canal de la Mancha, Godwin desarrollaba su propia doctrina sobre el progreso social interminable. Por una parte, esa doctrina destila hasta su más pura esencia la fe racionalista de la Ilustración, postulando un “axioma de omnipotencia de la verdad” que se concreta en un programa político sumaráisimo: “El camino de mejora de la humanidad es en máximo grado simple: decir y hacer la verdad” (1793: 886; 494-5). Por otra parte, explora una posible interpretación de algunas ideas de estirpe rousseauiana sobre la bondad de la naturaleza y la corrupción derivada de la cultura. Según esa interpretación, para hacer posible el despliegue de la verdad bastaría con destruir los obstáculos que se le oponen, haciendo así posible la reconciliación de los humanos con su verdadera naturaleza. Todo pasa por suprimir las principales instituciones, por abolir el gobierno, la propiedad, el matrimonio y las asociaciones. Se crearía entonces el paraíso en la Tierra, un mundo bastante parecido al cielo de los cristianos, donde ya no habría guerras, ni crímenes, ni ministros, ni tribunales, ni enfermedad, ni angustia, ni tristeza, ni resentimiento, ni muerte, ni sexo (1793: 871-2).

Puesto que el ideal es que cada hombre se autogobierne sin ninguna restricción externa, puesto que incluso el mejor gobierno es un mal, el objetivo principal debería ser que hubiera tan poco gobierno como fuese compatible con el mantenimiento de la paz social, mantuvo Godwin (1793: 185-6). Esta opinión ha permitido que muchos anarquistas le consideren como uno de sus

predecesores. También le ha hecho simpático, en general, para los partidarios de la mínima intervención estatal en los asuntos económicos y morales, para los *libertarians* y no pocos neoliberales. En su visión acerca del gobierno hay también un punto de desconfianza en la democracia pluralista: ¿Para qué hacer elecciones si alguien más sabio puede decir la verdad y los demás reconocerla? (1793: 578-9).

Godwin es también un referente no demasiado lejano del comunismo. En particular para el comunismo libertario, pero no solo para este (numerosas y significativas trazas son detectables, por ejemplo, en la obra de Engels). Tanto el establecimiento de una “cultivada igualdad” (Godwin 1797: 157) como la puesta en común de todos los bienes se harían posibles una vez que todo el mundo hubiera comprendido que tal situación responde inmejorablemente al propio interés y una vez que la abundancia, gracias al progreso del conocimiento, hubiera hecho posible que cada cual reciba según sus necesidades. El progreso de la razón hará que nadie pueda encontrar placer en el exceso, el poder o la fama, y todos aceptarán entonces sin reservas que la única justificación para apropiarse de algo será necesitarlo realmente. Nadie tendrá interés en acumular riquezas, argumentaba Godwin, cuando llegue el tiempo en que todo lo que haya que hacer al experimentar el deseo de algo sea pedirselo al vecino (1793: 835-6). Ese estado de cosas será aún más fácilmente aceptado porque, una vez garantizada la subsistencia material, lo que no requerirá más de media hora diaria de trabajo, nadie buscará otra cosa sino el cultivo del espíritu (1793: 833-6).

Godwin es, por último, un individualista extremo. Un rasgo que se hace patente, por una parte, en una peculiar filosofía que identifica la utilidad personal con la justicia y con la verdad (1793: 121; 495). Por otra parte –y sobre todo– en una crítica sin matices de la asociación, descrita como “un instrumento de naturaleza muy peligrosa” (1793: 212). Una crítica que anuncia la eliminación, en la sociedad ideal del futuro, del trabajo en común, de las comidas en común, de los juicios con jurado, de los conciertos dados por más de un músico, de todo teatro excepto el monólogo de propia creación, del matrimonio y de los apellidos. Curiosamente, o no tanto, los ataques a la cooperación se combinan con una defensa del control coercitivo ejercido por la comunidad, en una inquietante (y, por cierto, actualísima) mezcla de individualismo rabioso y elogio del chismorreo y la delación. Enfrentado a la

obvia objeción de que un mundo tan atomizado tendría dificultades para funcionar, Godwin apela a la deliberación sin restricciones en pequeños círculos, generadora de consensos entre las personas ya movilizadas para la búsqueda de la verdad.

La desconfianza hacia lo colectivo hace de Godwin un pensador extrañamente actual. Detallar todas las connotaciones de este rasgo requeriría otro capítulo, pero me parece oportuno al menos apuntar algunas propuestas actuales con las que más o menos directamente tendría sentido emparentarle. Es el caso de la reivindicación del egoísmo ácrata que en los últimos años está haciendo salir del olvido, entre otros, a Stirner. De algunas sofisticadas elaboraciones académicas que plantean la conveniencia de explorar una fusión de Marx con Spencer. Del individualismo característico de algunos grupos alineados en la facción más extremista y violenta del animalismo. De algunas especulaciones post-estructuralistas, más o menos foucaultianamente inspiradas. O de una jerga de moda en la que menudean términos como 'las personas', 'la gente' o 'la multitud'; términos que refieren siempre a individuos o agregados de individuos mejor o peor amontonados, nunca a sujetos colectivos.

No me parece, ni mucho menos, que todo esto sea lo mismo, aunque me intriga su simultaneidad. Es como si se tratase de expresiones divergentes de una mutación antropológica reciente, herencia imprevista del estado del bienestar y de la sociedad de consumo, que ha generado un tipo humano que, a falta de un término más preciso, vengo denominando "el individualista post-democrático". Es posible que, ahora que el socialismo de los siglos XIX y XX, el de las clases trabajadoras y los movimientos sociales organizados, está en vías de extinción², se esté tendiendo un puente ideal que conecta el antes y el después de esa fase histórica. En ese viaje de regreso al pasado, no siempre consciente, resurgen del olvido las palabras de Godwin. No todas sus reencarnaciones son coherentes, pues no pocas de ellas son abiertamente irracionalistas, lo que no concuerda con la incondicional fe en la verdad del filósofo inglés. Pero tampoco es tan raro que sus huellas se detecten en

² Dado que la producción manufacturera se ha trasladado a Asia, tal vez el movimiento obrero organizado lo esté haciendo también. La enorme huelga general del 2 de septiembre de 2016 en la India podría interpretarse en este sentido. En tal caso, la apreciación formulada en el texto sería de aplicación solo o sobre todo en el ámbito geográfico del Atlántico norte. Creo que este es un punto a debatir.

muchas direcciones diferentes. Ocurre algo similar con otros autores del final del Antiguo Régimen y los primeros pasos del mundo industrial. En ellos hay, *in nuce*, muchas de las manifestaciones posteriores de la sociedad entonces naciente, incluso algunas que han terminado siendo muy contrapuestas entre sí. Por eso, quizás, hay una interpretación de Rousseau compatible con cada ideología moderna. Por eso Saint-Simon pudo iniciar a la vez el socialismo, el positivismo y la tecnocracia, etc.

La réplica de Malthus: los límites del planeta y sus efectos sociales

La aversión a lo colectivo no es el único rasgo que permite descubrir huellas de Godwin en varios de los movimientos actuales que se pretenden "alternativos al sistema". Al individualismo de Godwin habría que añadirle, en el mismo sentido, su cruda inconsciencia ecológica.

Casi todas las filosofías sociales formuladas en el marco de la civilización industrial han compartido la tesis de que todos los problemas colectivos de los seres humanos se deben a limitaciones tecnológicas o a desajustes organizativos. Han creído por tanto que si hay un problema social, sea el que sea, o bien un invento o bien una reforma de las instituciones (o una revolución, que para el caso es lo mismo), se encargarán de ponerle remedio. Lo cual implica que la idea de que la naturaleza puede imponer límites no susceptibles de ser superados ni mediante el desarrollo tecnocientífico ni mediante la acción política ha sido sencillamente inconcebible. Godwin no es especial en esto; la suya es si acaso una visión primigenia, especialmente pura, de esa fe:

Bajo una administración sabia y honesta de los asuntos humanos, no tengo ninguna duda de que el poder de los hombres para multiplicarse, aun siendo muy grande, podrá durante siglos convertirse en fuente de un inconmensurable aumento de la felicidad sobre la faz de la tierra (Godwin, 1820: 453).

Un cuadro idílico, que nadie dejaría de abrazar con entusiasmo si fuese viable, pero que desgraciadamente no lo es, replicó Malthus. Señaló en este sentido que Godwin había asumido tres creencias erróneas: que todos los males sociales tienen su causa en instituciones creadas por los hombres; que la

propiedad en común garantiza la satisfacción de todas las necesidades; y que la distribución igualitaria suprime siempre la escasez.

En el capítulo X de la primera edición del *Essay* (1798: 173-209), Malthus recordó que Godwin mantenía que las regulaciones políticas y las formas establecidas de la propiedad son la fuente de todos los infortunios y el semillero de todos los crímenes que degradan a la humanidad. Y apuntó que, si eso fuese verdad, entonces sería razonable esperar una completa erradicación del mal social; pues lo que ha sido construido por los seres humanos puede también ser derribado por ellos³. “No hay pan pa’ tanto chorizo”, gritaron en las calles los indignados durante la crisis que cerró la primera década del siglo XXI. La implicación, raramente verbalizada, era que metiendo en cintura a los chorizos volvería el pan (o, más precisamente, salvo quizás para algunas minorías más reflexivas, volverían a correr los ríos de leche y miel, como en los buenos tiempos del consumo). Malthus (1798: 13-17), el escéptico naturalista, sin discutir el criterio, remarcó que la necesidad natural tiene la mano larga e impone costes que resisten incluso a la voluntad más decidida. Con esta finalidad polémica introdujo la tesis de que la población, si los recursos disponibles lo permiten, tiende a crecer por encima de estos, generando una tensión no eliminable entre la sociedad y la naturaleza (una afirmación que le valió el elogio de Darwin y le convirtió en odioso a ojos de casi todos los sociólogos).

El término “común” ha reaparecido en las ideologías más contemporáneas, adquiriendo en ocasiones un aura casi mágica. Tiene cierto interés, pues, visitar algunos trozos de su historia. Godwin argumentó su propuesta de abolir la propiedad privada manteniendo que esta solo podría estar justificada sobre objetos que fuesen *necesarios* para el bienestar de cada persona: “mi derecho existe al mismo tiempo que mi necesidad” (1793: 856). Así, la tierra debería estar abierta para ser cultivada por quien tuviera la voluntad de hacerlo. El progreso llevaría a una situación en que la misma noción de propiedad se convertiría en un anacronismo, pues quien deseara algo no tendría más que pedirselo a su vecino, obteniéndolo así sin más

³ Con el mismo criterio que Godwin, Marcuse (1968) inspiró a los estudiantes rebeldes de los años sesenta del siglo XX: ningún proyecto de reorganización de la vida social es ya utópico en la sociedad de la abundancia material y el dominio sobre la naturaleza; todo lo que no viene impuesto por la necesidad natural es posible; sí se puede...; el subjetivismo tiene una larga vida.

trámites. “A cada cual según sus necesidades”, ha repetido la tradición comunista desde entonces, más o menos matizadamente. En la versión godwiniana no hubo muchos matices. Dicha versión descansa en un doble argumento: por una parte, que la puesta en común de los bienes ha de generar abundancia material: tierra para todos y así hasta que, con el trabajo estrictamente repartido, con media hora diaria fuese más que suficiente. Por otra parte, que el progreso moral e intelectual llevaría a la autocontención, a que la gente eligiese voluntariamente una vida sencilla. (La suma de la comunidad de bienes y el “mejor con menos” ha tenido, como se sabe, una larga vida en tanto que ideal alternativo). Malthus replicó que la aplicación irrestricta del principio *todo el mundo tiene derecho a todo lo que necesite* conduce inevitablemente a que lo que hoy abunda se torne escaso mañana y, a la postre, a que la miseria se reproduzca y se agrave. Su réplica, la “tragedia de los bienes públicos no regulados”, ha resultado así mismo ser muy duradera.

El origen políticamente nada progresista de la idea (en Townsend 1817 [1786] y en otros) ha determinado que la existencia de la tragedia de los bienes públicos en las tradiciones ideológicas de izquierdas haya sido casi clandestina. Pero siempre ha estado más o menos presente, imponiendo matices y restricciones al descontrolado idealismo godwiniano. Hasta un comunista libertario como Kropotkin, analizando la experiencia de la Comuna de París, matizó la fórmula “a cada cual según sus necesidades” y propuso interpretarla de este modo: “poner en un montón lo que abunda y racionar lo que escasea” (Kropotkine, 1887: 12-13). Lo que, en cualquier caso, supone aceptar la presencia de la escasez y requiere una autoridad capaz de establecer el racionamiento⁴. La autoridad puede ser estatalista o autogestionaria, pero ha de existir. Y la regla de que cada cual tome lo que quiera o se lo pida al vecino deja de ser concebible. En la segunda mitad del siglo XX, observando teórica y empíricamente los límites al crecimiento, los ecologistas se dieron cuenta de que sin un sistema eficaz de regulación y control la tragedia de los bienes comunes sería efectivamente inevitable. Con independencia de que su orientación política simpatizase más con el liberalismo (Hardin, 1968) o con el socialismo (Harich, 1978), la conclusión fue

⁴ Szuba (2014) explora las implicaciones de este criterio para las políticas contra el cambio climático.

compartida: la escasez de recursos solo puede ser gestionada, no eliminada. Harich mantuvo que los límites del planeta hacían necesario el comunismo de Babeuf, no el de Marx. Y Manuel Sacristán lo dijo de este modo: la crisis ecológica implica que el comunismo no puede ser un libertarismo de la abundancia sino un igualitarismo de la escasez.

En su reaparición más reciente, la invocación de “lo común” parece haber perdido todo rastro de la prevención que, más o menos confusamente, ha acompañado al movimiento alternativo durante la mayor parte de su historia. Es como si la exasperación hubiese vuelto impensable toda restricción no puramente política. “No es una crisis, es una estafa”. Acabemos con los estafadores, pues, y la crisis se desvanecerá en el aire.

El problema es que no es exactamente así. El escenario abierto en 2007 –muy lejos aún de haberse cerrado– contiene una estafa, bien cierto; pero también una crisis. Es una más de las convulsiones cíclicas del capitalismo, especialmente irritante debido al protagonismo de gánsteres del casino global, banqueros saqueadores y políticos corruptos. Pero también es la primera de las crisis de translimitación, de las consecuencias del exceso ecológico de la civilización industrial que van a impregnarlo todo en el siglo XXI. Perder de vista esto invoca al más sombrío de los fantasmas malthusianos: la ética del bote salvavidas (Hardin, 1974); la eventualidad no solo de que el racionamiento resulte ineludible sino de que las raciones lleguen a ser demasiado escasas. La advertencia del ecologismo en este sentido fue siempre más preventiva que represiva: ¡Más nos valdría actuar antes de que sea demasiado tarde! (García, 2015).

En resumen. Vendría bien que el compromiso entre Godwin y Malthus, apuntado hace más de dos siglos antes de quedar largamente interrumpido, estuviese de nuevo en la agenda. Facilitar el acceso a lo que abunda, racionar lo que escasea y actuar a tiempo para evitar que la escasez llegue a ser ingestible y convierta el reparto igualitario en una receta más para el desastre. Ocurre sin embargo que, si alguien se adentra en ese territorio y grita “¿hay alguien ahí?”, la única respuesta que escucha es el silencio.

BIBLIOGRAFÍA

- AVERY, J. (1997). *Progress, Poverty and Population: Re-reading Condorcet, Godwin and Malthus*. Londres: Frank Cass.
- CONDORCET (2005) [1793-4]. *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*. Edición digital de J. M. Tremblay. Chicoutimi, Quebec: Les Classiques des Sciences Sociales. (Realizada a partir de la versión revisada por O.H. Prior, publicada por la editorial J. Vrin, París, 1970).
http://classiques.uqac.ca/classiques/condorcet/esquisse_tableau_progres_hum/esquisse_tableau_hist.pdf.
- DANGEVILLE, R. (1978). "Introduction". En Marx, K. y F. Engels, *Critique de Malthus*. París: Maspero.
http://classiques.uqac.ca/classiques/Engels_Marx/critique_de_malthus/critique_de_malthus.pdf.
- GARCIA, E. (2015). "Los derechos humanos más allá de los límites al crecimiento". *Ambienta*, n.º 113, pp. 28-41.
- GARCIA, E. (2016). "Translimitación y cambio climático". *Pasajes. Revista de pensamiento contemporáneo*, n.º 50, pp. 34-49.
- GODWIN, W. (1793). *Enquiry Concerning Political Justice and Its Influence on Modern Morals and Happiness*. London: G.G.J. and J. Robinson.
- GODWIN, W. (1797). *The Enquirer: Reflections on Education, Manners, and Literature*. London: G.G. and J. Robinson.
- GODWIN, W. (1801). *Thoughts Occasioned By The Perusal Of Dr. Parr's Spital Sermon, Preached At Christ Church, April 15, 1800: Being A Reply to the Attacks of Dr. Parr, Mr. Mackintosh, the Author of an Essay On Population, and Others*. London: J. Robinson, 1801.
http://dwardmac.pitzer.edu/Anarchist_Archives/godwin/thoughtsonpar.html.
- GODWIN, W. (1820). *Of Population: An Enquiry Concerning the Power of Increase in the Numbers of Mankind, Being an Answer to Mr. Malthus's Essay on that Subject*. London: Longman, Hurst, Rees, Orme and Brown.
<http://oll.libertyfund.org/titles/1720>.
- HARDIN, G. (1968). "The tragedy of the commons", *Science*, vol. 162 (13 de diciembre), pp. 1243-1248.

- HARDIN, G. (1974). "Living on a lifeboat". *BioScience* 24 (10), pp. 561-568.
- HARICH, W. (1978). *¿Comunismo sin crecimiento?, Babeuf y el Club de Roma*. Barcelona: Materiales.
- KROPOTKINE, P. (1887). *L'Anarchie dans l'évolution socialiste*. París: Le Révolté.
- MALTHUS, T.R. (1798). *An Essay on the Principle of Population, As It Affects the Future Improvement of Society with Remarks on the Speculations of M. Godwin, M. Condorcet, and Other Writers*. London: J. Johnson.
<https://ia902701.us.archive.org/14/items/essayonprincipl00malt/essayonprincipl00malt.pdf>.
- MALTHUS, T.R. (1826). *An Essay on the Principle of Population; or A View of Its Past and Present Effects on Human Happiness; with An Inquiry into our Prospects Respecting the Future Removal or Mitigation of the Evils Which It Occasions*. 6ª edición. Londres, John Murray.
<http://oll.libertyfund.org/titles/malthus-an-essay-on-the-principle-of-population-2-vols-1826-6th-ed>.
- MARCUSE, H. (1968). *El final de la utopía*. Barcelona: Ariel.
- SZUBA, M. (2014). *Gouverner dans un monde fini: Des limites globales au rationnement individuel, sociologie environnementale du projet britannique de politique de Carte carbone (1996-2010)*. Tesis doctoral, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.
- TOWNSEND, J. (1817) [1786]. *A Dissertation on the Poor Laws*. London: Ridgways.
<http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=njp.32101058836162;view=1up;seq=26>.

DOÑA EMILIA Y DON BENITO: UN DIÁLOGO DE NOVELISTAS

JOSÉ MANUEL GONZÁLEZ HERRÁN
Universidade de Santiago de Compostela

No es la primera vez que me ocupo de las relaciones literarias entre los dos escritores convocados en el título¹; por ello es posible que puedan encontrarse aquí ideas o palabras ya dichas o escritas en otros lugares: reiteración que no deriva de la comodidad sino de una convicción mantenida, en la que considero oportuno insistir. Como bien sabemos quienes estudiamos a ambos autores, cuando hablamos de ellos ante o con personas no especializadas en este campo, la simple mención de la pareja don Benito-doña Emilia suscita, prioritaria e inevitablemente, el comentario acerca de sus amoríos, con lamentable olvido de los aspectos más sugestivos y fructíferos de aquella relación; que fue también –o fundamentalmente– intelectual, estética y literaria.

Entiéndaseme: no pretendo negar (sería estúpido intentarlo siquiera) la índole erótica, y muy apasionada, de tal relación. Pero sí creo necesario considerarla en su más ajustada dimensión. El hecho de que fuesen un hombre

¹ Gonzalez Herrán (2000) y (2011). Ocupación en la que me han precedido, acompañado y seguido otros colegas, de cuyas aportaciones, aunque no se mencionen aquí expresamente, también soy deudor: Pattison (1973); Ávila Arellano (1993); González Arias (1994); Ortiz Armengol (1996); Sotelo Vázquez (2000); Patiño Eirín (2005); Arencibia (2009); Ribao Pereira (2011); Sotelo Vázquez (2011). Sin olvidar a los editores de las cartas aquí mencionadas (Bravo-Villasante, 1975; Parreño y Hernández, 2013), en sus introducciones y notas.

y una mujer, que –ahora lo sabemos bien, pero no sus coetáneos– mantuvieron una apasionada intimidad, no puede hacernos olvidar que también eran –y acaso con más relevancia– dos escritores inmersos en un mismo sistema literario, que compartían o rivalizaban por un mismo tipo de lector o de espectador. De modo que, en buena medida –y dejando al margen la dimensión íntima–, la relación entre la gallega y el canario no es muy diferente de la que cada uno de ellos mantuvo con otros escritores coetáneos (Pereda, Clarín, Valera, Menéndez Pelayo, Oller), y que conocemos a través de sus intercambios epistolares.

Como luego veremos, la lectura de las noventa y tres cartas que conocemos (Pardo Bazán, 1974 y 2013), parte de las muchas que se cruzaron entre ambos², evidencia que las preocupaciones e intereses comunes son, fundamentalmente, las alusiones a sus escritos, en proyecto o recién publicados, las lecturas compartidas, el intercambio de opiniones críticas, las quejas respecto al comportamiento de los editores, la búsqueda y el mantenimiento del fiel lector, el poder de la prensa periódica, el respeto o el desdén hacia ciertas instituciones (en especial, la Academia), el teatro, sus actores, su público...

En este sentido, considero especialmente importante lo que podríamos llamar dimensión *profesional* de sus ocupaciones: aparte de aludir a esta o aquella novela, a ciertos artículos, discursos o estrenos, abundan en esas cartas (prácticamente todas de doña Emilia) las consideraciones de carácter general, sobre los editores, los libreros, el público, la crítica, los periódicos, las revistas, los encargos, las pagos... Y como es ella quien escribe, constantemente alude a su pelea por conseguir un sitio en aquel *sistema*: un *status* de escritora. De tal manera que a Galdós le corresponde un importante papel como principal confidente en los años (1888-1892) en que Pardo Bazán pretende “emanciparse” (el término es suyo) social y económicamente, mediante la

² Parreño y Hernández, en la recopilación epistolar más completa, hasta ahora publicada (Pardo Bazán, 2013) reúnen noventa y dos cartas de doña Emilia y una de don Benito. La razón de tan notoria diferencia es muy sencilla: las escritas por ella se han conservado, y –además de publicadas en artículos o libros, entre 1971 y 1975– pueden consultarse en diferentes archivos, o digitalizadas en la red; pero solo conocemos una de él, pues las demás parecen haberse perdido. Como casi todas las recibidas por doña Emilia, de muy diversos corresponsales (Pereda, Galdós, Clarín, Menéndez Pelayo, Giner...), al parecer destruidas por orden de quienes, desde el final de la Guerra Civil ocuparon –y siguen ocupando– la residencia veraniega que su propietaria llamaba *Granja* o *Torres de Meirás*.

escritura profesional (cfr. González Herrán, 2008). Y no estaría de más que nos preguntásemos a este respecto si en tales empeños Galdós se limitó a ser confidente, o si también fue impulsor, rémora u obstáculo.

Ese es precisamente el *diálogo* al que alude el título que he puesto a mi aportación: el que, a lo largo de cuarenta años, mantuvieron –a través de estas cartas, pero también mediante artículos de prensa, conferencias, novelas, cuentos y piezas teatrales– dos escritores llamados Emilia Pardo Bazán y Benito Pérez Galdós; que, además, y durante algún tiempo (aproximadamente dos de esos cuarenta años), fueron amantes. No es ese el diálogo que aquí me importa, el de sus amores, sino el referido al oficio que ambos compartían, y que constituye uno de los principales motivos y asuntos de su diálogo.

Un diálogo que, además y como acabo de advertir, no fue solo epistolar, sino a través de otros medios. Nada, o casi nada, sabemos del principal y más frecuente: la conversación de viva voz, sea en sus encuentros íntimos en sus nidos de amor (en la calle de la Palma, o en el Hotel Victoria) o en los viajes por Alemania, sea en las charlas más o menos informales en los diversos ámbitos sociales que frecuentaban. Pero sí conocemos lo que cada uno –más ella que él– escribió públicamente sobre el otro, en forma de reseñas críticas, artículos, conferencias, entrevistas...

Abordemos ya el relato de aquella relación, que se inició en 1880, cuando Emilia, todavía poco conocida fuera de su ámbito regional, publica en la prestigiosa *Revista Europea*, de Madrid, y también en la *Revista de Galicia*, dirigida por ella misma en su Coruña natal, el ensayo titulado “Estudios de literatura contemporánea. Pérez Galdós” (Pardo Bazán, 1880). Desconocemos qué le pareció a don Benito aquel ensayo –elogioso, en lo que se refiere al estilo, pero con matices y reticencias de índole ideológica–, aunque cabe suponer que, al menos, le sirvió para tener noticia de aquella nueva colega, que en los dos años siguientes afianzaría su reconocimiento y prestigio con las novelas *Un viaje de novios* (1881) y *La Tribuna* (1883), o con la serie de artículos *La cuestión palpitante*, publicados en el diario *La Época* en 1882 y 1883. En los últimos de esa serie, tras haberse ocupado de la novela realista y naturalista europea (preferentemente la francesa), trataba de la española, con muy especial y favorable atención a Galdós, y aprovechaba para rectificar parcialmente su primer dictamen sobre el novelista canario: “desde aquella

fecha –escribe–, mis opiniones literarias se han modificado bastante” (Pardo Bazán, 1989: 314).

Precisamente con ello se inició su relación personal, de la que es testimonio la primera carta de ese epistolario –la única de don Benito–, fechada en Madrid el 5 de marzo de 1883: además de elogiar sus “admirables artículos de *La cuestión palpitante*”, agradece “el telegrama que tuvo usted la bondad de dirigir a los organizadores de la fiesta del 26 de marzo”. Lo que él llama “fiesta” es el banquete-homenaje que se celebró aquel día en su honor: “La adhesión de una dama y un escritor [sic; notemos que don Benito lo pone en masculino] como usted dan a aquel acto un realce que quizás de otro modo no tendría” (Pardo Bazán, 2013: 45). Adhesión que la escritora reiteró de manera pública en el artículo décimonoveno de “*La cuestión palpitante*” (aparecido en *La Época* el 3 de abril de 1883): “¡Quiera Dios que el homenaje públicamente tributado a Pérez Galdós estos días sea indicio cierto de que el público empieza a recompensar los esfuerzos de la falange sagrada! ¡Quiera Dios que el entusiasmo no se disipe como la espuma del *Champagne* con que brindaron!” (Pardo Bazán, 1989: 320).

En su respuesta a la carta de don Benito antes citada, el 7 de abril, ella reconoce admirarle desde que leyó *La Fontana de oro*; aunque no aluda expresamente a su ensayo de 1880, es evidente que pretende evocarlo, como público testimonio de esa antigua admiración: “Lo que tuve la satisfacción de declarar ante el público, lo repito aquí privadamente, pero con la misma sinceridad y calor”. Y añade algo que le importa sea conocido por don Benito: “No sé si de mis artículos sobre *La cuestión palpitante* habrá usted leído ya el XIX, donde más especialmente hablo de usted, haciéndole, lo mejor que supe, justicia” (Pardo Bazán, 2013: 46).

Se inicia así, hablando de literatura y de sus respectivos escritos, esa dilatada relación epistolar que durará más de treinta años (la última carta es de 1915) y en la que, como aquí veremos, los libros de ambos son asunto primordial –aunque no único–, especialmente en esos primeros años, antes de que, en 1887, se hagan amantes.

En la carta que sigue en ese epistolario, del 6 de mayo de 1884, Emilia expresa de manera inequívoca su estima, tanto por el colega de oficio como por la persona: “saben hasta las piedras de la calle cuán grande es la admiración que me inspira su genio y cuán profundo el aprecio en que tengo

su carácter (...) Porque usted no es solamente un novelista prodigioso, sino un hombre con quien hay que quitarse el sombrero” (Pardo Bazán, 2013: 47).

Tras estas muestras de afecto, lo central de la misiva son los libros de ambos: la coruñesa le agradece “los tres pliegos” que le ha escrito sobre *La Tribuna* –¡lástima que no podamos conocer esos pliegos!– que le compensan tanto las incomodidades que le supuso la redacción de la novela (“los dos meses que pasé en la Fábrica de Tabacos respirando nicotina”), como “los insultos más o menos explícitos que por esa obra me dirigen”. Y, al comentar alguno de los defectos que Galdós le habría señalado (“reparos [...] al plan y desarrollo de mi insignificante estudio”), expone interesantes confidencias sobre lo que ha pretendido hacer en esa novela (Pardo Bazán, 2013: 47).

Pasando a las de su colega, elogia *Tormento*: “es un lujo del ingenio envolver y cubrir lo profundo de la pasión con la capa de la vulgaridad (...) ha pasado usted como sobre ascuas por ciertas escenas que, o mucho me engaño, o le han producido el temor y la lucha consiguientes a ver la verdad y no osar pintarla por innoble y grosera” (Pardo Bazán, 2013: 48). Muy especialmente interesantes son también los juicios que expresa sobre la que unánimemente suele ser considerada la obra maestra de Galdós; en carta del 9 de junio de 1887, tras haber “leído y saboreado los tres tomos de *Fortunata y Jacinta*”, elogia algunos caracteres o episodios, y concluye: “en toda la novela late una vida y hay una riqueza de pormenores tal, que a mí los 3 tomos me supieron a poquito, y estoy rabiando por ver ese lío del cuarto” (Pardo Bazán, 2013: 67-68). Habrán de pasar cuatro meses hasta que el 1 de octubre le comunique las impresiones de su lectura: “con todo mi corazón y mi cerebro le felicito por el 4.º tomo de *Fortunata* (...) es de lo mejor que puede escribirse y sobre todo observarse en el mundo (...) En ninguna de sus novelas ha buceado usted más hondo en el corazón humano” (Pardo Bazán, 2013: 76).

En esas cartas sobre *Fortunata y Jacinta* hay varias consideraciones dignas de ser tenidas en cuenta; mencionaré dos que considero especialmente interesantes. En la del 16 de junio de 1887 se refiere a una confidencia epistolar que al parecer, don Benito le habría hecho: “¿Con que *Feijoo* es personaje representativo, en algún modo, del autor? No lo había sospechado (...) usted, aunque tiene la omnisciencia y el título de doctor en la vida que dan la observación y el genio combinados, no imaginaba yo que se hallase a esas

alturas de desengaño y reposo”³. De ello deduce Emilia que aún no conoce bien a su amigo: “sin duda que usted tendrá más que ver aún que sus libros, cuando ya se haya resuelto a ser amigo y franco y comunicativo o entero. Y me agradará tanto más esta exploración, cuanto que sospecho en usted condiciones de calma y equilibrio que me serán de muy provechoso ejemplo a mí, romántica y viva como nadie. He propendido siempre a ver el mundo como estética, y se me figura que usted es más razonable” (Pardo Bazán, 2013: 70). Confidencias que me permiten formular la hipótesis de que el enamoramiento que siguió acaso tuvo una motivación inicialmente literaria. La otra consideración, en carta del 9 de junio, alude a la preferencia que ambos comparten por lo popular como fuente de inspiración: “Veo con gusto que yo en forma crítica y usted en forma artística hemos expresado casi a un tiempo la seducción que en nosotros ejerce la masa popular, la cantera, el bloque donde se reservan las energías nacionales. Cuando lea usted mis conferencias, lo verá” (Pardo Bazán, 2013: 68).

Precisamente en torno a las fechas de esas conferencias⁴ (1887), la amistad entre nuestros dos protagonistas va convirtiéndose en “algo más”: en noviembre de ese año empiezan a menudear las citas secretas (“estoy como siempre en el Hotel Victoria, misma habitación”; Pardo Bazán, 2013: 79); el usted da a paso al tú, con expresiones afectivas (“amigo mío del alma”, “mi siempre amado”, “querido de mi corazón”, “mi dulce bien”, “mi vida”,

³ Me ocupo de esa cuestión, a partir de la confidencia galdosiana aludida en esa carta, y en relación con el tratamiento de ese personaje en la versión que Mario Camus hizo de *Fortunata y Jacinta* para TVE, en González Herrán (2018) [Pendiente de publicación].

⁴ Las audidas por doña Emilia en la carta que acabo de citar son las tres que había dictado un par de meses antes, los días 13, 20 y 27 de abril, en el Ateneo de Madrid sobre “La Revolución y la novela en Rusia”, y que se publicarían poco después en un volumen (Pardo Bazán 1887). Aunque, según la carta citada, en junio Galdós aún no las habría leído, nos consta que asistió a su lectura pública (según Ortiz Armengol, 1996: 418, “ocupó un asiento en la fila primera del salón de actos del Ateneo de Madrid”) y de ello dejó su testimonio en una nota, publicada acaso en la *Revista Contemporánea*, que parece una reseña “de compromiso”: dos páginas dedicadas a mencionar los anteriores libros de la coruñesa, algunos tópicos elogios a su “poderoso talento poderoso (...) sus obras tienen un carácter más bien varonil que femenino”, y una referencia a la actualidad del tema abordado en las conferencias: “de Francia el *filorusismo* va cundiendo a las naciones vecinas: Natural es que esta novedad hiriese la fantasía de nuestra insigne compatriota en su último viaje a París (...), y como ella cuando estudia un asunto cualquiera lo profundiza y agota, ha traído a España la revelación completa de todas las grandezas y originalidades de aquel pueblo tan distinto de los pueblos de Occidente” (Pérez Galdós, 1923: 203, 205, 207, 208).

“cariño”) o motes cariñosos, como “Miquiño mío”, “mi ratoncito”, “monín”, “minino” (Pardo Bazán, 2013, *passim*).

Pero ya advertí que no es ese el aspecto de aquella relación que aquí me importa (aunque sea imposible de soslayar), sino su dimensión más intelectual y literaria. El tono íntimo y apasionado que tiñe muchas de las cartas fechadas en 1888 y 1889, no es obstáculo para que en ellas se hable también de sus respectivas novelas. Por supuesto, al ser Emilia quien firma las cartas, son las galdosianas las más frecuentemente mencionadas; especialmente, *Torquemada en la hoguera*, cuya publicación en *La España Moderna* obedece a un encargo de Pardo Bazán, que hacía de promotora de aquella revista.

El 1 de febrero de 1889, –tras haber leído los primeros pliegos en las pruebas de imprenta–, le comunica su impresión: “La novela es de órdago, pero está visiblemente encogida y mermada (...) ¿Por qué no se extendió usted un poco más? La Revista embebe mucho, y aunque echase usted 50 páginas, los lectores no habían de quejarse. Aquello es delicioso, pero pide más campo. Se ve el esbozo de una novela completa, interesante y conmovedora” (Pardo Bazán, 2013: 88). Y el 13 de marzo, tras leer el final de la novela (“en galeradas”, precisa), confiesa, a propósito de la muerte del niño: “creo que lloré un poco, porque me acordaba de la fiebre de mi Jaime. Si pienso en ello lloro todavía. ¡Qué novela tan sentida y tan hermosa!” (Pardo Bazán, 2013: 95).

También encontramos alusiones a otras novelas de su amigo en cartas de estas fechas: el 5 de octubre de 1889 reclama la continuación de *La incógnita*, que va leyendo en las pruebas y “que me ha dejado a media miel” (Pardo Bazán, 2013: 146). Una vez publicada, en la carta del 12 de octubre compara el asunto de esa novela con el de la relación amorosa que los dos escritores mantienen:

Me he reconocido en aquella señora más amada por infiel y por trapacera. ¡Válgame Dios, alma mía! Puedo asegurarte que yo misma no me doy cuenta de cómo he llegado a esto [palabra que subraya]. Se ha hecho ello solo; se ha arreglado como se arregla la realidad, por sí y ante sí, sin intervención de nuestra voluntad, o al menos por mera obra del sentimiento, que todo lo añasca (Pardo Bazán, 2013: 151).

Acaso la frase “se ha arreglado como se arregla la realidad” aluda a la novela de ese mismo título (complemento o explicación de *La incógnita*); Galdós la está publicando por entregas y en la carta del 25 de noviembre su amiga le transmite su parecer: tras referirse a aspectos concretos de su trama argumental y de la caracterización de personajes, concluye: “a mí me parece que está muy bien; pero muy bien. Esto es complemento de lo otro [alude a *La incógnita*], y es cosa original y elevada y nueva. Ya verás cómo lo confiesan así, y cómo el público, algo sorprendido y receloso con el primer tomo, va a *comprender* a este segundo” (Pardo Bazán, 2013: 162).

Además de esos comentarios privados en cartas al autor, Emilia opinó en público sobre algunas novelas de Galdós: en su temprano artículo de 1880-1881 ya se había ocupado de las primeras series de los *Episodios Nacionales*, así como de *La Fontana de Oro*, *Doña Perfecta*, *Gloria* y *Marianela*. Años más tarde, cuando ya se relaciona personal (e íntimamente) con el novelista, solo escribirá reseñas sobre *Ángel Guerra* (1891) “impregnada y perfumada de un misticismo y una fe que, salvando la distancia, más geográfica que moral, que nos separa de Rusia, parece proceder de alguna de las mejores inspiraciones de Tolstoi” (Pardo Bazán, 1973: 1101); y sobre *Tristana* (1892), en la que destaca su “asunto nuevo y muy hermoso, pero imperfectamente desarrollado (...) el despertar del entendimiento y la conciencia de una mujer (...) idea que aparece embrionaria y confusa, a través de una niebla, como si el novelista no se diese cuenta clara de la gran fuerza dramática que puede encerrar” (Pardo Bazán, 1973: 1120-1121).

A propósito de estas opiniones, formuladas públicamente, sobre las novelas de su amigo, me importa llamar su atención sobre el hecho de que la dimensión crítica de la obra pardobazaliana es inseparable de su oficio como novelista: aspectos ambos cuya íntima vinculación e interdependencia es fundamental para lo que ahora nos interesa. Quiero decir que cuando doña Emilia se enfrenta con una novela galdosiana, su lectura es, a la vez, la de la novelista y la de la crítica; sin olvidar (y ello complica notablemente la cuestión) que está leyendo –acaso no por vez primera– el texto de un amigo íntimo, que es también colega –y competidor– de oficio. De modo que en sus consideraciones, apreciaciones y comentarios respecto a la obra juzgada pueden percibirse, además (o por encima del dictamen de la crítica), las reflexiones de la novelista, que –lo formule expresamente o no– está

confrontando aquella historia, sus conflictos, personajes y ambientes, su manera de contarla, en definitiva, con lo que ella misma hacía o pretendía hacer. Es evidente, pues, que la proximidad personal con que se han realizado esas lecturas (a veces, sobre borradores no definitivos o en galeras de imprenta) añade un matiz especial al diálogo; pero no hasta el punto, me parece, de mediatizar o condicionar aquellos juicios.

Por otra parte, la escritora coruñesa no solo habla de las novelas del canario, sino también –tal vez más– de las suyas propias, tanto de las que está proyectando o escribiendo, como de las que acaba de publicar. Y así, formula preguntas, pide consejos, discute opiniones, como hacía respecto a las que él escribe y ella va leyendo. Hay en esto una dimensión especialmente atractiva, pero sobre la cual solo podemos especular o suponer. Lamentablemente, carecemos de suficiente apoyo documental, pero me atrevo a suponer que, en los años en que su relación fue más asidua, aquel *comercio* novelístico (intercambio de confidencias sobre proyectos, lecturas de borradores, con los consecuentes dictámenes, consultas y consejos...) hubo de ser muy fructífero y podría ayudarnos a interpretar o evaluar sus escritos de esa época. Pero los testimonios que podrían probarlo son escasos: la vecindad madrileña de ambos, además de permitir sus encuentros –sean clandestinos o no–, reduciría hasta lo imprescindible (billetitos de citas, peticiones de cuentas, apasionadas declaraciones) el cruce de cartas, de modo que en algunos casos solo podemos hacer conjeturas de cómo se produjo aquel *comercio*. Pero cuando la gallega viaja a veranear en su país natal (época que aprovecha para poner por escrito algunos proyectos narrativos), las confidencias epistolares resultan notablemente útiles para este propósito.

Además de *La Tribuna*, que antes recordé, otras novelas pardobazanianas aparecen mencionadas o aludidas en las cartas; el 5 de febrero de 1885, desde París (donde Emilia pasa una larga temporada investigando en la Biblioteca Nacional de Francia), le anuncia que tiene “en la cabeza una novela cuyo asunto me ofrece dificultades insuperables” (Pardo Bazán, 2013: 51). Por la fecha cabe suponer que se trata de *Los Pazos de Ulloa*, aludida otra vez en la del 13 de marzo de 1886, de nuevo en París: “Ya está muy cerca de salir para Barcelona, donde la editará la casa Cortezo” (Pardo Bazán, 2013: 55). Su continuación, *La Madre Naturaleza*, lo haría a finales de 1887, y el 16 de febrero de 1888 le envía sus dos tomos, acompañados de una

carta en la que le pide disculpas por las “disparatadas erratas”, motivadas por no haber podido corregir sus pruebas, y su dictamen: “¿me dirá usted, sincerísimamente, su opinión (...)? No recele usted ponerme cuantos defectos y reparos advierta” (Pardo Bazán, 2013: 84).

Especialmente importante es la carta del 16 de junio de 1887, donde dice haber iniciado la redacción de una novela, *Insolación*, cuyo tema se le ha ocurrido en el viaje desde Madrid, en tren (Pardo Bazán, 2013: 70). La noticia importa porque (como he explicado en González Herrán, 1999) si la novela empezó a escribirse en ese verano carece de fundamento la tan extendida interpretación de su asunto como reflejo de la aventura amorosa de doña Emilia con José Lázaro Galdiano (que se produjo casi un año más tarde: en mayo de 1888). El libro, bellamente ilustrado, no aparecería hasta la primavera de 1889, y la autora le pide su dictamen a Galdós en carta del 13 de abril (Pardo Bazán, 2013: 115). No nos consta que don Benito publicase esa prometida reseña; pero quien sí lo hizo –y muy desfavorablemente– fue Leopoldo Alas, lo que motiva la queja de la autora, en carta a su amigo canario (cuya amistad con el ovetense a ella sin duda le constaba): “*Morriña*, según Clarín, es bastante mala, aunque *Insolación* es todavía peor, en su afán de poner defectos” (Pardo Bazán, 2013: 160).

Otra novela suya a la que también alude es *La piedra angular*, ya en proyecto desde abril de 1889, cuando le anuncia: “He pensado también hacer una novela sobre *el Verdugo*; el verdugo actual” (Pardo Bazán, 2013: 112). Parece que la redacción fue difícil, por lo que comenta en carta sin fecha (que los editores sitúan a finales de 1891): “Estos últimos días ha sido para mí ocupadísimos, como que me cogió de medio a medio el limar y pulir los seis últimos capítulos de *La piedra angular*, que estaban informes y además no me gustaba el desenlace, por lo cual lo varié del todo. No sé lo que será esta novela sin amores y casi sin acontecimientos, o en que al menos los acontecimientos quedan en segundo término para dejar sitio a las ideas” (Pardo Bazán, 2013: 189).

Este intercambio de confidencias (pues cabe suponer que Galdós haría algo parecido en las cartas que no conocemos) no se limita a lo que ambos escritores se dirían epistolarmente o en persona, sino que presenta también otra sugestiva dimensión, hasta ahora poco explorada, y que resulta más difícil de percibir e interpretar. Me refiero al sutil diálogo que ocasionalmente se

establece entre determinadas novelas suyas de esos años, como si las de uno pudieran podrían leerse o interpretarse como una especie de respuesta a las del otro (o a sus reseñas críticas)⁵.

He de concluir: es conocida la relación personal, afectiva, apasionada, que unió a nuestros dos protagonistas. Aquí he intentado explicar y demostrar que, sin dejar de ser amoroso, aquel diálogo fue también –y principalmente– intelectual y literario, como corresponde a quienes unánimemente son considerados como figuras fundamentales de nuestras letras, entre 1880 y 1920: doña Emilia Pardo Bazán y don Benito Pérez Galdós⁶.

⁵ Quede aquí apuntada esa cuestión, que ahora no puedo desarrollar. Sotelo Vázquez (2011: 763-769) ha estudiado el “fecundo diálogo ficcional” que se produce entre determinadas novelas de cada uno de ellos.

⁶ Este trabajo se inscribe en los proyectos de investigación *Ediciones y estudios sobre la obra literaria de Emilia Pardo Bazán* (Proyecto Ministerio de Economía y Competitividad. Referencia: FFI2013-44462-P; 2014-2016) del que he sido Investigador Principal; y en *Ediciones y estudios críticos sobre la obra literaria de Emilia Pardo Bazán* (Proyecto Ministerio de Economía y Competitividad. Referencia: FFI2016-80516-P; 2017-2019), cuya Investigadora Principal es la Dra. Cristina Patiño Eirín y en el que soy miembro del equipo investigador.

BIBLIOGRAFÍA

- ARENCEBIA, Yolanda (2009). "Emilia Pardo Bazán-Benito Pérez Galdós. Notas a un Epistolario". En J. M. González Herrán, C. Patiño Eirín y E. Penas Varela (eds.), *La literatura de Emilia Pardo Bazán*. A Coruña: Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, pp. 147-154.
- ÁVILA ARELLANO, Julián (1993). "Doña Emilia Pardo Bazán y Benito Pérez Galdós en 1889. Fecunda compenetración espiritual y literaria". En *IV Congreso Internacional de estudios galdosianos (1990)*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, vol. 2, pp. 305-324.
- GONZÁLEZ ARIAS, Francisca (1994). "Diario de un viaje: las cartas de Emilia Pardo Bazán a Benito Pérez Galdós". En J. Kronik y H. S. Turner (eds.), *Textos y contextos de Galdós. Actas del Simposio Centenario de "Fortunata y Jacinta"*. Madrid: Castalia, pp. pp. 169-175.
- GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel (1999). "Emilia Pardo Bazán: Los preludios de una *Insolación* (junio de 1887-marzo de 1889)". En A. H. Clarke (ed.), *A Further Range. Studies in Modern Spanish Literature from Galdós to Unamuno. In Memoriam Maurice Hemingway*. Exeter: University of Exeter Press, pp. 75-86 y 264-268.
- GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel (2000). "Benito Pérez Galdós en la crítica de Emilia Pardo Bazán (1880-1920)". En Y. Arencibia, M^a del P. Escobar y R. M^a Quintana (eds.), *VI Congreso Internacional Galdosiano. 1997*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, pp. 85-99.
- GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel (2008). "La emancipación de una mujer de letras: Emilia Pardo Bazán (1889-1892)". En P. Fernández y M.-L. Ortega (eds.), *La mujer de letras o la letraherida. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 345-363.
- GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel (2011). "Seminario «Galdós y Pardo Bazán»: Presentación y planteamiento". En Y. Arencibia y R. M^a Quintana (eds.), *IX Congreso Internacional Galdosiano 2009*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, pp. 755-760.

- GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel (2018) [pendiente de publicación]. "Evaristo Feijoo, de *Fortunata y Jacinta*: entre Emilia Pardo Bazán (1887) y Mario Camus (1980)". En *La hora de Galdós. XI Congreso Internacional Galdosiano 2017*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria.
- ORTIZ ARMENGOL, Pedro (1996). *Vida de Galdós*. Barcelona: Crítica.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1880). "Estudios de literatura contemporánea. Pérez Galdós", *Revista Europea*, n.º 316 (5 mayo de 1880), pp. 347-358; n.º 317 (29 mayo de 1880), pp. 375-379; n.º 318 (5 junio de 1880), pp. 412-413; también en *Revista de Galicia*, n.º 20 (25 de octubre de 1880), pp. 350-353.
- PARDO BAZÁN, Emilia [1883] (1989). *La cuestión palpitante*, J. M. González Herrán (ed.). Barcelona-Santiago de Compostela: Anthropos-Universidade de Santiago de Compostela.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1887). *La revolución y la novela en Rusia (Lecturas en el Ateneo de Madrid)*. Madrid: Tello.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1891). "Ángel Guerra, de Benito Pérez Galdós", *Nuevo Teatro Crítico*, 8 (agosto de 1891); en Pardo Bazán (1973: 1093-1105).
- PARDO BAZÁN, Emilia (1892). "Tristana, novela de Benito Pérez Galdós", *Nuevo Teatro Crítico*, 17 (mayo de 1892); en Pardo Bazán (1973: 1119-1123).
- PARDO BAZÁN, Emilia (1973). *Obras Completas, III, Cuentos, Crítica Literaria* (selección), H. L. Kirby, Jr. (ed.). Madrid: Aguilar.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1975). *Cartas a Benito Pérez Galdós (1889-1890)*, C. Bravo-Villasante (ed.). Madrid: Turner.
- PARDO BAZÁN, Emilia (2013). "Miquiño mío". *Cartas a Galdós*. Edición, prólogo y notas de I. Parreño y J. M. Hernández. Madrid: Turner.
- PATIÑO EIRÍN, Cristina (2005). "El maestro Galdós frente a su discípula: los *Episodios Nacionales* y un *Episodio* de Pardo Bazán". En *Galdós y el siglo XX, Actas del VIII Congreso Internacional Galdosiano*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, pp. 753-763.
- PATTISON, Walter T. (1973). "Two Women in the Life of Galdós", *Anales Galdosianos*, VIII, pp. 23-31.
- PÉREZ GALDÓS, Benito [1887] (1923). "Conferencias de Emilia Pardo Bazán en el Ateneo". En *Arte y crítica*, vol. II, de *Obras inéditas*, ordenadas y prologadas por A. Ghirardo. Madrid: Renacimiento, pp. 203-208.

- RIBAO PEREIRA, Montserrat (2011). "Las reseñas teatrales de Emilia Pardo Bazán a Benito Pérez Galdós". En Y. Arencibia y R. M^a Quintana (eds.), *IX Congreso Internacional Galdosiano 2009*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, pp. 774-782.
- SOTELO VÁZQUEZ, Marisa (2000). "La crítica literaria de Emilia Pardo Bazán a las obras de Galdós". En *Homenaje a Alfonso Armas Ayala*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, pp. 763-788.
- SOTELO VÁZQUEZ, Marisa (2011). "Benito Pérez Galdós y Emilia Pardo Bazán: teoría, crítica y novela". En Y. Arencibia y R. M.^a Quintana (eds.), *IX Congreso Internacional Galdosiano 2009*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, pp. 761-773.

AFECTOS NEGATIVOS EN LA REGENTA

JO LABANYI
New York University

Este ensayo pretende ofrecer una interpretación alternativa de la novela *La Regenta* (1884-1885), de Leopoldo Alas "Clarín". La edición de la novela que he manejado es la indispensable edición crítica que Joan Oleza hizo para Cátedra en 1984 –una contribución ejemplar al estudio de un texto que no solo es un clásico de la narrativa española sino también una obra maestra de la literatura europea¹. Quisiera evitar el enfoque psicoanalítico que ha marcado gran parte de los trabajos críticos sobre la novela, especialmente el que se basa en la visión freudiana de la mujer como "falta" o "carencia" –un concepto que me ofende como mujer–. Aunque hay que reconocer que el concepto de la mujer como carencia funciona estupendamente para *La Regenta*, cuya protagonista, Ana Ozores, no conoció a su madre, no tiene hijos, no tiene relaciones sexuales con su marido, y no tiene nada que hacer. Peor todavía: carece de una identidad; reflexiona varias veces que su ser más íntimo es la disolución de su ser que siente dentro de sí. Es difícil describir su personalidad, puesto que parece ser un personaje vacío; el único adjetivo que le da alguna definición es el de "egoísta", usado con frecuencia por el narrador –un afecto negativo no solo porque niega el altruismo o "reciprocidad" que los pensadores krausistas, con los cuales Alas estaba asociado, propusieron como la base de una sociedad ética (Lissorgues, 1996: 156-187; Labanyi, 2011: 270-275), sino también porque la introspección intensa de Ana es lo que produce la sensación de disolución interior–. Siempre me ha sorprendido la capacidad

¹ En estas páginas, las citas de *La Regenta* han sido tomadas de esta edición.

de la novela de interesar al lector cuando su protagonista no solo carece de identidad, sino que no avanza ni aprende nada en el transcurso de las setecientas páginas de la novela, en la mayor parte de las cuales no pasa nada.

Quisiera ver si esto se puede explicar si leemos la novela a través de la teorización de los afectos negativos que ha surgido en la última década en el marco del “giro afectivo”. Pienso sobre todo en el libro *Ugly Feelings* (2007) de Sianne Ngai, que propone que los afectos negativos tienen agencia y productividad crítica. Haré referencia también a *The Promise of Happiness* (2010) de Sara Ahmed, y a *Cruel Optimism* (2011) de Lauren Berlant, que analizan cómo llegamos a desear lo que nos hace infelices. Stephanie Sieburth (2002) se ha quejado de la crueldad del narrador por eliminarle a Ana cualquier posibilidad de autorrealización, pero quizá podemos ver la negatividad como un recurso que le permite a Ana sobrevivir. A este respecto, a pesar de rechazar la teoría freudiana de la castración femenina, mi argumento es compatible con la lectura psicoanalítica que Alison Sinclair hace de la novela, partiendo de la obra de psicoanalistas femeninas para proponer que la histeria de Ana no se debe a una falta o carencia femenina, sino que es estratégica (Sinclair, 1998).

En *Ugly Feelings*, Ngai define los afectos negativos como los que no permiten ningún tipo de catarsis o trascendencia –a diferencia de sentimientos nobles o trágicos como el dolor, el sentido de la injusticia o la rabia, por ejemplo–. Los “sentimientos feos” analizados por Ngai son intransitivos (porque rechazan su objeto y vuelven sobre el sujeto), y están relacionados con la inercia, la agencia suspendida y la inacción, conceptos aplicables a *La Regenta* como una novela sobre una protagonista introspectiva que no tiene opciones, y en la que no pasa casi nada. Incluso, cuando algo pasa finalmente, en la segunda parte del penúltimo capítulo y primera parte del capítulo final, el narrador narra los acontecimientos con tanta prisa que nos da la impresión de querer volver cuando antes, en las últimas páginas, a la inercia, agencia suspendida e inacción que han regido el resto de la novela. Porque la inercia, agencia suspendida e inacción de Ana no son una falta o carencia sino una fuerza activa que, precisamente, impulsa el argumento. Ngai observa que los afectos negativos son fundamentalmente no narrativos, puesto que significan que el sujeto está atascado o bloqueado: *La Regenta* es un ejemplo extraordinario de una novela no narrativa cuyas páginas no llegan a ninguna

parte. Los quince capítulos de su primera parte cubren tres días con una lentitud que da la impresión de no avanzar; los quince capítulos de la segunda parte cubren tres años mediante una serie de bucles temporales que deshacen cualquier noción de progreso. La novela termina como empieza: con el intento fallido de Ana de confesarse con el Magistral en la catedral en octubre. No propongo examinar aquí las razones del atasco o bloqueo de Ana (lo cual solo nos lleva a la conclusión de que está atascada o bloqueada), sino más bien considerar lo que su negatividad hace –es decir, analizar cómo le afecta a ella, a los demás vetustenses, y a nosotros como lectores.

Primero, puede ser útil explicar brevemente la teoría del afecto (“affect theory” en inglés), porque el uso de la palabra “affect” por los teóricos anglófonos responsables de elaborar el concepto no coincide con el uso cotidiano de la palabra “afecto” en español. La teoría del afecto discrepa con el psicoanálisis por rechazar la primacía del sujeto y la visión de las emociones como expresiones auténticas del yo íntimo. Al contrario, el afecto se produce en el punto de contacto del yo con el mundo: es el resultado de un encuentro. En su forma más extrema, propagada por Brian Massumi (2002; 2015), la teoría del afecto define este como una fuerza o energía preconsciente y sin sujeto, producida por el encuentro del yo con el mundo (incluyendo las personas y las cosas, puesto que lo humano y lo no humano no se distinguen). Según esta definición, el afecto es un proceso material distinto de la emoción, que es una experiencia subjetiva que tiene lugar cuando el sujeto ya ha tomado conciencia de esta carga energética y le da un nombre: miedo, placer, rabia, dolor, por ejemplo. Berlant ha criticado a Massumi por dar tanta importancia al impacto preconsciente del mundo sobre el sujeto que la agencia humana resulta disminuida (2011: 14). Berlant se interesa sobre todo por el proceso activo de la proyección afectiva; por lo tanto, prefiere no distinguir de manera tajante entre afecto y emoción. En esto coincide con Ahmed (2004: 5-12) y Ngai (2007: 25-28), para quienes la única diferencia entre “emoción” y “afecto” es que este supone una carga energética más intensa. Si Berlant, Ahmed y Ngai no distinguen netamente entre “afecto” y “emoción”, es porque suponen que la emoción, al igual que el afecto, se produce en el punto de contacto entre el mundo y el sujeto. Esta redefinición de la emoción desestabiliza totalmente el concepto romántico de la emoción como la base de un yo interior auténtico. En este trabajo seguiré el ejemplo de Berlant, Ahmed y Ngai al no distinguir

netamente entre “afecto” y “emoción”, y al suponer que los dos se producen en el punto de encuentro entre el mundo y el yo.

La teoría del afecto hace redundante el debate decimonónico sobre el determinismo –preocupado por la cuestión de si los sujetos pueden imponerse al mundo, o si el mundo los determina–, puesto que el afecto, al producirse en el punto de contacto del mundo con el sujeto, es un proceso interactivo en el que sujeto y mundo se constituyen mutuamente. Como sabemos, el debate sobre el determinismo formó el núcleo de la polémica en España, en los años inmediatamente anteriores a *La Regenta*, sobre el naturalismo. La ambivalencia de las intervenciones de Alas en este debate –a favor del naturalismo, pero en contra del determinismo (1882; 1883)– sugiere que la teoría del afecto puede ofrecer una lectura apropiada de su novela, que demuestra la misma ambivalencia. Por un lado, *La Regenta* da bastante importancia a las emociones como una respuesta al mundo material, y no como propiedades del yo interior. Sin embargo, por otro lado, la novela se centra sobre todo en las proyecciones afectivas de Ana, que suponen una participación activa en el mundo.

La teoría del afecto forma parte de lo que se ha dado en llamar el “nuevo materialismo” (Bennett, 2010). El narrador de *La Regenta* nos da una descripción detallada de las lecturas que el Don Juan vestustense, Álvaro Mesía, ha hecho de pensadores materialistas coetáneos como Büchner, Moleschott, Virchow y Vogt, sin olvidar a Lucrecio (I, 360-361). En *La Regenta*, el diagnóstico materialista que Mesía hace de Ana resulta ser acertado, a pesar de la representación negativa de Mesía por parte del narrador. Mesía se ve a sí mismo como una “máquina eléctrica de amor” capaz de “echar chispas” (I, 423); los ataques histéricos de Ana son anunciados por la visión de lo que ella describe como “chispas de fuegos artificiales” (I, 124): estamos invitados a preguntar si existe alguna diferencia entre la lectura materialista del yo que hace Mesía y la lectura espiritual de Ana. La teoría *Ubi irritatio ibi fluxus* del médico materialista Benítez (II, 464) podría verse como una anticipación de la teoría del afecto, puesto que se refiere a un proceso energético interactivo que tiene lugar en el punto de encuentro del mundo con el sujeto, anulando la idea de que las emociones se originan en el yo. Por ejemplo, el desenfado con el cual Ana trata a Mesía en la casa de los Vegallana está motivado por su olor masculino: “un perfume (...) que debía de tener algo de tabaco bueno y otras

cosas puramente masculinas" (I, 599). A veces su reacción ante él es una respuesta no a su presencia física, sino a los objetos materiales que la rodean: la depresión que la hace saludarle alegremente cuando aparece a caballo por debajo del balcón de su casa se debe a la visión de los restos de la comida en la mesa: "La insignificancia de aquellos objetos que contemplaba le partía el alma; se le figuraba que eran símbolo del universo, que era así, ceniza, frialdad, un cigarro abandonado a la mitad por el hastío del fumador" (II, 59-60). El simbolismo proyectado por Ana sobre los objetos materiales –los restos de café, la copa sucia, el cigarro– es banal, pero el impacto que le producen estos objetos es real. Ana y Mesía se comunican en el balcón no a través de las palabras sino "por efluvios" (II, 76).

Estos ejemplos representan procesos emocionales que se originan en la impronta material del mundo en el yo. Pero Ana no es simplemente un recipiente de estímulos exteriores; si no pasa casi nada en la novela es porque la narración se centra en las proyecciones afectivas de su protagonista femenina. Y las proyecciones afectivas de Ana, como quisiera demostrar en lo que sigue, están orientadas a la fabricación de obstrucciones; por esto las llamo "afectos negativos". En mi estudio anterior, *Género y modernización en la novela realista española* (2011), propuse que la novela española de la segunda mitad del siglo XIX está obsesionada con el problema del atasco o bloqueo, que relacioné entonces con las preocupaciones expresadas en los discursos médicos y económicos del día. El concepto del atasco o bloqueo es fundamental para la teorización de los afectos negativos. En su libro sobre *La Regenta* (que tiene un apartado maravilloso sobre el lodo como una imagen del atasco), Alison Sinclair hace una relectura de la descripción freudiana de la histeria como un estar atrapado en el pasado –según Freud, "las histéricas sufren sobre todo de reminiscencias" (1895: 7)–, para proponer que Ana recurre *estratégicamente* a la histeria (cuyo síntoma es un atasco del epigastrio) como una obstrucción que le permite evitar "la realidad de la vida sexual, las relaciones sexuales, y la reproducción" (Sinclair, 1998: 45-58, 151)². Sinclair observa que el placer que Ana deriva de ser objeto del deseo de Mesía es una manera de no reconocer el deseo que ella siente por él, y de imaginar que su vida puede cambiar a causa de la intervención de un salvador, sin que ella tenga de abandonar su posición de objeto (1998: 219). Ana

² Las citas de textos en inglés han sido traducidas al español por la autora de este ensayo.

describe a su confesor como un "salvador" (I, 577), confirmando la crítica del misticismo femenino de parte de Simone de Beauvoir por convertirse la mística en objeto pasivo de la atención divina (De Beauvoir, 1949: 679-687). Según esta lectura, la falta de subjetividad de Ana sería una elección estratégica.

Para reforzar esta lectura, me apoyaré en los argumentos de Sara Ahmed en *The Promise of Happiness*. En este libro, Ahmed propone que la búsqueda de la felicidad puede ser una trampa que nos lleva a desear lo que nos perjudica. Con esto, Ahmed quiere decir que la sociedad nos ofrece un "guión de felicidad" (2010: 59) que promete la felicidad a todos los que siguen el guión prescrito, para inducir la conformidad. Siguiendo a Ahmed, mi hipótesis será que Ana es una figura trágica no por ser transgresora sino por ser conformista. La obstrucción principal a la felicidad de Ana es que, a pesar de su educación atípica, ella es el único personaje "normal" en la novela en el sentido de que desea lo que la sociedad supone que debería desear: el rol de esposa y madre sacrificada. Una de las principales ironías de la novela es el hecho de que los demás vetustenses hacen caso omiso del "guión de felicidad" que les corresponde –con resultados mucho más positivos para ellos–. Todos los hombres en la vida de Ana quieren "curarla", pero el problema no es ella sino el guión prescrito que las circunstancias (la falta de hijos y de satisfacción sexual, debida a la impotencia de su marido) le impiden seguir. Se puede argumentar que Ana está siguiendo el guión de felicidad prescrito no solo cuando intenta ser la perfecta casada, sino también al desear a Mesía como el amante que se supone va a ofrecerle una dicha transcendental, a diferencia del recurso mundano a la actividad sexual del resto de los vetustenses. Si aceptamos esta lectura, su adulterio es el resultado no de deseos transgresores, sino, precisamente, de su conformidad obstinada con el guión que prescribe el amor romántico como el camino a la felicidad.

Lauren Berlant también ha analizado cómo elaboramos nuestra propia infelicidad al insistir en desear lo que se supone que deberíamos desear cuando este deseo no se puede satisfacer, creando una obstrucción de fabricación propia. Este proceso Berlant lo llama "optimismo cruel" puesto que el apego a fantasías irrealizables nos hace daño (2011: 23-24, 51). Berlant está hablando concretamente de la vigencia continuada, en nuestro mundo contemporáneo marcado por la precariedad, del sueño de la "buena vida" que se impuso en el mundo occidental después de la Segunda Guerra Mundial

(2011: 10-11). Esta definición del optimismo cruel como un caso de obsolescencia histórica –es decir, como un guión de felicidad que, si siempre fue irrealizable, llega a producir un desajuste crónico con la realidad si sigue acatándose cuando las circunstancias históricas han cambiado– es directamente aplicable a *La Regenta*. Otra vez, Mesía acierta cuando observa que la reacción de Ana a la representación del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, que ella ve como como la encarnación de la promesa de la dicha trascendental a través del amor, es anacrónica en los tiempos modernos (II, 103-104).

Ahmed observa que el no conseguir lo que se desea permite conservar la fantasía de que nos haría feliz (2010: 31-33). Ana persiste en su infelicidad puesto que la imposibilidad de conseguir lo que desea lo confirma como deseable; a la inversa, la confirmación de su deseabilidad le permite soportar su infelicidad. Berlant expresa la misma idea, pero en términos más negativos, al sugerir que las personas se aferran al guión de felicidad que han interiorizado, incluso cuando es evidente que les hace daño, porque es más llevadero tener un ideal que no funciona que vivir sin ideal ninguno (2011: 27). Esto parece ser una buena explicación de por qué Ana, sabiendo que Mesía es un Don Juan y que el Magistral la desea física y no solo espiritualmente, sigue oscilando entre los dos en su búsqueda de la dicha trascendental –hasta el punto de volver al Magistral al final de la novela.

La Regenta puede ser leída, entonces, no como la simple tragedia de una mujer cuyas posibilidades de autorrealización fueron negadas, sino como la tragedia de una mujer que deseó lo que se suponía que debería desear, en circunstancias que imposibilitaban la realización de estos deseos. Al respecto, la infelicidad de Ana puede leerse como una crítica al guión de felicidad prescrito para las mujeres, siguiendo la propuesta de Ahmed de que la infelicidad puede ser un instrumento de crítica cultural (2010: 50-87, 199-223). Dadas las ideas sobre el género lamentablemente patriarcales expuestas por Alas en su periodismo³, es poco probable que él hubiera querido que su novela fuera una denuncia del guión de felicidad femenino. Trágicamente, Ana no aprende nada. Sin embargo, no me parece anacrónico sugerir que algunas lectoras del día pueden haber aprendido la lección. El final devastador de la novela representa a Ana –rechazada por la sociedad vetustense y por la única

³ Véase, por ejemplo, el artículo “La psicología del sexo” publicado en *La Ilustración Ibérica* en 1894.

persona (el Magistral) capaz de entender su afán de trascendencia– como un cuerpo inerte que se despierta al contacto nauseabundo del beso del acólito homosexual Celedonio. Homofobia aparte, podemos leer este final demoledor como el castigo a Ana de parte del narrador por cometer el adulterio con un Don Juan superficial. Pero también lo podemos leer –que al autor lo quisiera así o no– como una advertencia a los lectores (y sobre todo a las lectoras) de que la búsqueda de la autorrealización a través del amor romántico conduce a la pérdida de la subjetividad: los guiones de felicidad producen objetos y no sujetos.

En *Ugly Feelings*, Sianne Ngai dedica un capítulo a la envidia como una emoción no catártica que es intransitiva en el sentido de que rechaza su objeto y vuelve sobre el sujeto. Como sabemos, la envidia es el motor de la sociedad vetustense: el clero y los socios del Casino, que envidian a los que disfrutan de un estatus público mayor, y las mujeres que envidian el estatus de Ana como objeto de la mirada masculina. Ngai recurre al ensayo de Melanie Klein “*Envy and Gratitude*” (1957) para proponer que “el objeto bueno o ideal envidiado y atacado fantasmáticamente es atacado precisamente por ser considerado como bueno o ideal –como si la fuente real del antagonismo fuera no el objeto sino su idealización–” (Ngai, 2007: 162). Si aceptamos el análisis de la envidia de Ngai, la envidia a Ana por parte de las mujeres vetustenses puede leerse como una crítica al ideal de la virtud femenina a la que ella se aferra. Efectivamente, las mujeres de Vetusta no quieren ser como Ana; quieren destruir su reputación para que ella sea “como todas” (I, 394). A la inversa, podemos observar que el placer que Ana deriva de ser un objeto envidiado sugiere cierta complicidad con su objetivación. Entonces, la continuada infelicidad de Ana sería el resultado no de la falta de lo que ella desea, sino de la obstinación con la que se aferra a un “guión de felicidad” imposible. Otro motivo para no ver su negatividad obstinada como el mero resultado de una carencia es porque esta misma negatividad tiene agencia; es decir, produce efectos –no solo en ella sino en los demás–. Su infelicidad obstinada permite a los hombres vetustenses fantasear sobre la posibilidad de poseerla, y provoca la envidia femenina que desea destruir el ideal que ella representa. Es por esto, sobre todo, que podemos decir que la negatividad de Ana es el motor que propulsa la novela. Ngai, analizando el protagonista notoriamente inerte del cuento de Herman Melville, “*Bartleby, the Scrivener*” (1853), describe su

negatividad como una “poderosa falta de poder”; podríamos decir lo mismo de la negatividad de Ana Ozores.

La negatividad emocional le fascina a Ngai a causa de lo que ella llama “lagunas afectivas e ilegibilidades” (2007: 1). La descripción que Ana hace de sus afectos negativos está marcada por puntos suspensivos repetidos. Los describe como unos estados emocionales que escapan a toda definición, que consisten en no ser más que en ser, ilustrando lo que Ngai llama “un meta-sentimiento que produce confusión sobre lo que uno está sintiendo” (2007: 14). Esto, según Ngai, genera dudas sobre si lo que uno está sintiendo es subjetivo u objetivo, sobre si viene de dentro o de fuera. En su análisis de los afectos negativos en el *film noir*, Ngai percibe esta confusión en el uso de la cámara, que nos impide distinguir entre los planos subjetivos y los planos objetivos (2007: 14-22). Lo mismo pasa en *La Regenta* con el uso extenso del estilo indirecto libre, cuya consecuencia es la imposibilidad de saber si lo que estamos leyendo son los pensamientos de Ana o su narración de parte del narrador, puesto que son las dos cosas a la vez. Esta confusión entre lo subjetivo y lo objetivo sugiere que Ana tampoco sabe si sus emociones se originan dentro de ella o fuera –y el narrador posiblemente no lo sabe tampoco–. Con relación a esto, el estilo indirecto libre es la expresión perfecta de la teoría del afecto, que supone que el afecto y las emociones no son propiedades del yo, sino que ocurren en el punto de encuentro entre el yo y el mundo. Esta imposibilidad de distinguir entre dentro y fuera hace que Ana sea ilegible incluso para sí misma.

La ilegibilidad de Ana es lo que impulsa a los personajes de la novela –y a nosotros como lectores– a intentar leerla. Esta ilegibilidad, con sus elipsis y confusiones entre lo subjetivo y lo objetivo, refuerza la calidad no narrativa de *La Regenta* como un texto sobre una protagonista que está atascada; el texto nos da la impresión de estar atascado también, sobre todo en la segunda parte, donde la narración vuelve repetidamente sobre sí misma. Si he insistido en la negatividad de Ana, es porque he querido demostrar que los afectos negativos tienen agencia, y que Ana puede ser interpretada, no como víctima de una falta o carencia, sino como una agente que opta estratégicamente por ser objeto y no sujeto. Esto quizás es el significado más profundo del “egoísmo” de Ana: su persistencia obstinada en una negatividad que la

convierte en objeto de atención –de ella misma, de los vetustenses y del lector– precisamente porque la convierte en objeto.

BIBLIOGRAFÍA

- AHMED, Sara (2004). *The Cultural Politics of Emotion*. New York: Routledge.
- AHMED, Sara (2010). *The Promise of Happiness*. Durham, NC: Duke University Press.
- ALAS, Leopoldo "Clarín" [1882] (1972). "Del naturalismo". En Sergio Beser (ed.), *Leopoldo Alas: Teoría y crítica de la novela española*. Barcelona: Laia, pp. 108-149.
- ALAS, Leopoldo "Clarín" [1883] (1972). "Prólogo a Emilia Pardo Bazán, *La cuestión palpitante* (fragmento)". En Sergio Beser (ed.), *Leopoldo Alas: Teoría y crítica de la novela española*. Barcelona: Laia, pp. 149-153.
- ALAS, Leopoldo "Clarín" [1884-1885] (1984). *La Regenta*, Joan Oleza (ed.). Madrid: Cátedra, 2 vols.
- ALAS, Leopoldo "Clarín" (1894). "La psicología del sexo". *La Ilustración Ibérica*, vol. 12, 6 de enero, p. 575; 20 de enero, p. 577; 14 de abril, p. 589; 28 de abril, p. 591; 2 de junio, p. 596.
- BENNETT, Jane (2010). *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham, NC: Duke University Press.
- BERLANT, Lauren (2011). *Cruel Optimism*. Durham, NC: Duke University Press.
- DE BEAUVOIR, Simone [1949] (1972). *The Second Sex*. Trad. H.M. Parshley. Harmondsworth, UK: Penguin Books.
- FREUD, Sigmund [1895] (1955). *Standard Edition of the Complete Psychological Works*. Vol. II: *Studies on Hysteria*. Trad. y ed. James Strachey. London: Hogarth Press / Institute of Psycho-Analysis.
- LABANYI, Jo (2011). *Género y modernización en la novela realista española*. Madrid: Cátedra, Col. Feminismos.
- LISSORGUES, Yvan (1996). *El pensamiento filosófico y religioso de Leopoldo Alas "Clarín"*. Oviedo: Grupo Editorial Asturiano.
- MASSUMI, Brian (2002). *Parables of the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham, NC: Duke University Press.
- MASSUMI, Brian (2015). *Politics of Affect*. Cambridge, UK: Polity.
- NGAI, Sianne (2007). *Ugly Feelings*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- SIEBURTH, Stephanie (2002). "Poética del sufrimiento en *La Regenta*". En Araceli Iravedra Valea, Elena de Lorenzo Álvarez y Álvaro Ruiz de la Peña (coords.), *Leopoldo Alas, un clásico contemporáneo (1901-2001)*. Actas

del congreso celebrado en Oviedo (12-16 de noviembre de 2001). 2 vols. Oviedo: Universidad de Oviedo, vol. II, pp. 805-811.

SINCLAIR, Alison (1998). *Dislocations of Desire: Gender, Identity, and Strategy in "La Regenta"*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press.

**CASIANO Y TIRSO:
LO POPULAR, LO RÚSTICO Y LO PRIMITIVO
EN *ÁNGEL GUERRA***

SADI LAKHDARI
Université de Paris-Sorbonne

Dos personajes pintorescos, Casiano y Tirso, aparecen en las dos últimas partes de *Ángel Guerra*, formando contraste con los personajes habituales de las novelas anteriores de Benito Pérez Galdós. Se trata de campesinos que no tienen nada que ver con los representantes de las “clases medias”, protagonistas y comparsas de las novelas escritas entre 1870 y 1890. Estos personajes secundarios difieren mucho el uno del otro. No pertenecen a la misma clase social y no desempeñan un papel comparable en la novela, pero se completan y el autor los utiliza, como veremos, para sugerir reflexiones personales sobre temas económicos, sociales y éticos, y se sirve de ellos en un intento de profundización psicológica personal.

Casiano, un labrador acomodado de la Sagra, es el primo de doña Catalina de Babel, madre de Dulce. Está enamorado de la hija de esta última, Dulce Babel, a pesar, o a causa, de su delgadez extrema y de un pasado dudoso. Se casa con ella al final de la novela en la Sagra. Dulce y su madre vuelven así a la cuna de la familia, Bargas, lo que representa una vuelta simbólica, y algo humorística por parte del autor, al campo y a las raíces de doña Catalina. La vuelta a los orígenes es un tema conductor de la novela donde casi todos los personajes vuelven a su lugar de nacimiento. Este viaje iniciático permite una búsqueda de la verdad de cada uno y una tentativa de

regeneración. En el caso de doña Catalina, esta vuelta a los orígenes de su familia le permite recobrar su antiguo estatuto social al regresar al campo. Volverá ella a vivir en su casa natal, ahora de Casiano, y se transformará en pastora:

—(...) Yo le juro a usted que de esta hecha me vuelvo pastora, cojo un cayado y me lanzo en trenza y en cabello por aquellas dehesas, llevando por delante mis ganados.

—Todos seremos pastores –agregó Casado con cierta emoción– ¡Viva el campo, viva la paz de la aldea, viva la agricultura! Nos haremos todos rústicos, y rústicamente viviremos en la mejor de las Arcadias, con bienes comunes, y comunes goces y penas. No, penas, no porque en aquella región de sosiego no las habrá¹.

Este fragmento del diálogo entre doña Catalina y el cura don Juan Casado nos revela una influencia cervantina evidente. Doña Catalina abandona sus antiguas quimeras, relacionadas con pretensiones nobiliarias, y decide, como don Quijote, hacerse pastora. No sabemos si su novelesco deseo se realiza plenamente, ya que solo presenciamos su marcha hacia Bargas, pero entendemos que se trata de un deseo ingenuo, casi infantil². La vuelta a Bargas y a la Sagra significa la vuelta a la abundancia, a una tierra feraz que da sin cuento. Doña Catalina recuerda con nostalgia su infancia en Bargas, que pinta como un Edén, un país idílico en el que nunca faltaba nada. Después de varios años de miseria y de hambre en Madrid, el casamiento de su hija y la generosa hospitalidad del buen Casiano representan el fin de sus tribulaciones. El campo no está descrito de manera realista, sino que aparece deformado en la mente de los personajes urbanos que lo imaginan como un lugar utópico, lugar de la realización de todos los deseos, arcaicos y orales, pero es también el lugar del mayor realismo, de la vuelta al buen sentido. La

¹ Pérez Galdós (1971), *Ángel Guerra*, III, V, 2, p. 328. Todas las demás citas de la novela provienen de esta edición, cuya referencia se recoge en la Bibliografía.

² Esta crítica implícita corresponde con la crítica hecha por el autor en un artículo dedicado a los obreros tipógrafos socialistas de Madrid, en el cual podemos leer a propósito de las asambleas: "Las cosas que allí se dicen sorprenderían por lo atrevidas si no revelaran una candidez pastoril", y luego: "Nada más inocente que estas reuniones donde se dicen tantos disparates y se hacen tan tremendas amenazas con una naturalidad y sencillez verdaderamente infantiles". Pero la crítica está matizada en las líneas siguientes cuando habla el autor de Pablo Iglesias: "El compañero Iglesias, que les prometía en la última sesión las delicias de Jauja, se expresa bien y es un verdadero parlamentario a quien no falta nada para tener el corte del más perfecto burgués". Véase Shoemaker (1973: 212-213).

solución final de *Ángel Guerra* permite a una de las principales protagonistas, Dulce, recobrar el juicio renunciando a su antiguo amante, Ángel. Acepta casarse sin pasión con Casiano, acepta la ley impuesta por la realidad, y al contrario de su madre, que sigue chiflada, ahora con el sueño pastoril, se transforma en un ser eminentemente razonable.

Casiano, un labrador rico, hace posible un desenlace ambiguo. Por un lado, el casamiento inaugura una nueva vida para Dulce y doña Catalina: vida decente, formal, sencilla pero próspera lejos de las ilusiones urbanas. Por otro lado, el autor lo denuncia como casi utópico. Este desenlace feliz compensa el trágico fin de Ángel, quien muere asesinado. Se parece a un final de novela sentimental y Galdós insiste varias veces sobre el carácter idílico e irreal del porvenir imaginado por doña Catalina y hasta por el cura Casado en un momento de enternecimiento lírico-bucólico. Aquí el autor denuncia de manera humorística, sin condenarlos, las cándidas aspiraciones de los personajes que corresponden con la concepción utópica de una sociedad rural igualitaria. Casiano, primo de doña Catalina, futuro esposo de Dulce, se encuentra en el centro del complejo de sueños bucólicos de estos personajes. Insistiremos tan solo sobre una característica del personaje en consonancia con su papel en la novela. Al principio de la segunda parte, don Simón Babel, esposo de Catalina, encuentra un solo defecto al primo sagreño: su vestido.

Porque mira tú que ese pantalón a la rodilla, y esas polainas, y todo ese pergenio parecen cosa de comedia. Francamente, cuando sale conmigo paso un mal rato... Me da vergüenza de que la gente me vea con él³.

Casiano tiene estrecho parentesco con un personaje de comedia, lo que subraya el aspecto irreal de su ser. Su procedencia, la Sagra, evoca las obras teatrales clásicas en las que esta región desempeña un papel importante en el tópico de "alabanza de aldea y menosprecio de corte". La saturación en referencias literarias, la denuncia muy cervantina de la irrealidad, no impide que el autor exprese aquí una opinión personal sobre la superioridad del traje popular tradicional. Doña Catalina defiende graciosamente a su primo diciendo que los hombres actuales visten de manera grotesca, parecen "osos en dos pies, sin cintura, sin talle ni aire de caderas, son de lo más ridículo y

³ *Ángel Guerra*, II, VI, 2, p. 215.

prosaico que se puede inventar.” Denuncia el sombrero de copa, “ese tubo de chimenea” y “el suplicio de esos cuellos almidonados”.

A pesar de estar chiflada, doña Catalina expresa opiniones del propio Galdós expuestas indirectamente en la descripción de Casiano hecha por el narrador.

Era Casiano un hombrachón apuesto, de treinta y cinco años, viudo, sin hijos, propietario de tierras, traficante en ganado y semillas, y empresario de transportes, pues suyos eran los coches de Bargas y Cabañas; rico, para lo que son las riquezas de pueblo; sencillote y de un carácter rústicamente hidalgo, con más vehemencia que malicia; agudo en las artes del comercio, romo en las del amor; la cara torera, toda afeitada y muy española en sus líneas y en el resplandor de los ojos; afable, sin floreos de lenguaje; tosco y de ley, repirando salud, hombría de bien y limpieza de corazón. Vestía elegantísimo traje de pana rayada negra, pantalón corto, polainas de cuero, sombrero de velludo, o livianillo de castor, según los casos, y para el viaje, gorra de piel; de plata los botones del chaleco, y del propio metal la leontina del rejoj, con cadenilla y gruesos pasadores; nada de cuellos engomados; el pescuezo al aire, robusto, musculoso y tostado del sol; capa ordinaria de paño de Béjar, bien ribeteada y con embozos de felpa obscura⁴.

Esta descripción muestra claramente que Casiano representa un tipo de hombre robusto y sano, honrado y serio, alejado de preocupaciones superficiales, ignorante de modas efímeras. No es solo un personaje de zarzuela, sino que simboliza lo castizo, la sencillez sólida y las virtudes nacionales. El propio comportamiento del autor confirma la interpretación que se puede dar de la significación del personaje. Sabemos que don Benito no pudo nunca llevar sombrero de copa, ni se vistió casi nunca como lo hacía mayoría de sus contemporáneos. El traje burgués le parecía un uniforme soso, que correspondía con las tendencias igualitarias de la sociedad y la desaparición de lo típico, de lo castizo. Desde este punto de vista, Casiano encarna de manera ejemplar la nostalgia del autor por los vestidos tradicionales y la cultura popular. Se nota claramente un aspecto costumbrista en la admiración del novelista por lo castizo a punto de desaparecer. Ya había expresado semejantes ideas mucho antes en *La familia de León Roch*. Allí, al describir una corrida, opone los vestidos tristes de la burguesía a los alegres vestidos del pueblo que tienden a desaparecer

⁴ Op. cit., II, III, 8, p. 168.

La uniformidad de los trajes que crece de día en día, con prejuicio de la estética, daría al público el aspecto de una congregación de personas sensatas, reunidas en patriótico mitín (...). Los pañuelos de crespón van siendo cada vez más raros: con todo, algunas manchas rojas y amarillas mariposeaban aquel día sobre la gran mancha oscura del público, y los abanicos animaban con su constante aleteo las largas filas de hombres y de mujeres (Galdós, 1970: 843).

En *Ángel Guerra* tenemos la misma posición, pero respecto de los vestidos tradicionales rústicos. De manera muy explícita, el narrador desarrolla este punto de vista relatando unas reflexiones del héroe que admira los clientes de la posada donde se aloja la familia Babel en el principio de la segunda parte.

A Guerra le hacía muchísima gracia aquella sociedad rancia y castiza, y veía cierta dignidad quijotil en los enjuntos tipos vestidos de paño pardo, pantalón corto de trampa, sombrero de veludillo y medias azules, otros de capote y gorra de piel. Las mujeres, con sus abigarrados refajos, la saya de estameña negra y los moños de picaporte, no le resultaban tan airosas como los hombres; pero el habla de todos ellos era gallarda, noble en su elemental rudeza, bien matizada de acentos e inflexiones robustas, y si no enteramente limpia de algún feo barbarismo, de los que suenan en las ciudades y repercuten en las aldeas, retumbaba como párrafos de Mariana o metros de Jorge Manrique. Los manjares también eran de lo español neto⁵.

Pueden sorprender estas líneas y aún más la descripción de *La familia de León Roch*. Galdós es un liberal, un progresista que combatió claramente las tesis tradicionalistas en sus primeras novelas y en las primeras series de los *Episodios Nacionales*. Pero le anima también el orgullo nacional y por otra parte el compromiso político no pone trabas a su sentido crítico y estético. Observador antes que político, Galdós constata la desaparición de una serie de características populares, en el traje, la cocina, el habla. Constata la uniformización de las clases y la europeización de las costumbres, le parece inevitable pero no le gusta del todo. A pesar de su conocimiento de los países y de las artes extranjeras, que admiraba y apreciaba, fue siempre defensor de lo netamente español y por ende de lo popular. Galdós fue sin duda uno de los autores de su tiempo que mejor conocía Francia, Inglaterra o Italia, por sus

⁵ Op. cit., II, III, 6, p. 168.

numerosos y largos viajes. Dejó un rastro de este buen conocimiento de la política y de las culturas de los países vecinos en sus artículos en *La Prensa*⁶. Sin embargo, sostuvo siempre una posición de respeto de las raíces hispánicas, y especialmente de lo castellano, prefigurando las opiniones de los autores de la generación del 98. La defensa de los trajes populares constituye la parte más pintoresca, y más superficial, de una posición global, ideológica y estética, en la cual la preocupación esencial es la constitución de una lengua y de un estilo original y castizo.

Lo notamos en la descripción de un personaje totalmente opuesto a Casiano, el pastor Tirso, que vive en el cigarral de *Ángel Guerra* cerca de Toledo. Tirso se sitúa socialmente al extremo de Casiano. Forma parte del proletariado rural, no tiene tierras, ni bienes, vive totalmente apartado del progreso en un estado primitivo que lo equipara a un salvaje.

Llamábase Tirso, y era hombre enteramente primitivo, de una tosquedad casi salvaje, hirsuto y mal barbado, vestido con calzón de correal, abarcas de cuero, un chaquetón de raja parda sin forma ni color y que parecía compuesto de pedazos de yesca; montera de pellejo rapada ya por el uso. Su cara era un revoltijo de arrugas y polvo, en medio del cual lucían los ojos sagaces, despiertos, como dos ascuas chiquitinas que habían caído por casualidad en aquella masa reseca, y la iban a incendiar cuando menos se pensase⁷.

El retrato es preciso y no idealiza ningún rasgo del personaje. Es posible que resulte de una serie de observaciones hechas en el campo toledano. El novelista tuvo probablemente un modelo, o tal vez más, utilizando su técnica habitual, inspirada del naturalismo. La precisión sin concesiones del autor se manifiesta en la mención de unos detalles: Tirso no se ha lavado nunca, tiene un sentido moral embrionario, no sabe leer, ni escribir, ni tampoco leer la hora en un reloj. No sabe lo que es el café, solo vio el tren desde lejos y no se dio cuenta de lo que era. Por su aspecto bruto, don Pito, tío de Dulce, antiguo capitán de barco y negrero, lo compara con un cacique africano al que conoció llamado Tatabuquenque: le divierte, pero se siente muy superior a él y se burla de sus creencias:

⁶ Los artículos sobre los diferentes países europeos visitados por Galdós son numerosísimos y tratan tanto de asuntos sociales, económicos y políticos como de temas artísticos.

⁷ Op. cit., II, IV, 3, p. 180.

Don Pito, que se sabía de memoria la bóveda celeste y la llamaba su misal, se mofaba de las estúpidas supersticiones del pastor, entre las cuales las había muy donosas, como, por ejemplo, que las gallinas ponen o dejan de poner según esté más o menos levantado sobre la raya (el horizonte) el rabo de la Osa Mayor; que cuando vienen siete noches seguidas sin que se vea claro el Can Grande, todos los recentales nacen con una oreja negra⁸.

Poco después, el marino se deja decir un “desatino geórgico de los más garrafales”. A saber: “que las abejas tienen parentesco con el gusano de seda; que estos ponen huevos, de que salen las fabricantas de miel”. Al oír esto, Tirso suelta una ruidosa carcajada que exaspera a don Pito:

Los instintos de inhumano esclavista renacieron en él con insano coraje, y empezó a ceñir con la tralla el cuerpo del rudo pastor, dándole con toda fuerza, sin piedad, frenético, rechinando los dientes. Tratábale como a un animal bravío que se quiere domar. Pero Tatabuquenque, aunque salvaje, tenía, sin duda, su dignidad celtibérica bajo aquella corteza tosca, y no pareció dispuesto a dejarse tratar tan a lo africano. Aguantó los primeros golpes con humildad de siervo; pero al quinto ya no pudo más, ¡joo!, y convertido de manso en fiero, y de inferior en igual, saltó furioso, y agarrando la primera piedra que encontró a mano, se la disparó al esclavista con toda su fuerza y certera puntería⁹.

Por pintoresco y sencillo que parezca, este episodio es en realidad muy complejo; refleja de manera sutil el pensamiento de Galdós y nos da un buen ejemplo de su maestría narrativa. Tirso representa un caso extremo de aparente ignorancia y primitivismo. Realmente el narrador muestra muy bien que Tirso tiene conocimientos relacionados con su medio y su trabajo: lee la hora en el curso del sol y conoce las estrellas y “tan pronto se hacía notar con su barbarie como por su agudeza, y era algo médico, algo astrónomo, y también algo poeta”. Las supersticiones criticadas por don Pito forman parte del carácter poético de Tirso, así como su lenguaje, del que hablaremos luego. Galdós muestra sin duda que Tirso no es más salvaje que don Pito y que Ángel Guerra, el burgués rico y educado. Yuxtaponiendo una serie de secuencias sin dar ninguna explicación, el narrador da a entender que la violencia brutal de

⁸ Op. cit., II, IV, 7, p. 192.

⁹ *Ibíd.*

don Pito supera a la de Tirso, que aguanta y solo se defiende del injusto castigo. Poco antes nos contó el autor cómo Ángel, a pesar de su deseo de ser hombre pacífico y de renunciar a la cólera, se abalanzó sobre un hermano de Dulce y lo dejó como muerto en la calle. Los dos acontecimientos ocurren al mismo tiempo y bastan para comprender que para Galdós el salvajismo no puede ser vencido hasta en una cultura urbana refinada. Muchos detalles en los capítulos que tienen el cigarral como escenario muestran que la supuesta superioridad de la "civilización" es un barniz frágil que no resiste mucho tiempo.

En un plano social y ya no moral, con la aparición de estos personajes rústicos asistimos a la emergencia de una constatación del novelista. Existen a pocos kilómetros de Madrid unos individuos, que no forman parte de la sociedad burguesa, que no son actores de la historia. Esta historia no significa nada para ellos, y los sucesos políticos no tienen casi ninguna repercusión en sus vidas. Para uno de los personajes, el sufragio universal tiene algo que ver con el culto de las ánimas, lo que basta para entender que este pueblo de campesinos vive en otro mundo. Un mundo todavía regido por ritmos naturales, y por eso más primitivo, como lo entendemos con Tirso, que ni siquiera tiene apellido, ni edad. Galdós está poniendo de manifiesto que para la mayoría de los españoles de su tiempo, la vida transcurre como antes, como siempre, fuera del tiempo histórico, en un tiempo cíclico que excluye el progreso. Esta constatación será desarrollada en las novelas siguientes y sobre todo en *El caballero encantado* de 1909. Prefigura la noción de intrahistoria de Unamuno que proviene, como la visión de Galdós, de la actualidad de los problemas agrarios después de 1890.

Casiano y Tirso le permiten a Galdós desarrollar de manera novelesca las reflexiones del héroe de que hemos hablado al principio. Casiano representa la opulencia, la paz del campo y lo pintoresco, no sigue la moda y se viste con el traje sagreño, pero está bien integrado en la sociedad burguesa. Tirso está totalmente fuera de esta sociedad, por su traje, por sus modales, por su lenguaje y su pensamiento.

Tirso habla un castellano "en cría" del que el autor da numerosos ejemplos y que constituye su característica más importante. Don Pito necesita que le traduzcan frases como "Si fuerdes al monte, topardes lliebres, maguer que en cría". Galdós se recrea en transcribir diálogos sabrosos en los que

interviene Tirso. Contestando a don Pito a propósito de las máquinas de vapor dice: "Jo, como el muérgamo de la Egreja Mayor de Toledo, que va al viento y ansopla por los caños, y ansina como sale el son en el muérgano, en aquesas mánicas descampa un golpe de adre que arempuja"¹⁰. Y más adelante: "¡Jo, qué correríos tié el hi de pucha!"¹¹.

Tirso es el depositario de una lengua arcaica y pura que tiene un sabor áspero y fuerte, una lengua que Galdós opone a los barbarismos de la ciudad. La cultura popular es aquí el reflejo de un estado pasado, de algo fenecido como dice el narrador, pero conserva el estado nativo, luego puro, de la lengua y de la esencia de lo castellano: refleja todavía la lengua de los autores clásicos, desprovista de ñoñismos.

Es evidente que si Casiano podría muy bien ser personaje de una zarzuela, Tirso en cambio no tiene sitio en ningún tipo de literatura anterior. Los pastores de las novelas, pero también los de las églogas no tenían nada que ver con la realidad social del tiempo. Los cabreros que aparecen en la poesía de Góngora tienen más espesor realista, pero no tienen nunca la palabra. Galdós reproduce el lenguaje considerado inculto y tosco de los campesinos como había reproducido el del pueblo de Madrid. Por esta "falta de gusto" se le reprochó un estilo incorrecto, en realidad alejado de los modelos académicos. La misma presencia de vulgarismos y de arcaísmos era considerada como marca de un estilo vulgar y desaliñado. La estética naturalista tiene aquí una de sus consecuencias más importantes: permitir de nuevo la introducción de lo popular en las obras cultas a nivel lingüístico.

La curiosidad del novelista, su gusto por el documento real, se traduce por la reproducción aparentemente exacta del habla popular. Es evidente que Galdós escoge ciertas expresiones y elimina otras muchas que podrían chocar demasiado por ser groseras. La elaboración a que somete el lenguaje popular toma en cuenta el grado de aceptación máximo de su público¹². No insistiremos

¹⁰ *Ibíd.*

¹¹ *Ibíd.*

¹² El público de las novelas contemporáneas es un público burgués, acomodado. Las novelas de Galdós tuvieron un éxito relativo analizado desde un punto de vista cuantitativo por J. F. Botrel. *Ángel Guerra* tuvo una tirada de 5.000 ejemplares que no se agotaron antes de la muerte del autor. Esto supone un público bastante exiguo, y sin duda culto, que no tiene nada que ver con los numerosos lectores de los *Episodios* o de las primeras novelas más sencillas. Sin embargo, habría que matizar esta opinión, ya que muchas novelas fueron publicadas en

sobre este punto, pero es necesario subrayar que no se trata nunca de una transcripción, como podría pensar un lector ingenuo, sino de una creación. La lengua que Galdós aspira a crear para la novela rechaza la censura sistemática del clasicismo francés y de todas las corrientes que se inspiran en él. Se trata de una lengua que pretende volver a los ejemplos clásicos del Siglo de Oro, utilizando para este fin el habla del pueblo, tanto de la ciudad como del campo, que conserva mejor la huella de lo arcaico, lo primitivo y lo castizo. Como en muchos otros aspectos, la tentativa de Galdós aparece como un esfuerzo para resolver la contradicción existente entre progreso y herencia del pasado. La introducción de Tirso o de Casiano en una novela culta obedece a este propósito. Marca una evolución importante en la trayectoria creadora del novelista porque introduce el campo real y fantasmagórico en su obra, en una tentativa de síntesis entre lo popular y lo culto. Este movimiento de recuperación del pasado de la lengua y de la cultura, es paralelo a un movimiento regresivo hasta una región oscura que tiene que ver con la infancia, del individuo y del pueblo, el inconsciente, zona arcaica, primitiva, como los espacios incultos del cigarral de Ángel Guerra ocupados por seres también primitivos.

periódicos importantes bajo la forma de folletín. *Ángel Guerra* fue publicado en *El Imparcial*, el gran periódico liberal de la época, que tenía también un público bastante burgués.

BIBLIOGRAFÍA

PÉREZ GALDÓS, BENITO [1878] (1970). *La familia de León Roch. Obras Completas*. Madrid: Aguilar.

PÉREZ GALDÓS, BENITO [1891] (1971). *Ángel Guerra. Obras Completas*. Madrid: Aguilar.

SHOEMAKER, W. (1973). *Las cartas desconocidas de Galdós en La Prensa de Buenos Aires*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica.

HACIA UNA ESTÉTICA DEL REALISMO EN ESPAÑA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX

YVAN LISSORGUES

Université de Toulouse-le Mirail

En la historia de la estética en general, y en particular de la estética del realismo, son determinantes los primeros años de la década de los ochenta. Entonces es cuando se produce una inflexión marcada por la superación de una concepción del arte deducida de unas categorías derivadas del idealismo hegeliano o de un idealismo paseísta, informado por la idea de religación divina o de una vaga mezcla de estos dos idealismos en un eclecticismo, tal vez procedente de Cousin, como sugiere Menéndez Pelayo (1947: 24). A partir de los años ochenta o de algunos años antes, lo que poco a poco se construye es una nueva mirada sobre las cosas, el mundo, el hombre..., debida a la recepción en España de nuevas corrientes derivadas de la ciencia moderna, del positivismo, del científicismo. Baste decir, en este planteamiento introductorio de la cuestión, que la asimilación de las teorías de Darwin (cuyas obras se traducen a partir de 1876), provoca una verdadera revolución mental ante una visión antropológica que sorprende en un primer momento y luego seduce o escandaliza. Después, a lo largo de lo que queda de siglo, todas estas influencias procedentes en su mayoría de Francia, se decantan y se asimilan cuando parecen asimilables y enriquecen en sumo grado, y como nunca, la cultura nacional. El campo literario es tributario de esta renovación científica, filosófica y cultural. La compleja conjunción de influencias exteriores y de orientaciones nacionales, y sobre todo la emergencia de una élite

intelectual culta y con disposiciones artísticas, entre la cual destacan los que van animados por un progresismo dinámico y altruista, vitalizado en gran parte por unos valores interiorizados derivados del krausismo, todo hace que el fin de siglo vea surgir una edad de oro de las letras, en la que la novela es el género hegemónico. Es la época, según el marbete ahora reconocido y bien asentado, del *gran realismo* del siglo XIX, representación más cumplida de una estética del realismo.

Son, pues, estos tres aspectos los que merecen detenido estudio. Primero, como lenta bisagra de un tiempo a otro, es preciso caracterizar brevemente este periodo de transición, en torno a 1880. Brevemente también hay que evocar la estética idealista de los primeros decenios del medio siglo, particularmente la que pasa de Hegel y Krause a las dos primeras generaciones krausistas, pues mantiene una presencia activa, difusa pero profunda en la tercera generación a la que pertenecen los destacados intelectuales, creadores y críticos, agentes activos del *gran realismo*. Todo lo cual encamina al estudio detallado de una estética realista viva, esto es en acción, deducida de las obras, obras maestras algunas, y del discurso sobre la novela.

En torno a los años ochenta: una revolución cultural

Dicha revolución, y no vacilo en emplear la palabra, es debida ante todo a la entrada en España del moderno pensamiento europeo, sobre todo francés, pero no debe olvidarse que el terreno está ya bien preparado para tal recepción por la maduración de unas conquistas intelectuales emergidas de la efervescencia del fracasado sexenio revolucionario, de las cuales destaca el enorme paso adelante que es el libre examen, que hace volar en muchas mentes más o menos jóvenes los petrificados principios dogmáticos de una educación tradicional. Sobre este punto me limito a remitir al vigoroso y dinámico artículo de Clarín, publicado en 1880, titulado "El libre examen y nuestra literatura presente" (Alas, 1970).

Resumiendo lo que por sí solo merecería un estudio de gran envergadura que aquí no viene al caso, diré que empiezan a apasionar en España ramos de una ciencia en plena expansión en Europa, como la psicología, la fisiología, la psicofisiología, la medicina, las ciencias naturales, la

ciencia histórica y su nueva aproximación epistemológica, las nuevas filosofías positivistas, materialistas e incluso espiritualistas, el evolucionismo, el transformismo y hasta el esbozo de una mal llamada ciencia literaria, el naturalismo. En breve, un babélico remolino de ideas nuevas envuelve España. Se hacen familiares, gracias a la prensa, a los debates del Ateneo, a publicaciones diversas, a polémicas abiertas, unos nombres ya famosos en ámbito europeo: Claude Bernard, Wundt, Charcot, Renan, Lavissee, Strauss, Comte, Proudon, Marx, Zola, Flaubert, Dickens, y paro de citar, no sin antes evocar a Taine, admirado por Menéndez Pelayo (1947: 133-148), a pesar de su positivismo, y cuya influencia sobre los críticos y los novelistas del *gran realismo*, desde Emilia Pardo Bazan a Clarín, es evidente y confesada. Un sinnúmero de nombres de científicos, filósofos y literatos extranjeros esmaltan los artículos de Clarín, Altamira, Palacio Valdés, Pompeyo Gener y otros muchos, así como los libros de Giner de los Ríos, de Menéndez Pelayo –que empieza a preparar su *Historia de la ideas estéticas*– y de otros muchos. Algunos estudiosos empiezan a especializarse en las nuevas ciencias: González Serrano en psicología, Simarro Lacabra en psicofisiología (Lissorgues, 2009) y, en medicina, José Miguel Guardia (naturalizado francés), los doctores Vilanova y otros muchos. Lo dicho, por muy breve que sea, pretende dar idea de lo que puede llamarse revolución cultural de los años ochenta, y que puede explicarse por una voluntad nacional, aunque no unánime, sintetizada, por ejemplo, por la casi proclama de 1879 de Clarín: “El verdadero españolismo consiste en importar los elementos dignos de aclimatarse en nuestro propio suelo y en estudiar cuidadosamente para asimilarlo cuanto fuera se produce que merece la pena de verlo y aprenderlo”¹.

En el campo literario, los años de 1880 a 1884 son el momento del gran debate en torno a la doctrina naturalista de Zola, y sobre todo 1881 es la fecha de publicación de *La desheredada* de Galdós, verdadero pórtico del arte nuevo de hacer novelas que abre el periodo del *gran realismo* español del siglo XIX, cuya estética es objeto privilegiado del presente estudio. Para hacer resaltar el nuevo giro del pensamiento y la nueva orientación estética que se inicia durante aquellos pocos años, es útil echar una mirada a los años anteriores desde, digamos, 1860. Más aún porque algunos principios y algunas orientaciones estético-éticas han arraigado en la conciencia profunda de

¹ *La Unión*, 18 de marzo de 1879; Obras Completas. Oviedo: Nobel, tomo VI, p. 85.

algunos intelectuales que pertenecen a la que López-Morillas llama “la tercera generación krausista”.

1860-1880: una estética idealista

En el campo de la estética pura, es decir algo desligada de la realidad literaria del periodo (como siempre en la primera mitad el siglo), domina el idealismo alemán, derivado del progresismo idealista de Hegel y vitalizado en España por la estética de Krause (1995). Es una concepción homogénea, casi un sistema, cuyo horizonte definido es la belleza absoluta del Ser supremo, de la cual se deduce la eterna oposición entre lo relativo y lo absoluto, lo finito y lo infinito. Bien mirado, es un sistema estructuralmente parecido al que defiende Menéndez Pelayo, fundamentado en la ontológica presencia de Dios como explicación de todo lo creado y como pauta absoluta de lo bello.

Por lo que hace a la estética de Krause y a sus divulgadores españoles, Sanz del Río, Francisco Giner y su hermano Hermenegildo, Francisco Fernández y González, Francisco de Paula Canalejas, se podría remitir al excelente libro antológico de Juan López-Morillas, *Krausismo: Estética y Literatura* (1973). Es preciso, sin embargo, poner de realce algunos criterios y principios, juicios y orientaciones, que van a conservar cierta vigencia en las ulteriores evoluciones o van a aparecer como contrarias y hasta opuestas a ellas.

Contraria al gran movimiento de ideas procedentes de Europa y particularmente de Francia que se manifiesta a partir de los años ochenta, como se ha dicho, es la superficial y fuerte galofobia de la que en 1862 hace muestra el joven Giner (1973) y que, añadida a una encomiástica exaltación de la literatura nacional, hace curiosamente, del joven krausista, un precursor de las finalmente más matizadas posiciones defendidas por Menéndez Pelayo en su monumental *Historia de las ideas estéticas*. Afortunadamente, Giner sabrá unas décadas después adaptarse a los nuevos tiempos; a él se le debe, por ejemplo, la introducción en España de las obras más notables del psicofisiólogo y filósofo Wilhem Wundt².

² Wilhem Wundt, *Psicología Fisiológica*, traducción en España en 1874. Francisco Giner toma en cuenta esta importante obra en *Lecciones sumarias de Psicología* [1874-1877], *Obras Completas*, tomo IV. Madrid: Espasa-Calpe, 1920.

Benéfico para las letras es la unánime estimación de la literatura, considerada como la más excelsa de las manifestaciones del espíritu humano, hasta, según el joven Clarín, como la medida del progreso intelectual: “La *Iliada*, la *Divina Comedia*, el *Quijote* y el *Fausto* son la medida del progreso de nuestras más altas facultades”³. Giner (1973: 111-115) dedica varias páginas de su artículo de 1862, “Consideraciones sobre el desarrollo de la literatura moderna”, a demostrar la superioridad de la literatura sobre la historia. Esta sacralización de la literatura, que es general a los profesores krausistas, puede que influya en el público, pero no cabe duda de que deja rastro profundo en los estudiantes de la Central como después en los alumnos de la Institución Libre de Enseñanza. Pero se equivoca algún tanto Giner al proclamar la superioridad de la poesía lírica y al pensar, con Francisco de Paula Canalejas, que el teatro será, escribe Giner, la “épica viviente y último término de una literatura”⁴, y a su vez Canalejas ve en el drama “el género armónico por excelencia, cuyo esplendor futuro es previsible”⁵. Bien sabido es que el teatro no sale en lo que va de siglo del acostumbrado convencionalismo y de una frivolidad muy del gusto de un público que no va a las funciones para pensar. Vanos resultan los esfuerzos de Galdós y Clarín para una renovación teatral que oriente el género hacia una dramaturgia más en consonancia con la vida, es decir hacia una estética realista parecida a la que sigue la novela. Echegaray y los demás dramaturgos no se atreven a novedades que no serían entendidas y siguen ofreciendo al público lo que le gusta, única manera para ellos de posible éxito y fama.

Fernández y González, por su parte, explica en sus clases y en sus publicaciones su alta concepción del arte, siguiendo la estética de Krause y sobre todo la de Vischer (1848). El arte, y desde luego también el arte literario, para él es superior a todo, incluso a la naturaleza. De la antinomia entre “preferir lo vivo a lo pintado” y el juicio popular “esta flor es tan bella que parece pintada”, él opta por el buen sentido del pueblo, que ve

³ *La Unión*, 8 de enero de 1879; “Un prólogo de Valera”, *Solos de Clarín*, p. 245; *Obras Completas*. Oviedo: Nobel, tomo VI, p. 306.

⁴ Francisco Giner de los Ríos, “Del género de poesía más propio de nuestro siglo”, *Obras Completas*, tomo III, p. 457; citado por J. López-Morillas (1973), *Krausismo: estética y Literatura*. Barcelona: Labor, p. 24.

⁵ Francisco de Paula Canalejas, “La poesía dramática en España”, citado por J. López-Morillas (1973), *Krausismo: Estética y Literatura*. Barcelona: Labor, p. 25.

inconscientemente lo bello como depuración e idealización de lo real. Para Fernández y González (1873), todo pasa como si existiera una belleza superior, una rosa sublime, a la que solo el artista pudiera acercar la rosa concreta que toma como modelo. Esta concepción ideal de una belleza absoluta es, en suma, un sistema estético idealista que se da como horizonte comparativo ante el cual deben comparecer los elementos concretos o figurados de aquí abajo, sean seres vivos o cosas de la naturaleza. Solo por deducción, puede afirmarse que tal cosa es bella y tal otra fea. Es importante subrayar tan estimable concepción porque la estética realista, por lo menos la que domina en el *gran realismo*, va a invertir los valores al hacer que la naturaleza, pongo por caso, acceda, tal como se ofrece a la mirada, a la representación artística. Para los realistas, la belleza se crea dando forma adecuada a lo real, sin pensar en un modelo sublime; para ellos, lo bello se induce, no se deduce.

Pero ya por aquellos años anteriores a 1880, algunos espíritus rebeldes, como los jóvenes Leopoldo Alas, Armando Palacio Valdés y el menos joven Galdós, en la estela dinámica del sexenio, propugnan un arte que sin dejar de ser arte sea también útil, un arte docente. Recuérdese la rotunda observación de Clarín, surgida al notar el relativo éxito de las primeras novelas de Galdós, *Doña Perfecta* (1876), *Gloria* (1877), *La familia de León Roch* (1878), *Marianela* (1878): “Es la novela el vehículo que las letras escogen en nuestro tiempo para llevar al pensamiento general, a la cultura común, el germen fecundo de la vida contemporánea” (Alas, 1970: 72). Concepción a la cual se opone Manuel de la Revilla (1973: 189) por los mismos años, abogando por la fórmula del “arte por el arte”, y aduciendo que es inútil utilizar el arte para enseñar, pues “nunca enseña tan bien como la ciencia”. Y añade que “El fin docente o transcendental de la obra poética siempre ha de ser secundario y subordinado al puramente artístico” (193).

Más allá de la defensa de la pureza estética, lo que está cuestionando Revilla es el uso de la literatura para la lucha de ideas. “Hoy todo libro ha de ser de combate”, proclama Clarín ante la batalla de ideas que, Galdós por un lado, y Pereda y Alarcón por otro, se libran por novelas interpuestas⁶. A las obras del primero citadas atrás responden *El escándalo* (1874), *El niño de la bola* (1880), de Alarcón, y de Pereda *El buey suelto* (1879), *De tal palo tal astilla* (1879), *Don Gonzalo González de la Gonzalera* (1880). Tanto en las

⁶ *El Solfeo*, 17 de abril de 1876; *Obras Completas*. Oviedo: Nobel, tomo V, pp. 454-457.

novelas de Galdós como en las de los novelistas del bando opuesto, aunque el efecto de realidad garantice credibilidad artística, la idea previa que informa la representación aparece como trascendental y se impone sobre la forma, por muy verosímilmente realista que sea. Son novelas de tesis, más que novelas realistas. Es decir que, según la atinada fórmula de López-Morillas (1956: 138), la novela de aquella época es idealista por su intención y realista por sus medios. Hasta la publicación de *La desheredada* en 1881, el idealismo prevalece como voluntad de encauzar la idea en una una realidad identificable como tal en su representación artística. La novela de tesis, en la óptica del realismo, es un callejón sin salida.

El impacto de la revolución cultural de los primeros años de la década de los ochenta, la asimilación a partir de las novelas de Zola, de las de Balzac, de Dickens, de Flaubert, los debates en torno a la teoría naturalista del autor de *L'Assommoir* (1877) (Lissorgues, 1988), todo contribuye a que salga, por fin, en España, una obra, *La desheredada*, que pueda en un principio satisfacer las aspiraciones a un realismo de fondo y forma.

Así pues, todo lo dicho hasta ahora, es nada más que una contextualización necesaria para comprender la emergencia de una estética realmente realista, si tal es que pueda haber una estética plenamente realista. Pero, la cuestión de una estética de la novela realista española es mucho más delicada de lo que puede parecer a primera vista, pues la más genuina singularidad de dicha estética es su carácter imperfecto, es decir, perfectible y en constante evolución. El realismo español aparece como una progresiva conquista, cuya plenitud se patentiza en obras maestras como *La desheredada* (1881), *La Regenta* (1884-1885), *Fortunata y Jacinta* (1887), *Los Pazos de Ulloa* (1887), *Peñas arriba* (1895). Ya en 1889, *Realidad* parece indicar que soplan otros vientos. La "novela novelesca", o sea la novela psicológica, según el modelo iniciado y cultivado por Bourget y Albert Prevest, que se da como un correctivo del naturalismo, es objeto de debate a partir de 1891⁷. Por otra parte, los valores espirituales, por varios motivos, sociales ante todo, y bajo influencias diversas, como la del Tolstoi de los Evangelios, cobran cada vez más densidad conforme se acerca el fin de siglo. *Nazarín* (1895), *Halma* (1895), *Misericordia* (1897) y también *Su único hijo* (1891), como *La fe* (1890) de

⁷ Leopoldo Alas, Clarín, "La novela novelesca", *Heraldo de Madrid*, 4 de abril de 1891; *Obras Completas*. Oviedo: Nobel, tomo IV, pp. 1603-1615.

Palacio Valdés, patentizan el giro: la realidad representada va movida por el sople espiritual encarnado en un personaje que cobra de nuevo el estatus de héroe. De nuevo la idea aparece como superior a los seres y a las cosas y como posible elemento redentor de una realidad degradada. Es decir, que solo durante una década larga funciona, elaborándose, una verdadera estética realista.

Hacia una estética realista

A partir del momento en que se impone la idea de que la realidad natural, social y humana, puede y debe ser materia novelable, se generan unas ideas acerca de cómo puede ser la novela obra artística. A partir de entonces se abre un amplio debate que no cesa y cuya base es un consenso sobre un realismo aceptado por todos los escritores como la fórmula artística de la época y sobre la novela como género adaptado a dicha fórmula. Basta citar algunas de las múltiples y perentorias afirmaciones de acatamiento a la realidad, como la siguiente de Valera, y no por nada lo cito primero: "En cierto sentido no es posible componer una buena novela sin que sea naturalista; esto es sin que imite o reproduzca fielmente la naturaleza" (Valera, 1965), o la bien conocida de Clarín: "La realidad es lo infinito, y las combinaciones de cualidades a que lo infinito puede dar existencia ofrecen superiores bellezas a cuanto quepa que sueñe la fantasía e inspire el deseo" (1887: 91), o la de Pereda: "Retratista yo, aunque indigno, y esclavo de la verdad, al pintar las costumbres de la Montaña las copié del natural" (1871).

Por supuesto que sería necesario colocar cada una de estas citas en el contexto de la concepción de cada autor. En efecto, el debate sobre la estética es siempre estéticamente impuro, por decirlo así, pues trae a colación la historia, la ideología, la moral, la filosofía. Y es natural que así sea, pues tratándose de la estética de la representación de la problemática realidad social y humana, la percepción de esta misma realidad interviene necesariamente en la concepción de la obra artística.

Es más, la estética del realismo, de cualquier realismo (tanto el *gran realismo* del siglo XIX, como el realismo social de los años 1960) está justificada por un imperativo ético que dimana de la conciencia de que se vive un momento histórico en el que el hombre hace, puede hacer o debe hacer la

historia o por lo menos que puede influir en ella, y por tanto que va movido por certidumbres. Largo desarrollo necesitaría este punto, pero nos alejaría de lo que interesa aquí; no debe olvidarse, sin embargo, que aun cuando no pueda hablarse de arte docente, por no ser visible la voluntad de docencia, la estética del realismo, por más pura que quiera ser, no se aparta nunca totalmente de un compromiso ético (Lissorgues, 2001).

Veamos, que ya es tiempo, lo que es esta estética del realismo, lo más pura que quiere ser. Se articula, a mi modo de ver, en torno a una serie de criterios que pueden agruparse en estas orientaciones:

- Conocer la realidad para mejor representarla (imperativo ético).
- Respetar la realidad, único objeto del arte.
- La verdad ante todo. Lo bello y lo feo.
- El problema de la impersonalidad del artista.

Conocer la realidad para mejor representarla

La primera condición para que la naturaleza, la sociedad y el hombre contemporáneos sean materia novelable, como proclama Galdós (1897) en su discurso de recepción en la Real Academia, es que el novelista sea, como el pintor, un observador atento y enterado de la sociedad, del hombre y de la naturaleza. Los cuadernos de encuesta de Zola que consignan las investigaciones realizadas en el terreno antes de redactar la obra de arte que es la novela, constituyen, según Henri Mitterand el mejor documento antropológico de la época (Zola, 1986). Tres semanas vive Zola entre los mineros de Anzin antes de escribir *Germinal*, y cuando escribe *La bestia humana* ya ha viajado en una locomotora de París a Le Havre. Galdós confiesa que antes de plasmar el medio en que se sumerge en *Misericordia* tuvo que “emplear largos meses en observaciones y estudios directos del natural, visitando las guaridas de gente mísera o maleante que se alberga en los populosos barrios de Sur de Madrid” (Pérez Galdós, 1951). Es indudable que cuando escribe *La desheredada* ya ha transitado por ese “Madrid fétido” del que habla Clarín (1991) en su reseña de la novela, como conoce por haberlo estudiado el Madrid de la clase media de los comercios pintado en *Fortunata y Jacinta* o, en la misma novela, las casas de vecindad de la calle de Mira el Río

donde se aloja el proletariado pobre. Clarín tiene la suerte de conocer y dominar perfectamente el mundo de Oviedo para dar vida a una Vetusta que le es familiar. Pereda, se ha dicho, confiesa que pinta del natural las costumbres de su tierra. La lección de Taine, sintetizada en la célebre fórmula de "raza, medio, tiempo", se ha hecho sustrato fundamental en la conciencia de todos los artistas de la palabra o del pincel. Hasta doña Emilia Pardo Bazán se revela adepta del positivista Taine, como demuestra Marisa Sotelo en su artículo "Fundamentos estéticos de la crítica literaria de Emilia Pardo Bazán" (2001), que, con más tiempo merecería citarse.

Según Clarín y doña Emilia y también Galdós, sin confesarlo este, el novelista debe estar al tanto de todos los adelantos científicos y filosóficos que, como se ha dicho, entran en España por los años ochenta. No puede representar bien la sociedad si desconoce la sociología moderna, ni la naturaleza si ignora las ciencias naturales, ni sobre todo el hombre si hace caso omiso de la psicología, que tanto ayuda a la veracidad de la elaboración del personaje literario. Me limitaré a un ejemplo paradigmático que bien conozco, el de Clarín, que sin ser psicólogo declarado como González Serrano, se interesa siempre por la "ciencia del alma". En su obra narrativa y en sus artículos alude a un sinnúmero de especialistas de la ciencia del hombre, desde los más famosos hasta los menos favorecidos por la notoriedad. Varios estudiosos han dicho que Leopoldo Alas es el novelista español del *gran realismo* más dotado de simpatía introspectiva, el que más que otros bucea con tino en "los interiores ahumados". Efectivamente, pocos personajes literarios tienen la compleja densidad de Ana Ozores y Fermín de Pas que pueden competir en verdad humana con los de Flaubert, de Tolstoi y por supuesto de Zola. La cuestión insoluble que se plantea es cómo y hasta qué punto sus conocimientos de las recientes aportaciones de la ciencia psicológica han influido en sus propias creaciones de "personajes de papel" tan vivos como seres reales (tal vez más, pues son más "espectacularmente" legibles). De todas formas, el artista realista debe saber y saber cada vez más, si no sus obras no pasarán de ser superficiales y la superficialidad, aunque amena, carece de dignidad realista. Es este el principal reproche que el crítico Clarín le hace a su amigo Armando Palacio Valdés (Lissorgues, 2005). Ninguna ciencia humana puede serle extraña al novelista si quiere acercarse a la complejidad y aun al misterio de la realidad; es la primera condición para

manifiestarle respeto. La segunda es buscar los medios más adecuados para representarla con fidelidad.

Respetar la realidad, único objeto del arte

El ideal estético del realismo lo sintetiza Clarín en 1885, en su estudio crítico de *Lo prohibido* de Galdós: "Especial misión del artista literario [...] es este trabajo de reflejar la vida, sin abstracción, no levantando un palmo de la realidad, sino pintando su imagen como la pinta la superficie de un lago tranquilo" (Alas, 1885). Excusado es decir que se trata de un ideal, de la sublimada expresión de un deseo estético que prescinde de la complejidad del objeto pintado y presupone una absoluta objetividad de quien lo pinta. Es evidente, incluso para quien lo expresa, que es un deseo imposible. Tomémoslo como expresión del deseo de elaborar una estética de la representación que permita restituir lo más fielmente que se pueda la realidad imitada.

A esta concepción ideal, casi teórica, se opone la de Valera, para quien lo real solo proporciona datos y material para la elaboración de una obra que sea, gracias a la imaginación y al talento, la redención artística de la realidad. "El arte –escribe el autor de *Pepita Jiménez*– y singularmente el arte de la palabra imita la naturaleza y representa lo real como medio. Su fin es la creación de la belleza" (Valera, 1946). En el prólogo a *Pepita Jiménez* es más explícito aún: "Una novela bonita debe ser poesía y no historia; esto es, debe pintar las cosas no como son, sino más bellas de lo que son, iluminándolas con luz que tenga cierto hechizo" (Valera, 1884). Nótese que Valera dice "más bellas de lo que son" y no "mejores de lo que son", pues el idealismo estético, si así puede llamarse la concepción de este autor, y el idealismo filosófico, son dos perspectivas distintas.

Al parecer, pues, hay insoslayable distancia entre una concepción, como la de Valera y la de los estéticos krausistas, que ponen el arte por encima de la realidad y conceden al sujeto una libre y total superioridad, y otra, la de los realistas que han asimilado los adelantos asimilables por ellos de la pura estética del naturalismo francés. De hecho, a las alturas de la década de los ochenta, la antinomia es tal vez más ideológica, si puede emplearse la palabra, que meramente estética, y veremos que, aparte algunas fuertes discrepancias

acerca de lo bello y lo vulgar, la constante preocupación artística y la lucidez crítica de los autores realistas, incluso los más adictos, como Clarín y tal vez Galdós, a las aportaciones naturalistas, hacen que las posiciones sobre la impersonalidad o sobre la ilusión de realidad no estén tan alejadas como podrían dejar suponer las declaraciones recíprocas.

Hay que ver, pues, los varios imperativos a que debe someterse el artista de la transparencia para acercar su arte al ideal de pintar las cosas "como las pinta la superficie de un lago tranquilo", o mejor dicho, examinemos con qué problemas tiene que enfrentarse y qué dificultades tiene que vencer el novelista realista. Por lo que se refiere al lenguaje, seguimos a Sergio Beser cuando escribe que: "Uno de los problemas más importantes con que tuvo que enfrentarse la novela española realista fue la creación de un lenguaje adaptado para la que era su intención primera: la transformación de la vida cotidiana en una realidad literaria autónoma"⁸.

La tradición literaria española, lejana o inmediata, no puede proporcionar ejemplos que seguir y el lenguaje que domina "lo han hecho – escribe Clarín– los oradores políticos, los académicos y los poetas gárrulos" (Beser, 1972: 55). La primera creación progresiva de los novelistas realistas es la de un lenguaje natural, sencillo y a la vez rico y flexible, no solo "para decir las cosas como son", sino para expresar por "primera vez muchas ideas, relaciones y aspectos de la vida que por mucho tiempo no se creyeron materia novelable" (Beser, 1972: 75). Teóricamente, tiene razón Altamira (1886) cuando afirma que el realismo "hace hablar a sus personajes como aquellos de carne y hueso de que son reflejos"⁹, pero bien saben los novelistas que no es tan fácil, pues en caso contrario no confesaría Galdós en el Prólogo a *El sabor de la tierruca* en 1882 que "una de las mayores dificultades con que tropieza la novela en España consiste en lo poco hecho y trabajado que está el lenguaje literario para reproducir los matices de la conversación corriente" (Pérez Galdós, 1999: 151), y no tendría que alabar a Pereda por haber sabido, en *El sabor de la tierruca*, introducir el lenguaje popular en el lenguaje literario "fundándolo con arte y conciliando formas que nuestros rítoricos más eminentes consideraban incompatibles" (Ibíd). Es decir, que si es necesario

⁸ Leopoldo Alas, Clarín, "Del estilo en la novela", *Arte y Letras*, 1 de Julio, 1 de agosto, 1 de octubre, 1 de noviembre, 1 de diciembre de 1882, en Beser (1972: 65).

⁹ Cita de la entrega del 28 de agosto, en Altamira (1886: 554).

que el personaje hable en un estilo que le es propio, según su clase, su educación y su temperamento, no puede reproducirse el lenguaje realmente natural, que, según Valera, “sería inaguantable”, sin la conveniente depuración “para buscar y hallar la verdad estética que no es lo mismo que la verdad real y grosera” (1946: 633). Clarín, por su parte, no dice otra cosa cuando aconseja en 1882 que se estudie “asiduamente, con inteligencia y ardor el punto de intersección en que comuniquen el habla común, espontáneo, natural y las formas literarias de las que no es posible prescindir tampoco en libro que aspire a vivir algún tiempo”¹⁰.

La estética realista del siglo XIX no se ha librado aún de cierta clásica concepción de la belleza, pero ha dado un paso decisivo adelante en dirección a la superación de los niveles estilísticos tan bien estudiados por Auerbach (1968): el lenguaje de la Sanguijuelera (*La desheredada*) y del moro Mordejay (*Misericordia*) no es burlesco, es meramente el que corresponde al carácter y estatus de un personaje que, tal como es, accede a la representación artística. Lo que no hace Galdós –escribe Clarín– en *La desheredada* o en *Misericordia* es “manchar las páginas de su libro con palabras indecorosas”¹¹. Solo andando el tiempo podrán escribirse novelas como *El Jarama*, pongo por caso.

Por lo que hace al lenguaje interior, el que se usa en monólogos y de manera más ambigua en el indirecto libre (que los novelistas de la época llaman “estilo latente”), Galdós y Clarín –después de Flaubert y Zola– saben encontrar el ritmo más o menos dislocado que es reflejo inteligible de “lo más indeciso del alma, lo más inefable a veces”¹². Pero Clarín sabe muy bien que el lenguaje que, en tal caso, el novelista hace hablar a su personaje, no es el verdadero lenguaje interior: “Pensamos muchas veces y en muchas cosas sin hablar interiormente, y otras veces hablándonos con tales elipsis y con tal hipérbaton que traducido en palabras exteriores este lenguaje sería ininteligible para los demás” (Ibíd.). Intuye Clarín lo que será la estética de Joyce.

Hay otro aspecto importante relacionado con el lenguaje: el del estilo. A pesar de ser uno de los más inefables por ser obra del genio, si solo aceptamos definirlo como el feliz encuentro de una conciencia con su escritura,

¹⁰ “Del estilo en la novela” (vid. n. 9). En Beser (1972: 76).

¹¹ “*La desheredada*, novela de don Benito Pérez Galdós”, en Beser (1972: 230).

¹² “*Realidad*, novela en cinco jornadas, por don Benito Pérez Galdós”, en Beser (1972: 260).

es uno de los más fáciles de caracterizar teóricamente según la preceptiva realista. Al respecto, el estudio teórico de mayor alcance es el que hace Clarín en la serie de artículos titulada "Del estilo en la novela" (1882-1883) (Beser, 1972: 51-86), en la que intenta definir de modo pragmático, a partir de los estilos de Balzac, Flaubert, Zola, los Goncourt, Galdós, Pereda, Valera, el estilo más adecuado a la novela moderna. El objetivo es la ilusión de realidad que debe ser lo más perfecta que se pueda para hacer que "el lector olvide el medio literario por el cual se le comunica el espectáculo de la realidad imitada" (Ibíd.: 62). No le parece que el "estilo por el estilo" de Flaubert sea el más adecuado por demasiado aséptico y menos aún el "estilo artista" de los Goncourt. El estilo, en efecto, no debe ser un primor que se admire por separado y haga olvidar el asunto (Ibíd.: 60). La misma crítica la formula Altamira (1886: 554) cuando censura en los Goncourt, en la Pardo Bazán y hasta en Zola, el afán del escritor por aparecer como un estilista, que hace que en el texto predomine "el color sobre el dibujo", cuando el elemento esencial es el dibujo.

Para Clarín, el modelo del estilo es el de Balzac, pues es el novelista que mejor consigue "humillar el estilo" y "hace olvidar al lector que hay una cosa especial que se llama estilo". El estilo "modesto" es el que huye de toda pretensión lírica o humorística, el que reprime cualquier expresión moralizadora o discursiva, es decir, el "estilo que no se subleva para tiranizar el arte" (Beser, 1972: 62). Y añade: "El arte no está en la belleza que depende de la manera de decir, sino en la belleza de lo que se ha de decir, felizmente expresado, sin más adorno que la fidelidad, la fuerza de la exactitud" (Ibíd.). Olvida Clarín, o no quiere verlo, que el estilo más depurado no es el de Balzac, sino el de Flaubert, cuyos esfuerzos para encontrar la palabra exacta son proverbiales.

Otro precepto es el que atañe a la composición. Para que lo que se ha de decir esté conforme con la realidad, es preciso que el mundo imaginado siga las leyes que esa misma realidad sigue y que se atenga a sus formas¹³:

Si se quiere comprender que la verdad de la narración exige no poner puertas al campo, ni desfigurar la trama de la vida con engañosas combinaciones de sucesos simétricos, de felices casualidades, entonces se admira en *La desheredada* la perfecta

¹³ Leopoldo Alas, Clarín, "Del naturalismo", *La Diana*, 1882, en Beser (1972: 119).

composición que da a cada suceso sus antecedentes y consecuencias naturales, pasando allí todo como en el mundo¹⁴.

Confiesa que lo que más admira en Balzac “es esta imitación perfecta de lo que podría llamarse *morfología de la vida*”¹⁵. Comentando en 1891 *L’Argent* de Zola, indica que la principal ley del naturalismo es la composición, es lo que denomina *biología artística* (Alas, 1892: 68). Gonzalo Sobejano sintetiza en el término *biomorfología* la estructura de la nueva novela como reflejo formal de la realidad y, tal vez para prevenir cualquier objeción de ingenuidad, precisa que: “Ni Zola ni Clarín ignoraban que toda novela, como obra de arte, implica una composición (el “experimento”, la “perspectiva”) pero su ideal era que la composición ostentase un mínimo de artificio y un máximo de reflejo” (Sobejano, 1988).

La “modestia” del estilo implica la discreción del narrador y la lógica de la transparencia lleva al precepto de la impersonalidad, el más delicado y el más difícil de atender, afortunadamente para el arte. Sin embargo, antes de abordar tan interesante problema, hay que fijarse en una de las aportaciones estéticas más decisivas del realismo y del naturalismo: la representación de lo bello y de lo feo en la obra de arte.

La verdad ante todo. Lo bello y lo feo

¿Es materia novelable toda la realidad? ¿Tienen iguales derechos para acceder a la representación artística lo bello y lo feo, lo vulgar y lo sublime? Sobre este punto capital, porque lo que está en juego es nada menos que el sentido mismo de la palabra realismo, se enfrentan dos concepciones: la de Valera y Giner por un lado, y la de Galdós, Clarín, doña Emilia, Altamira, Picón, etc., por otro. El debate puede verse como la dramatización de la lucha entre un idealismo estético, vestigio de la platónica jerarquía de los niveles artísticos – según el cual hay elementos que no pueden entrar en el campo del arte–, y un realismo sin fronteras, para el que lo bello y lo feo son categorías impropias del arte moderno que solo quiere darse como criterio el de la verdad.

¹⁴ Leopoldo Alas, Clarín, “*La desheredada*, novela de don Benito Pérez Galdós”, en Beser (1972: 237).

¹⁵ Leopoldo Alas, Clarín, “Del naturalismo”, art. cit., en Beser (1972: 142).

El arte, escribe Giner en 1862, "exige que el objeto tenga en sí condiciones sin las cuales jamás promoverá en nosotros la pura simpatía que debe procurar" (Giner de los Ríos, 1973: 140). Para Valera, en 1860, como en 1886 y 1897, hay dos realismos: el "buen realismo", fecundado por el ideal, y el "bajo realismo", siempre ramplón y vulgar. La novela no debe ser solo representación de la realidad, debe alzar esta realidad a un nivel más ideal. Por ejemplo, dice en 1860, lo grisáceo y sin relieve de la clase media no permite alcanzar el nivel poético, a no ser como telón de fondo sobre el cual descuelle un héroe libre y superior al medio, héroe que dé autonomía a la novela¹⁶. En 1887, a propósito de las descripciones "ultra concienzudas" de Zola en *Germinal*, escribe que "no son para reír ni para producir belleza", ya que "lo feo, no sublime, no debe hacer gracia ni dar gusto en serio"¹⁷. Hay temas y personajes solo dignos de lo cómico: "El novelista cómico puede limitarse a pintar personajes y a narrar sucesos vulgarísimos y hasta soeces si gusta; pero ha de ser como contraste satírico de un ideal de limpieza y decente compostura, que ha de purificar o poetizar aquellos cuadros"¹⁸.

Y para justificar su punto de vista acude a la escena de Maritornes, transformada "en una sublime poesía irónica merced a los elevados sentimientos de don Quijote" (Ibíd.). Es que Valera no quiere o no puede superar la jerarquía de los niveles estéticos: la realidad cotidiana no puede ser objeto de representación sino bajo la forma de lo cómico o de lo grotesco (Auerbach, 1968: 549). Y recuerda él mismo como criterio de referencia, que en las literaturas antiguas: "Para lo serio se tomaba lo bello y lo sublime aunque fuese feo; pero lo feo no sublime, sino vulgar, se quedaba para lo cómico" (Valera, 1946: 677).

Después de las conquistas estéticas de Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola y ante las de Galdós y Clarín, Valera (que, en 1860, prefiere a Jorge Sand) puede aparecer como un rezagado que se aferra a concepciones clásicas a las que la vida moderna ha quitado vigencia; en realidad si se resiste tanto es que desconfía de la realidad que no sea la del hombre en sí y cree en la

¹⁶ "De la naturaleza de la novela", Juan Valera, *El arte de la novela*, Adolfo Sotelo Vázquez (ed.), op. cit., p. 84.

¹⁷ "Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas", en Juan Valera, *El arte de la novela*, Adolfo Sotelo Vázquez (ed.), op. cit., p. 246 y ss.

¹⁸ "De la naturaleza de la novela", Juan Valera, Adolfo Sotelo Vázquez (ed.), op. cit., p. 85.

superioridad del espíritu sobre todas las cosas. Cuando el ideal no está en el mundo representado, dice, hay que buscarlo dentro del alma; entonces, al desentrañar bellezas de lo íntimo del alma de los personajes, el novelista transforma “la ficción vulgar y prosaica en poética y nueva”¹⁹. Y podemos preguntar: ¿no es esta la poética de *Nazarín* y de *Misericordia* que escribe Galdós cuando, desconfiando de su capacidad para comprender el mundo social del fin de siglo –según confiesa en el discurso de recepción en la Academia–, se orienta hacia lo esencial humano? Esto para decir, una vez más, que la concepción de la novela está en constante evolución, aunque en este caso la evolución sea una regresión respecto al punto culminate que alcanza la estética realista durante la década de los ochenta, cuando el yo creador cree poder establecer una relación armónica con la realidad externa, pues como afirma Altamira (1886: 462), el realismo es “la reconciliación del hombre con la existencia de aquí abajo” (17/7/1886). Frente a la concepción fija de Valera, el realismo decimonónico se caracteriza por un dinamismo entusiasta que en pocos años, y durante pocos años, consigue imponer como objeto del arte la realidad social y humana en toda su extensión y en todas sus potencialidades; “El realismo como copiando la realidad toda, debe reír y llorar, con esa mezcla armónica que existe en la vida” (1886: 590; 11/9/1886).

No es necesario insistir. Basta, para concluir sobre este punto, seguir a Clarín cuando dice: “Nos lleva *La desheredada* a las miserables guaridas de ese pueblo que tanto tiempo se creyó indigno de figurar en obra artística alguna”²⁰. Pues “nada hay en la realidad que no sea asunto de novela [...], sin prescindir de ningún aspecto, sin manquedad alguna impuesta por una preocupación o un principio de esos que tiene la escuela idealista para cercenar de los objetos lo que no cuadra con sus aprensiones”²¹.

Más acorde con lo que pasa en la vida, aparece una nueva concepción del personaje. El héroe, el protagonista que goza de la plenitud de su libre albedrío –predilecto de Valera–, no es el personaje significativo en la novela realista. El más cargado de sentido es, al contrario, el que corresponde a la ley de Quetelet, según la cual –dice Clarín– “en los fenómenos sociales hay un

¹⁹ *Ibíd.*

²⁰ Leopoldo Alas, Clarín, “*La desheredada*, novela de don Benito Pérez Galdós”, art. cit., en Beser (1972: 229-230).

²¹ Leopoldo Alas, Clarín, “Del naturalismo”, *La Diana*, 1882, en Beser (1972: 119).

predominio de los casos que se acercan al término medio”²². Por eso el modelo literario del personaje lo proporciona Balzac y, por supuesto, Zola, cuando su arte llega a tanto que hace olvidar el determinismo que es base de su construcción novelesca.

Para volver y completar el tema evocado atrás de la necesaria cultura científica, literaria y filosófica del novelista para que sea un “observador ilustrado” (Altamira, 1886: 555; 28/8/1886), conviene precisar que para los novelistas españoles del gran realismo, el arte es superior a la ciencia. “El arte –escribe Clarín– debe ser reflejo, a su modo, de la verdad, porque es una manera irremplazable de formar conocimiento y conciencia total del mundo bajo su aspecto especial de totalidad y sustantividad que no puede dar el estudio científico”²³.

Para los novelistas españoles, que nunca aceptan la concepción positivista del mundo, la realidad es, pero es misteriosa. Así pues, frente a una realidad que oculta sus misterios, el arte es superior a la ciencia. Solo el artista “apelando a esas facultades que se llaman intuitivas” (y Clarín es quien lo dice en el artículo escrito en vehemente defensa del naturalismo) puede ir más allá de lo positivo. Este realismo que trasciende los límites de lo científicamente conocido bien puede llamarse realismo poético. Para entender bien la realidad hay que “sentirla, amarla y casi entrar en ella” (Ibíd.). Y aquí asoma la subjetividad, la personalidad del artista.

El problema de la impersonalidad del artista

El precepto de la impersonalidad en el arte es algo parecido al deseo de pintar las cosas como las pinta la superficie de un lago tranquilo, es decir, es un deseo imposible y los autores del siglo XIX saben perfectamente a qué atenerse sobre este punto. Como novelistas han medido la necesaria implicación de su subjetividad en el proceso de recreación imaginativa de la realidad, y como críticos han reflexionado mucho sobre la relación del sujeto con el objeto. Hasta tal punto que la impersonalidad como precepto se limita para ellos a una serie de principios, por demás superfluos para una conciencia

²² Leopoldo Alas, Clarín, “*Realidad*, novela en cinco jornadas, por don Benito Pérez Galdós”, en Beser (1972: 252).

²³ Leopoldo Alas, Clarín, “*Del naturalismo*”, en Beser (1972: 143).

realista, como el uso de un estilo humilde, la actuación discreta de un narrador que no manifieste su presencia de manera intempestiva o la exclusión de cualquier intervención lírica o discursiva del autor. Nadie se atreve entre ellos a decir que el realismo es la reproducción fotográfica de la realidad (la metáfora de la superficie de un lago tranquilo implica por lo menos profundidad de agua...). Todos proclaman, al contrario, que el realismo presupone la personalidad del novelista o que "la originalidad consiste en la expresión personal del mundo que nos rodea" (Altamira, 1886: 586; 11/9/86).

Es evidente que la mal llamada impersonalidad no es neutralidad. Aquí viene al caso el debate sobre la tesis y la tendencia en la novela. Después de 1880, nadie defiende la novela de tesis y es una superación que se debe, en gran parte, a la influencia del naturalismo. Después de *La desheredada*, Clarín puede escribir que "el naturalismo rechaza el arte tendencioso, [...] que falsifica la realidad, queriendo hacerle decir lo que el artista crea bueno o cierto o sabroso"²⁴, pues se trata de reproducir la realidad "sin el subjetivo influjo de querer probar algo" (Ibíd., 169).

Pero, ¿desaparece la tendencia? Nadie es tan ingenuo como para decir que sí. Cuando afirma Zola que "la obra de arte es un trozo de vida visto por un temperamento", o cuando doña Emilia escribe que "la novela es un traslado de la vida y lo único que el autor pone en ella es su modo peculiar de ver las cosas" (2003: 53-54), los dos confiesan que tienen conciencia de que la representación es resultado de la visión que el novelista tiene de la realidad observada. Y para que de una vez no se tilde de ingenuos a los novelistas del *gran realismo*, he aquí una terminante puntualización de Clarín acerca de la insoslayable implicación del yo creador en la novela:

Tampoco puede prescindir [el novelista] de las leyes psicológicas que exigen ver siempre de un modo singular los objetos, de una manera y expresarlos con un estilo, sin que nada de esto sea tomado de lo exterior, sino formas de la personalidad. Con esta sola consideración queda destruído el argumento de la reproducción fotográfica [...]. Nadie pretende un imposible que aun sería, suponiéndolo realizable, del todo inútil. La reproducción artística requiere siempre la intervención de la finalidad del artista y de su conciencia y habilidad²⁵.

²⁴ Leopoldo Alas, Clarín, "Del naturalismo", en Beser (1972: 168).

²⁵ Ibídem, p.121.

Además, si a Valera le basta que “lo fingido, ideal y artificioso, parezca natural sin serlo”²⁶, para Clarín no se trata de fingir, sino de representar, y el artista realista moralmente comprometido con la realidad sabe cuál es su papel y cuáles sus límites frente a la materia novelable:

La realidad –escribe en 1890– no es cosa artística, pero desde el momento en que se imita la realidad para contemplarla, hay que tener en cuenta que se transforma en espectáculo, y entonces aparece la perspectiva (la composición en el arte), la cual, en la realidad como tal no existe, pues no se presenta sino con el espectáculo²⁷.

Para concluir

Todos estos imperativos de la estética realista que tienden a hacer más pura la mimesis y más perfecta la ilusión de realidad, constituyen una especie de preceptiva voluntariosa, animada por la fuerza de la convicción, por lo menos hasta la última década del siglo. La estética realista no dimana de una concepción a priori y superior del arte, como en el caso de Valera y de los krausistas, sino que es la inductiva elaboración reflexiva de una teoría pragmática de la novela más adaptada a los tiempos para la dominación literaria de la realidad. Tildar de ingenua la preceptiva realista es confesar que se desconoce una teoría que nunca se aparta de su trasfondo filosófico y metafísico de las posibilidades del conocimiento y de los límites humanos de la representación.

Dominado el discurso sobre la novela, entendida la estética del gran realismo, queda por hacer lo más importante: analizar los estilos en los mismos textos literarios, esto es, comerciar con la real vida del mundo literario. Seguir, por ejemplo, al narrador de *La Regenta* en su incesante movimiento de distanciamiento irónico y de acercamiento empático...

Solo entonces se podrá hacer balance de las decisivas aportaciones del *gran realismo* del siglo XIX al arte de la *mimesis* y subrayarse, aún más, los maravillosos esfuerzos para hacer de la *mimesis* una *poiesis* de la realidad.

²⁶ Juan Valera, “Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas”, en Sotelo (1996: 151).

²⁷ *Madrid Cómico*, 27 de septiembre de 1890; *Obras Completas*, tomo VII, pp. 1112-1113.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAS, Leopoldo, CLARÍN (1887). *Apolo en Pafos, Folletos literarios III*. Madrid: Enrique Rubiños.
- ALAS, Leopoldo, CLARÍN (1892). "Zola y su última novela, *L'Argent*", *Ensayos y revistas*. Madrid: Manuel Fernández y Lasanta, p. 68; *Obras Completas*. Oviedo: Nobel, tomo IV, p. 1571.
- ALAS, Leopoldo, CLARÍN (1970). "El libre examen y nuestra literatura presente" [1880], *Solos de Clarín*, Madrid: Alianza; *Obras Completas*, Oviedo: Nobel, tomo IV, pp. 155-165.
- ALAS, Leopoldo, CLARÍN (1885). "*Lo prohibido*, novela de Benito Pérez Galdós", *La Ilustración Ibérica*, 11 de julio y 11 de agosto de 1885. En Sergio Beser (1972: 239-246).
- ALAS, Leopoldo, CLARÍN (1991). "*La desheredada*, novela de Benito Pérez Galdós", *Los Lunes de El Imparcial*, 9 de mayo y 24 de octubre de 1881; en Leopoldo Alas, Clarín, *Galdós novelista*, edición e introducción de Adolfo Sotelo Vázquez. Barcelona: PPU, pp. 85-96.
- ALTAMIRA, Rafael (1886). "El realismo y la literatura contemporánea", en *La Ilustración Ibérica* (18 entregas, del 24 de abril al 23 de octubre).
- AUERBACH, Erich (1968). *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Paris: Gallimard.
- BESER, Sergio (1972), *Leopoldo Alas: Teoría y crítica de la novela*. Barcelona: Laia.
- FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, Francisco (1873). "Lo bello en la naturaleza", en J. López-Morillas, *Krausismo: Estética y Literatura*. Barcelona: Labor, p. 47.
- GINER DE LOS RÍOS, Francisco (1973). "Consideraciones sobre el desarrollo de la literatura moderna", en Juan López-Morillas, *Krausismo: Estética y Literatura*. Barcelona: Labor, pp. 111-161.
- VALERA, Juan [1860] (1996). "De la naturaleza de la novela", *El arte de la novela*, Adolfo Sotelo Vázquez (ed.). Barcelona: Lumen.
- KRAUSE, Christian Friedrich (1995). *Compendio de Estética*, traducido y anotado por Francisco Giner de los Ríos; Pedro Aullón de Haro (ed.). Madrid: Verbum.

- LISSORGUES, Yvan (1988). "El modelo teórico del Naturalismo. Ciencia positiva y literatura. Propuesta estética y temática. El debate sobre el Naturalismo y el Simbolismo", en Víctor García de la Concha (dir.), *Historia de la Literatura Española*, Leonardo Romero Tobar (coord.), *Siglo XIX, II*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 19-31.
- LISSORGUES, Yvan (2001). "Hacia una estética de la novela realista (1860-1897)", en Paul Aubert (ed.), *La novela española (Siglos XIX y XX)*. Madrid: Casa de Velázquez, 2001, pp. 53-72.
- LISSORGUES, Yvan (2005). "Clarín y Palacio Valdés: relaciones y jerarquías literarias". Elena de Lorenzo y Álvaro Ruiz de la Peña (eds.), *Palacio Valdés. Un clásico olvidado (1853-2003)*. Laviana: Excmo. Ayuntamiento de Laviana, pp. 1888 y ss.
- LISSORGUES, Yvan (2009). "Pensar la psicología en español en la segunda mitad del siglo XIX (Luis Simarro Lacabra, Urbano González Serrano, Leopoldo Alas Clarín)", *IX Jornadas Internacionales de Hispanismo Filosófico*, Santander, 1-3 de abril de 2009. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/pensar-la-psicologia-en-espanol-en-la-segunda-mitad-del-siglo-xix-luis-simarro-lacabra-urbano-gonzalez-serrano-leopoldo-alas-clarin>.
- LÓPEZ-MORILLAS, Juan (1956). *El krausismo español*. México: Fondo de Cultura Económica.
- LÓPEZ-MORILLAS, Juan (ed.) (1973). *Krausismo: Estética y Literatura*. Barcelona: Labor.
- LA REVILLA, Manuel de (1973). "Tendencia docente en la literatura contemporánea" [anterior a 1881], en J. López-Morillas (ed.), *Krausismo: Estética y Literatura*, Barcelona: Labor.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1947). *Historia de las ideas estéticas en España*, Enrique Sánchez Reyes (ed.). Santander: Aldus, tomo V.
- PARDO BAZÁN, Emilia (2003) [1881]. "Prefacio" a *Un viaje de novios*, Marisa Sotelo (ed.). Madrid: Alianza, 2003.
- PEREDA, José María de (1871). Prólogo a *Tipos y paisajes*. Madrid: Fortanet.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (1999). "Prólogo a *El sabor de la tierruca* [1882]", en Laureano Bonet (ed.), Benito Pérez Galdós, *Ensayos de crítica literaria*. Barcelona: Península.

- PÉREZ GALDÓS, Benito [1897] (1991). "La sociedad presente como materia novelable", en Laureano Bonet (ed.), Benito Pérez Galdós, *Ensayos de crítica literaria*. Barcelona: Península, pp. 157-165.
- PÉREZ GALDÓS, Benito [1913] (1951). "Prefacio del autor escrito especialmente para esta edición", *Misericordia*. Paris: Nelson Editions, pp. 5-9.
- SOBEJANO, Gonzalo (1988). "El lenguaje de la novela naturalista", en Yvan Lissorgues (ed.), *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*. Barcelona: Anthropos.
- SOTELO, Marisa (2001). "Fundamentos estéticos de la crítica literaria de Emilia Pardo Bazán", *II Coloquio de la Sociedad de literatura del Siglo XIX*. Barcelona: Universidad de Barcelona, pp. 415-426.
- VALERA, Juan (1946). "Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas" [1880-1887]; *Obras Completas*, tomo II. Madrid: Aguilar, pp. 610-704.
- VALERA, Juan (1965). "La novela enfermiza", Cyrius Decoster (ed.), *Obras desconocidas de Juan Valera*. Madrid: Castalia, pp. 282-287.
- VALERA, Juan [1875] (1884). Prólogo a *Pepita Jiménez*. Madrid: Fernando Fe.
- VISCHER, Friedrich Theodor von (1848). *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*. Leipzig: Carl Mäcken's Verlag.
- ZOLA, Émile (1986). *Carnets d'enquête. Une ethnographie inédite de la France*, Henri Mitterand (ed.). Paris: Plon, Collection Terre Humaine.

LA CORONA POÉTICA A LA MUERTE DE AMALIA DE LLANO, CONDESA DE VILCHES¹

JAVIER LLUCH-PRATS y MARIÁNGELES PÉREZ-MARTÍN

Universitat de València

Ya se acabó nuestra común historia.
Mas no, sombra querida,
te diré eterno adiós, que tu memoria
es tal, que aun ella es vida.

A la muerte de la condesa de Vilches
CÁNOVAS DEL CASTILLO (1879)

En 1853, Amalia de Llano y Dotres (Barcelona, 1821 – Madrid, 1874), condesa de Vilches², era inmortalizada por Federico de Madrazo en un emblemático retrato del Romanticismo artístico español, considerado el mejor del pintor³. Tan paradigmática obra evidencia las múltiples alabanzas a la belleza de una mujer que integró el círculo de amigos de Madrazo y estuvo muy vinculada a Isabel II. De hecho, en política, se orientó hacia posiciones conservadoras y mantuvo una estrecha relación con Antonio Cánovas del Castillo, sobre quien volveremos. Por ello no es de extrañar que, en la madrileña calle de Atocha, el salón de su casa fuera punto de encuentro de los monárquicos que apoyaron

¹ Este trabajo se inscribe en el ámbito del Proyecto de Investigación “Prácticas culturales y esfera pública: editoras españolas y latinoamericanas contemporáneas” (FFI2016-76037-P).

² En 1839 se casó con Gonzalo José de Vilches y Parga (La Coruña, 1808 – Madrid, 1879), quien en diciembre de 1848 obtuvo el título de I conde de Vilches, así como el Vizcondado de la Cervanta. De él también existe un retrato del miniaturista granadino Francisco Enríquez y García, así como otro de mayores dimensiones de Valentín Carderera y Solano, ambos de 1827; estas obras se conservan en el Museo del Prado. Sobre los condes de Vilches: Arribas (2009).

³ *Amalia de Llano y Dotres, condesa de Vilches*, 1853. Federico Madrazo y Kuntz. Óleo sobre lienzo, 126 x 89 cm, P-2878. Madrid. Museo Nacional del Prado. El retrato fue legado en 1892 por el II conde de Vilches y, tras disfrutarlo en usufructo el conde de la Cimera, ingresó en el Museo en 1944. Véanse Barón (2004) y Díez (2007).

la Restauración, así como notable espacio de sociabilidad cultural: en él la condesa llegó a organizar un teatro donde se representaban obras en las que incluso actuaba. Con respecto a su salón⁴, entre otros testimonios, el 17 de enero de 1868 el cronista Alfredo se hacía eco en *La Época* de la puesta en escena de una comedia de sociedad, a la cual la noche previa habían asistido marquesas, condesas, baronesas, políticos, generales, hombres de letras y distinguidos actores:

La función se componía de tres piezas: la primera, *Un capricho*, traducción del proverbio de Musset, hecha en excelentes versos por el marqués de Sardeal, cuando la política no le había robado todavía a las letras; de otro proverbio, escrito expresamente para la condesa de Vilches por Ramón Navarrete, a quien una dolencia pertinaz impidió asistir a uno de sus más bellos triunfos; y de la graciosa pieza traducida por el Sr. Segovia, con el título de *El aguador y el misántropo*. (2)

Así también, antes de ser homenajeadas con la corona poética que abordaremos seguidamente, por su capacidad interpretativa Amalia de Llano había inspirado al destacado político, escritor y mecenas marqués de Molins, Mariano Roca de Togores⁵, quien le había dedicado con admiración este poema, fechado en Madrid el 15 de mayo de 1871:

MARIANO DE ROCA TOGORES, MARQUÉS DE MOLINS
A LA CONDESA DE VILCHES

Con motivo de haber representado el proverbio de Octavio Feuillet *L'Urne*
traducido por mí, y la comedia *La moza de cántaro* de Lope de Vega

Tanto aplauso y tanto honor
Que vuestra amistad me ofrece
Sin duda no lo merece

⁴ Sobre los salones, véase Díez Huerga (2006) y, en torno a la condesa, fundamental es la aportación de Ezama (2012).

⁵ Acerca del "círculo íntimo" de la condesa, apuntado por Ramón de Navarrete en su crítica en *La Época* de 1869 –comentada en las siguientes páginas–, cabe mencionar una reunión convocada precisamente por el marqués de Molins, cuyo palacio acogió tertulias que atraían a lo más granado de la capital. Según publicaba *La Época* el 25 de agosto de 1874, un grupo de literatos se había reunido con motivo de la lectura del drama *Atila*, de Enrique Gaspar, que se estrenaría en 1875. A dicha presentación pública asistieron muchos de los que participarían después en la corona poética a la condesa: "Entre los concurrentes recordamos a los Sres. Núñez de Arce, Cañete, barón de Cortes, Retes, Echevarría, Grilo y López Bago, los cuales complimentaron al poeta por su inspirada y nueva producción" (4).

Un mezquino traductor.
Lo conozco... y al autor
El triunfo remitiré...
¿Y los actores?... A fe
Que merecen las palmadas...
Solamente las miradas
En el alma guardaré.
 Miradas cual rayos rojos
Del sol, que en tiempos mejores
Hacía crecer las flores
Donde quedan solo abrojos.
Pero aún son niños mis ojos,
Y este gozo, aunque atrasado,
Es como flor del granado,
Que brota agria y encendida,
Cuando el campo de la vida
Está seco y agostado.
 Campo es este de elecciones
En que entra Lope de Vega,
Donde la justicia niega
Y eligen los corazones.
Con todo, por mil razones
No hago protesta formal,
Que este triunfo electoral
Sé bien por conducto honrado,
Que tú, Amalia, lo has ganado
Con tu influencia moral.

Sin embargo, no abordamos aquí el sugerente retrato de Madrazo, el posicionamiento ideológico de Amalia de Llano ni los entresijos de encuentros en su salón. Ponemos el foco en su faceta como escritora y, en particular, en la corona poética compuesta tras su fallecimiento como homenaje que le rindieron prestigiosos escritores y personalidades del momento. Nos interesa, pues, situar a Amalia de Llano como mediadora cultural y autora de dos novelas, *Ledia* (1868) y *Berta* (1873), que publicó bajo pseudónimo: Condesa de ***. Ambas son textos arquetípicamente románticos y reflejan el círculo de pertenencia de la autora. Así, el ejemplar de *Berta* conservado en la Biblioteca Nacional muestra un revelador paratexto al estar dedicado "Al Exmo. Sr. Dn. Adelardo López de Ayala", relevante político, académico y dramaturgo de la segunda mitad del siglo XIX.

Como es sabido, el uso de pseudónimo era un mecanismo de defensa ante las acostumbradas críticas a las mujeres escritoras. Luego el maquillaje de la autoría se correspondía con una praxis frecuente entre escritoras coetáneas (Fernández, 2017). No obstante, en su caso, se trataba de un falso anonimato porque al menos sus allegados –y más directos lectores– sabían que era ella quien escribía, como se deduce de la nota necrológica “La condesa de Vilches” firmada por el poeta y dramaturgo Francisco Pérez Echevarría:

Ledia y Berta son dos creaciones de un espíritu superior, que el mundo intelectual acogió con cariñoso entusiasmo. Páginas escritas en el retiro del hogar para satisfacción propia, más que para deleite ajeno, fueron lanzadas a la pública censura a ruegos reiterados de la amistad. La opinión ha dado su fallo favorable, y la noble Condesa pudo escucharle con doble placer, envuelta en el secreto; que siempre la modestia recoge el premio de su virtud. (1874: 406)

En este texto, Pérez Echevarría, integrante del círculo de la condesa, incluso da cuenta de una obra comenzada, que refiere así:

Innumerables cuartillas de una novela sin concluir y sin título forman el legado literario de nuestra pobre amiga. ¡Ay! ¡Con qué avidez hemos leído los aún palpitantes renglones! ¡Con qué tembloroso anhelo hemos seguido la narración para penetrarnos del pensamiento de su autora! Quisiéramos trasladar a estas páginas sus frases todas, sus pensamientos todos... Ellos retratan más que nada la mujer. (1874: 406)

Así también, en el tomo XLII de *Revista de España*, entre las noticias literarias, al revisar la bibliografía de 1874, Eduardo de Cortázar (1875) refería la edición en dos volúmenes de *Berta*, que dicha revista había publicado por entregas bajo la firma referida: Condesa de ***. En una nota al pie de la publicación se matizaba: “En varios periódicos se ha dicho que la autora era la señora condesa de Vilches. La *Revista de España* debe limitarse a dar noticia de la versión” (275).

La cuestión de la autoría siguió presente en encomiásticas críticas que estas novelas recibieron por parte de reputados escritores y críticos. Ahí queda el periodista y escritor Ramón de Navarrete, Asmodeo o Alma Viva⁶, quien,

⁶ Ramón de Navarrete y Fernández y Landa (Madrid, 1822-1897), periodista y escritor, publicó con distintos pseudónimos: Asmodeo, Alma Viva, Leporeyo, Marqués de Valle Alegre... Como escritor cultivó el costumbrismo, dirigió *La Gaceta* y muy leídos fueron tanto sus ecos de

con entusiasmo, de *Ledia* resaltaba en *La Época* el 26 de marzo de 1869: “¡Qué bien describe, qué bien cuenta, qué bien pinta la incógnita, señora!”. Acerca de la autoría, corroboraba lo mencionado al puntualizar que hacía tiempo que “las aficiones literarias de la condesa de X... [...] eran conocidas por el círculo íntimo de sus amigos”, quienes estimaban su talento y aptitud. Según él, tal vez la modestia la inclinaba “a no descubrir su verdadero título”, si bien por encima de todo no había necesitado ningún “aparato escénico para ser leída con gusto y apreciada en lo que vale cual estudio de costumbres de la sociedad” (1869: 1). Similar actitud mostraban las palabras del militar, filósofo y escritor madrileño Luis Vidart, quien en dos entregas publicó “Un debut literario. *Ledia*, novela por la Condesa de ***” en *El Museo Universal*:

¡Eureka! [...] ya hemos encontrado personajes novelescos, que en los detalles, y nótese bien esta calificación, hablan y obran como acostumbran a hacerlo los seres reales a quienes representan. [...] la condesa de *** escribe el lenguaje que se habla en la sociedad escogida (*l'élite*) de la capital de España. [...] alentemos, pues, a la condesa de *** para que cultive un género literario en el cual muestra felicísimas disposiciones (1869: 219).

Vidart ensalzaba las cualidades de *Ledia* y situaba a Amalia de Llano por encima de otros escritores ilustres que, aun siendo grandes de España como el duque de Rivas, según él casi nunca sabían describir “*The high life* (la alta vida)”. Para Vidart, ni los poetas dramáticos ni los novelistas contemporáneos habían plasmado con exactitud los hábitos sociales de las clases a las que pertenecen esos personajes novelescos. Ni siquiera lo había logrado Ventura de la Vega en *El hombre de mundo* (1845), “autor muy acostumbrado a respirar la atmósfera de aristocráticos salones”, pues “tiene un cierto olorillo cursi”, y tampoco Fernán Caballero, “mucho más feliz en la pintura de los tipos populares de Andalucía que, cuando pretendiendo trazar los retratos de títulos de Castilla y caballeros hijosdalgos, resultan personajes muy poéticos” (1869: 219).

Apenas cinco años más tarde, pocos días después del fallecimiento de Amalia de Llano el 6 de julio de 1874, *La Época*, diario que tantas veces había

sociedad en el diario *La Época* (1849-1936), del que fue su primer director, como sus crónicas tituladas “Los salones de Madrid”, publicadas en varias entregas en *La Ilustración Española y Americana*.

descrito la participación de la condesa en actos sociales, el 14 de julio informaba de su funeral en un texto anónimo de la sección “Noticias generales”:

Hoy a las diez de la mañana, se han celebrado en la iglesia de San Sebastián los funerales de nuestra ilustre y malograda amiga la condesa de Vilches. Un numeroso cortejo llenaba todos los bancos destinados al fúnebre convite, presidiendo la triste ceremonia los señores Chávarri y Flores Calderón. La representación más escogida de la aristocracia española, de la tribuna, de la poesía, de la prensa, de las armas y de todas las jerarquías, se agrupaban alrededor del templo para rendir el último tributo de respeto, de admiración y de cariño a la esclarecida autora de *Berta* y *Ledia*, a la egregia dama que fue desde sus primeros años el encanto de nuestros salones y la alegría de todos sus amigos. Mañana consagraremos en LA ÉPOCA un cariñoso recuerdo a su memoria al insertar la elegía del Sr. Fernández Grilo, escrita con verdadero sentimiento. Mucho deploramos que la falta de espacio no nos permita insertar en este número el último trabajo que el poeta cordobés consagra a su desventurada amiga y protectora. Puede servir de consuelo al señor conde de Vilches y a toda su esclarecida familia, la parte que tomamos todos en su inmenso dolor por la pérdida que lloran. (3)

Una corona poética: el tributo a la condesa de Vilches

En efecto, tal como se anunciaba, el 15 de julio, y en varias columnas en portada bajo el título “Último tributo a la memoria de la condesa de Vilches”, en *La Época* –con preámbulo de su director, Ignacio José Escobar–, se reproducía una carta de Francisco Luis de Retes y Francisco Pérez Echevarría. Así, al publicar la larga epístola el diario se complacía en dar culto a la memoria de “una dama, ornamento de nuestra sociedad y tan querida de sus amigos”. Ambos escritores afirmaban haber conocido la noticia del fallecimiento “de la inolvidable condesa de Vilches, gala y orgullo de la aristocracia española y regocijo de la patria literatura”, mientras estaban reunidos con el poeta y periodista cordobés Antonio Fernández Grilo, quien, valga apuntarlo, tan buenos contactos mantuvo con la monarquía. Ante la consternación por la pérdida, este último pensó en lo que sus colegas recibieron positivamente como anhelo realizable: “una corona poética como último tributo de los que sin ella [quedaban] huérfanos”. Acababan de perder a la mujer que los unía y alentaba “trazando nuevos rumbos”, motivo por el cual hacían un llamamiento para que “todos los poetas que formaban el

círculo de la ilustre dama canten a su inolvidable compañera". Se incorporaba "la primera piedra en esa oda de nuestro joven compañero" –Escobar la describe en el diario como "notabilísima composición poética"–, fechada en Madrid un día antes, que se insertó tras la epístola: *A la memoria de la señora doña Amalia de Llano y Dotres, condesa de Vilches*⁷.

De este modo, López Grilo fue el primero en "cantar a su inolvidable compañera". Le dedicó la extensa elegía, compuesta por doscientos diecinueve versos escritos en apenas una semana. En su alma, apunta, es "en donde el dolor está tocando a muerto", y se pregunta "dónde está la ausente amiga, / que tanto fue para durar tan poco", lamentándose con efusivo pesar, pues "la última flor que a su hermosura envió / ella no la verá... ¡y es para ella!". El poeta igualmente alude a su obra: "Allí la mustia y pálida camelia, / tu pluma aquí que desvalida llora, / madre inmortal de la inocente *Ledia* / y de *Berta* la hermosísima creadora". Al evocar los deseos de la escritora afirma que "soñaba con volar a otros lugares / con respirar el aura de los mares / y dar un beso a su adorada hija", que vivía en Biarritz, lugar de abolengo aristocrático al que, valga recordarlo, se desplaza la protagonista de *Ledia*. De igual modo se pregunta si la condesa anhelaba ir al bosque del Pirene "y rezar en el mismo santuario / donde enterraste a tu sublime *Berta*".

El mismo día, la revista *La Ilustración Española y Americana* publicó en portada el retrato de la condesa. En su interior reproducía la nota antes mencionada de Pérez Echevarría, quien afirmaba que no iba a escribir un artículo necrológico ni su biografía, sino líneas que "son un puñado de humildes siemprevivas arrojado sobre la tumba de un ser querido". Entre otros asuntos, precisamente apuntó el poema publicado en *La Época* y así el comienzo de la corona: "Uno de sus poetas predilectos, Grilo, el esclarecido vate cordobés, verterá la primera lágrima sobre las páginas de una corona poética. Con él lloraremos muchos de sus amigos" (1874: 406).

⁷ Los poemas citados de la corona se reproducen en el Anexo a este trabajo.



Fig. 1. Portada *La Ilustración Española y Americana*, año XVIII, n.º XXVI

No pocos recogieron el guante y le dedicaron sentidos poemas. Una semana después, en *La Ilustración Española y Americana*, al recordar la desaparición de una de las “más gallardas figuras” de la sociedad madrileña, Luis Alfonso anunciaba que la “corona de siemprevivas” estaría compuesta por más de treinta escritores “de esclarecido nombre” (1874: 418). Así, entre los versos que hemos localizado en prensa de la época o en antologías poéticas se hallan los de Fernández Grilo y Pérez Echevarría, más también los de Maximino Carrillo de Albornoz, Antonio Cánovas del Castillo, Luis Vidart, Juan Pérez de Guzmán y Gallo, M.^a del Pilar Sinués y Matías Velasco y Rojas, marqués de Dos Hermanas. Por lo tanto, representan una significativa muestra de dicho tributo y son evidencias de las redes de sociabilidad del Madrid isabelino. En este caso, sus miembros establecieron vínculos de influencia en el campo cultural, al tiempo que jugaron un decisivo papel en la Restauración borbónica, como hemos señalado respecto al salón y los contactos de la condesa. De tal modo, tras la elegía de López Grilo viene a añadirse un poema de Luis Vidart escrito el 23 de agosto de 1874, aunque no vio la luz hasta el 15 de marzo de 1875 en *La Ilustración Española y Americana*. En ocho estrofas de cuatro versos, lo dispuso como un *Diálogo* entre la vida y la muerte titulado *Al lado de la tumba de la condesa de Vilches*, dama a la que “por reina de los salones la aclamaban, / y entre el brillo y el fasto cortesano / sin rival

dominaba". Como el resto de composiciones, Vidart subraya "El rayo del espíritu divino / que de Amalia la mente iluminaba / de *Ledia* y *Berta* le dictara / encantadoras páginas", y así "las obras de su ingenio peregrino / vivirán los ecos de la fama" (Vidart, 1875: 175).

Por otra parte, Maximino Carrillo de Albornoz escribió una extensa elegía, publicada en la revista ilustrada *El Bazar* en noviembre de 1874: *¡Llorad por ella! En la sentida muerte de la señora condesa de Vilches*. Son ciento diez versos que alaban su gran carisma, ya que "Bello es hallar un ser que en su morada ilustre / a la dispersa sociedad reúne / y con mano sencilla y delicada / las voluntades y conciencias une". De la importancia que su palacio adquirió, apunta: "templo fue su mansión do tuvo asiento / la hermosura, el ingenio y la nobleza. / En sus ricos y espléndidos salones [...] de su claro talento muestras daba, / y allí donde el talento descubría / con el suyo el ajeno estimulaba".

No menos conmovido se muestra Francisco Pérez Echevarría en *A la memoria de mi ilustre amiga la condesa de Vilches*, publicado en la *Revista de España* el 28 de noviembre de 1874, donde rememora su impronta en "cuantas almas con tu amor vivieron / y soñaron contigo y te sirvieron / noble, altiva, sublime y generosa", y así, todos tristes quedaron "ausentes los destellos / de tu genio inmortal y tu hermosura".

Á LA MEMORIA

DE MI ILUSTRE AMIGA

LA CONDESA DE VILCHES

La vi tendida en el sepulcro yerto
despojo inútil de la vida humana,
ceniza leve, que cua giro incierto,
á las tristes arenas del desierto
de tumba en tumba rodará mañana,
los claros ojos que envidiara el día
los ví nublados y por sienpre hnadidos;
sus lábios, sin la plácida armonía
con que á veces solía
regaiar dulcemente mis oídos.

La frente pura sin el vivo rayo
del sol eterno, que abarcó animosa;
su cuerpo sin el lánguido desmayo
con que en las tardes del sereno Mayo
gentil se mece la gallarda rosa;
las manos, ¡ay! amarillentas, frías,
sobre el inmóvil corazón cruzadas
inertes ya para estrechar las mios
y para siempre ahogadas
en ese mismo corazón deshecho
las sensaciones de amistad creadas
al noble impulso de su amante pecho.

¡Ay! La beldad pasó... Nube ligera
por los espacios infinitos flota
prendida gala de la azul esfera;
de pronto el huracán rugie y azota
y, en raudal torbellino
lanzando el rayo de su frente airada,
la blanca nube ayer, hoy destrozada
cumple la ley de su mortal destino.

¡Mas tú no pasarás! Libre y erguida
del sol trapaste al soberano asiento

Á LA MEMORIA DE LA CONDESA DE VILCHES.

rompiendo el yugo de la triste vida.
También la blanca y trasparente nube
cambiando formas á merced del viento
se alza impalpable y á los cielos sube.
¡Tú nunca pasarás! Unos tras otros
vendrán los tristes, los serenos días
y siempre vivirás entre nosotros
sintiendo nuestras penas y alegrías;
invisible y gentil á nuestro lado
oirás la voz que sin cesar te llama
del tierno amigo en su dolor postrado
y del vale sin tí desamparado
que hoy en la tumba te bendice y ama;
de los hijos dolientes que bebieron
en tus caricias la existencia hermosa
de cuantas almas con tu amor vivieron
y soñaron contigo y te sintieron
noble, altiva, sublime y generosa.

¡Bendito el Hacedor que en nuestra mente
puso una chispa de su luz sagrada,
para que el alma en su delirio ardiente
pudiese ver y contemplar presente
el bien perdido y la ilusión pasada!
¡Tendida estás en el sepulcro yerto,
astro sin luz; mas para mí no has muerto
ni nunca morirás. Dulces tus ojos
á mí se vuelven con serena calma;
lanzan los cirios resplandores rojos
y á través de tus pálidos despojos
como en la estátua el sol, brilla tu alma.

¡Feliz mil veces tú! Tristes aquellos
que aquí dormimos en la noche oscura
ausentes los destellos
de tu genio inmortal y tu hermosura.
¿Quién es más digno á la piedad! ¡Tú alicentas,
tú engrandeces tu espíritu, tú vives...
nosotros, ay, desfilicidos vamos
cruzando las tormentas
de la humana embriocion. Tú á Dios concibes...
¡Y nosotros apenas te soñamos!
¡Ve cuán distinto nuestro afán! Advierlo
los contrarios senderos que nos trazan
á nosotros la vida, á tí la muerte.
Tu espíritu fecundo
se encuentra libre de la humana escoria
vencedor de las iras del profundo,
á tí, tan lejos ya, te sobra el mundo
á nosotros, sin tí, nos falta gloria.

F. FRANCISCO PÉREZ ECHEVARRÍA.

Fig. 2. Poema de F. Pérez Echevarría, 1874

También de 1874, como se señala al pie del texto, es la composición de Juan Pérez de Guzmán y Gallo, aunque se publicó en *Versos de varia edad* (1906), concretamente su soneto LXXXIV: *A Retes y Echevarría iniciadores de la corona fúnebre de la condesa de Vilches*, en donde afirmaba: “Yo no la conocí, pero el tributo / de honor que rindo a su memoria aclama / por justa vuestra espléndida aureola” (1906: 395). Asimismo, Matías de Velasco y Rojas, marqués de Dos Hermanas, le dedicó el soneto *En la sentida muerte de mi amiga la señora condesa de Vilches*, que vio la luz en *La Flor de Lis* el 30 de mayo de 1875. Rendido ante el “fanal del mundo”, el autor se siente desolado: “pasaste con la vida de las flores, / dejando luz, fragancia y armonía / al hundirte en la noche de la tumba”. Igualmente emotivos son los versos de Antonio Cánovas del Castillo (1879), el artífice de la Restauración y figura capital de la política nacional, quien le dedicó *A la muerte de la condesa de Vilches, acaecida durante la última guerra civil*⁸. En su alabanza, Cánovas mezcla amistad y política recordando “y cuando, ya sin ti, cansado o triste, / la patria busco, veo / que busco en vano, porque más no existe / sino su espectro feo”.

En aquel campo literario de marcado carácter masculino, una de las mujeres de letras más destacadas fue M.^a del Pilar Sinués, quien en la revista *Cádiz*, en julio de 1877, publicó *En la corona fúnebre de la condesa de Vilches*. Sinués se dirige a Amalia, “imagen de la gracia, del talento”, y afirma que la muerte debió de acogerla sonriendo “porque tu alma bella entraba ya en la gloria”. Además, a tan elocuentes palabras de voces relevantes de la política y la literatura de aquel tiempo, hay que añadir que la efímera revista *La Flor de Lis*, de raigambre monárquica, le dedicó a Amalia de Llano la portada de uno de sus nueve números, concretamente el quinto, del 22 de mayo de 1875⁹:

⁸ Probablemente este subtítulo impidió que el poema no se publicara en *La Ilustración Española y Americana* hasta el 8 de julio de 1879, si bien tras la firma se indica julio de 1874, fecha en la que concluyó su “común historia”. Acerca de esta relación cabe recordar que, en junio de 1877, el hijo de la condesa se dirigió a Cánovas en una carta como su “muy querido protector y amigo”, un aprecio “hijo de un recuerdo imperecedero” (Archivo del Museo Lázaro Galdiano, Cánovas, 52, 24).

⁹ En el primero figuró el rey de España, Alfonso de Borbón; en el segundo la princesa de Asturias, Isabel de Borbón; en el tercero la reina madre, Isabel II; en el cuarto el rey padre, Francisco de Asís de Borbón; en el sexto el escritor Juan Eugenio de Hartzenbusch. La séptima portada la ocupó otra escritora, Fernán Caballero (Cecilia Böhl de Faber). La publicación, de periodicidad semanal, fue breve, con nueve números entre el 22/4/1875 y el 22/6/1875.

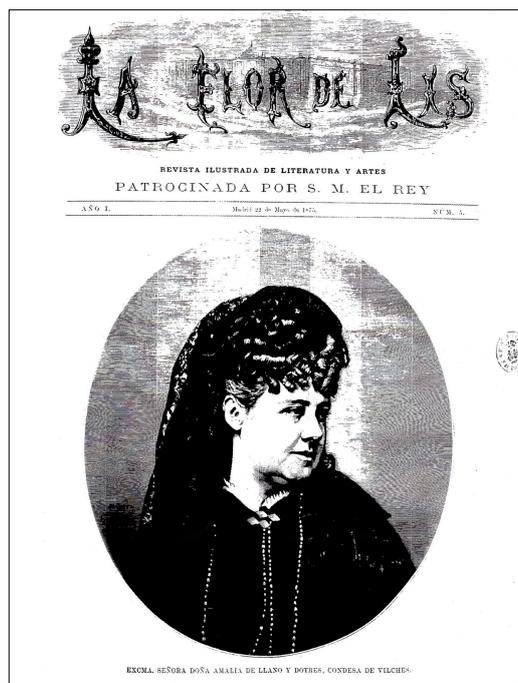


Fig. 3. Portada *La Flor de Lis*, año 1, n.º 5

Junto a los poemas, que tal vez alcanzaran la treintena y algún día puedan rescatarse en su conjunto, destaca “La condesa de Vilches”, emotivo artículo de Eduardo López Bago, publicado justo en este número de *La Flor de Lis*. El autor se declaraba uno de los que había podido “apreciar las elevadas cualidades de mujer y artista distinguida, que se encarnaban en el privilegiado ser de la condesa de Vilches”. Su texto exalta el papel que tuvo como agente cultural: “la melancólica escritora de *Berta* y *Ledia*, ¡la diosa protectora de poetas, artistas y literatos!”. En línea con otros testimonios, López Bago apuntó que a casa de la condesa acudían todas las noches “las más hermosas damas y los más eminentes hombres de la patria”¹⁰, que llegaban “avaros de su palabra siempre oportuna y halagüeña, ansiosos de estrechar su mano amiga”. Prosiguió describiéndola como mujer que “amaba las bellas artes con el delirio de las almas elevadas” y se rodeaba “de flores y de pájaros, de armonías y de perfumes para escribir sus obras, y pasaba su vida en un lindísimo gabinete invernadero abierto cerca de su dormitorio” (1875: 2). En

¹⁰ López Bago cita a “Nocedal, Cánovas, Llorente, Valera, Núñez de Arce, Bernar, Salaverría, Albareda, Santos Álvarez, Cárdenas, Echagüe, el vizconde de Pontón, Navarrete, Alonso Martínez, Retes, Echevarría, el marqués de Dos Hermanas, Escobar, Grilo, Romea y otros varios” (1875: 2).

suma, el autor alababa su quehacer, mas no disimuló los tópicos sobre las mujeres escritoras al asumir que estas adolecían de “cierta debilidad y carencia de vigor” y, aunque expresaran ternura, “la falta de fuego se descubre en todos sus escritos”, incluso en sus más brillantes creaciones. Para López Bago la condesa de Vilches “era un escritor”, que tan pronto arrebatava en sus imágenes como interesaba con sus descripciones: “correcta, elegante y viva, cada frase suya parecía saltar al acudir a nuestra imaginación”. Y reiteraba, como hemos dicho, que no era esta su única virtud: “era actriz, y actriz eminentísima”. Según él, que la había visto en escena, dominaba con “su natural genio las más difíciles situaciones”. La definía actriz a la moderna, dado que tenía una escuela para cada situación, “distinguiéndose en la representación de las comedias de alta sociedad”, esto es, dominaba su territorio, como también su producción novelística puso de manifiesto. López Bago recordó que Amalia de Llano había realizado los arreglos de *El pro y el contra* y de *La palmatoria*, de Bretón de los Herreros y de Ramón Martínez Aparicio, respectivamente. Además, no había desdeñado el clasicismo con el que obtuvo “no menores lauros, en el aristocrático teatro construido bajo su dirección en uno de los salones de su casa” (1875: 2). Su artículo concluye, casi un año después de su desaparición, cuando el luto y la desolación todavía no se habían extinguido “en las almas a las que animó con su afecto y amistad”, como bien visibiliza la corona poética.

* * *

El caso de Amalia de Llano, rastreado en contadas aportaciones críticas, permite comprender su rol en la esfera pública de la España isabelina. A pesar de su olvido, la condesa de Vilches compartió el contexto de emergencia de literatura escrita por mujeres como Rosalía de Castro, Cecilia Böhl de Faber y Gertrudis Gómez de Avellaneda, que tan bien exploró Kirkpatrick (1991)¹¹. Aquellas literatas, tantas con ennoblecidos apellidos, vendrían a integrar un fenómeno heterogéneo, el de la mujer de letras, decisivo para entender la batalla librada para asentar su voz e incluso defender sus derechos como ciudadanas. En este sentido, Amalia de Llano lleva a indagar el porqué de su

¹¹ Además, dicho entorno lo indagan con rigor especialistas como Blanco (2001), Fernández y Ortega (2008), Romero Tobar (1994), Sánchez Llama (2000) y Simón (1991).

ausencia en el relato de la historia cultural epocal, cuando destacable papel tuvo en aquella sociedad en decadencia del Antiguo Régimen, pues, por ejemplo, salones como el suyo son la antesala del cenáculo de profesionales – como escritores y pintores– en los naciotes cafés y, por consiguiente, en las tertulias que en ellos tuvieron lugar. Tales espacios de sociabilidad letrada, como es sabido, se manifestarían como coto cerrado masculino. No obstante, en ellos se gestaron redes legitimadoras de hombres y mujeres de letras, como demuestra la corona poética presentada. Todo ello evidencia cómo en el campo cultural las relaciones interpersonales fueron fundamentales.

Así, la figura de la condesa de Vilches posibilita rastrear cómo operan nociones como clase social, estado civil o militancia ideológica, cómo una expresión literaria se puede ver consagrada o no por vínculos sociales, cómo aparece o desaparece del canon literario. Además, su obra es muestra del último suspiro de la práctica literaria cortesana en Europa, ya que nos hallamos ante el idealismo de una literatura que, entre palacios, salones y títulos nobiliarios, focaliza la intriga amorosa y el cortejo social, limpiando las impurezas de la realidad cotidiana, plasmando el debate axial por entonces entre la defensa de una literatura ideal y un realismo a la francesa. También deviene un interesante objeto de estudio para analizar cómo las escritoras redefinieron sus posiciones periféricas (socioculturales, biopolíticas) desde la colaboración con otros actores del campo cultural. A partir de su figura, lamentablemente hoy olvidada, se puede reflexionar en torno a la visibilidad y la presencia de la mujer en el campo literario isabelino y, por extensión, en las dinámicas sociales de la cultura epocal. En suma: con Amalia de Llano accedemos a prácticas inherentes a la construcción del campo cultural, aunque este fue propio de un tiempo que se acercaba al ocaso, y en el cual novelas como *Ledia* y *Berta* venían a exhibir una praxis elitista que el convulso entresiglos XIX-XX arrastraría consigo.

ANEXO. Corona poética¹²

➤ ANTONIO FERNÁNDEZ GRILO

ELEGÍA A LA MEMORIA DE LA SEÑORA DOÑA AMALIA DE LLANO Y DOTRES, CONDESA DE VILCHES

No en la alta torre el fúnebre gemido
de la triste campana;
no en el arco en los aires escondido
en donde el ronco bronce suspendido
el himno entona de la fe cristiana;
que en impalpables ráfagas brotando
desde el altar hasta el Empíreo sube;
no en los ecos del órgano sonoro
que al retumbar en las marmóreas naves,
el templo llenan en augusto coro
de santas preces y de salmos graves;
no en la noche sombría;
no en el aislado túmulo desierto;
es en el alma mía
en donde está el dolor tocando a muerto.

¡Venid, musas del llanto,
que arrebatáis la luz a mis pupilas
hoy que el dolor me las anubla tanto!
Genios que con siniestras vestiduras
cabalgáis por los aires; luna llena
tan alegre en el campo y en el río,
y tan medrosa y con tan honda pena
cuando tu luz blanquísima y serena
finge un sudario sobre el mármol frío;
dadme vuestros crespones,
vuestros vagos reflejos pavorosos,
vuestras mudas y tristes oraciones;
con vuestros brazos yertos
llevadme por los aires fugitivos;

¹² En este anexo se incluyen, a modo de muestra significativa, los textos de la corona poética que hemos podido localizar en prensa de la época o en antologías poéticas. Se mantiene la ortografía original y se moderniza la acentuación. Los textos siguen la cronología de su redacción, y así la presentación individual en páginas previas.

decidme cómo llegan a los muertos
las secretas plegarias de los vivos;
descifradme la voz pausada y hueca
del huracán que en los cipreses zumba;
decidme lo que canta la hoja seca
cuando pasa rodando por la tumba;
dadme el cansancio que el dolor mitiga;
cortad su vuelo al pensamiento loco,
y si queréis que os ame y os bendiga,
decidme dónde está la ausente amiga
que tanto fue para durar tan poco.

¿Por qué la conocí? ¿Por qué, si ahora
gime al perderla el corazón cobarde,
la vi tan cerca al despertar la aurora
y tan lejana al declinar la tarde?
¿Por qué la conocí? Los ojos míos
cegar debieron al mirar sus ojos;
hoy abiertos están... como dos ríos
para regar sus pálidos despojos.
¿Quién al rosal devolverá el capullo
tronchado al golpe de huracán violento?
¿Quién a la muerta tórtola el arrullo!
¿Quién de mi oído borrará el murmullo
de aquella voz que se extinguió en el viento!
Huérfano, mi cantar, en el vacío
ahogará su amarguísima querella;
la última flor que a su hermosura envió
ella no la verá... ¡y es para ella!

¡Imposible! Mi mano se estremece,
ronca la voz en mi garganta espira (sic),
y ante el cuadro que al fin se desvanece
mudas están las cuerdas de mi lira.
¡Amalia! ¡El hondo hueco
de la fúnebre bóveda te esconde!
¡Amalia...! Grita el eco,
y pienso que eres tú la que responde.
¡Amalia! Junto al sauce murmurando
Repite el viento, de mi mal testigo;
¡y siempre el eco a mi alrededor flotando,
y sorda tú para tu pobre amigo!

¡Ay! si la rosa a perfumar volviera
el aura dócil que la amaba tanto;
¡ay! si el mármol pudiera
partirse con las gotas de mi llanto;
¡ay! si el Señor, como a Moisés la vara
que hizo brotar el agua cristalina
a mi impotente mano trasladara
un solo rayo de su luz divina,
avaro yo de tu existencia hermosa,
yo, que en tu tumba agonizando existo,
con mi voz auxiliada y poderosa
te viera despertar sobre la losa,
¡cual Lázaro a la voz de Jesucristo!

¿Quién volverá la juventud perdida
a tantas flores por su amor cuidadas?
¿Quién del albergue en que corrió su vida
empujará las puertas entornadas?
Aún la contemplo allí; delirio ardiente
me la finge sin verla;
¿en qué concha de nácar trasparente
se escondió tan bellísima la perla?
Aún en jaulas de oro
escucho de sus pájaros cautivos
el cántico sonoro;
aún en el fondo el velador cubierto
de flores esparcidas
me dice que no ha muerto;
aún el libro entreabierto
me revela las páginas leídas...

¡Búcaros de su estancia perfumados,
gentil enredadera
que tuviste en sus ojos apagados
perenne y regalada primavera!
Lámpara, que en las redes del follaje,
de indefinible claridad dudosa
bañabas como envuelta en un celaje
con luz crepuscular la ninfa hermosa;
al mirar la tan bella,
orlada por tan vagos resplandores
como en el cielo azul pálida estrella,
¿quién sabe si nació para las flores
o las flores nacieron para ella?

Mas ¡ay! si delirante
tanto esplendor se finge la memoria
en un punto, un relámpago, un instante;
el cuadro está delante
convertido en capilla mortuoria.
Huérfano el rico espejo
en tu rostro gentil no se recrea;
tan solo copia el fúnebre reflejo
del blanco cirio que al crujir flamea
ya con los brazos de la cruz te escudas,
huyen tus sueños de color de rosa;
tus aves están mudas,
muertas las flores y la luz medrosa.
Aquí la estufa de perfumes llena
donde en las noches del festín lucías;
aquí la misma escena
donde tantos laureles recogías.
Allá bajo flotantes pabellones
el lienzo en que la Virgen escuchaba
tus embelesadoras oraciones.
Allí la mustia y pálida camelia,
tu pluma aquí que desvalida llora,
madre inmortal de la inocente *Ledia*
y de *Berta* la hermosísima creadora.
Aquí el aire impregnado
de tu voz, de tu genio, de tus glorias,
y allá en el fondo el túmulo enlutado
y el cadáver alzado
sobre tantas dulcísimas memorias.

¿Y eres tú la que ayer en tus hogares
en nuevos mundos la mirada fija,
soñaba con volar a otros lugares,
con respirar el aura de los mares
y dar un beso a tu adorada hija?
Con perderte en el bosque solitario
del Pirene en la cumbre más desierta,
y rezar en el mismo santuario
donde enterraste a tu sublime *Berta*?
Partiste, sí; trocado tu camino,
Ni mides la extensión (sic) ni ves el puerto;
partiste como el pobre peregrino
que se pierde en la arena del desierto.

La eternidad tendiendo su oleaje
tu nave empuja sobre el mar lanzada...
¿Pero dónde termina tu viaje?
¡Cuándo regresarás de tu jornada...!

Ninfas que entre doradas ilusiones
adornáis los festines;
rosas que embellecéis nuestros salones
como las otras rosas los jardines;
mimadas hermosuras
vaporosas, gallardas y discretas;
reinas de peregrinas aventuras,
ángeles que bendicen los poetas;
vates que ante su féretro de hinojos
colgáis las arpas bajo el sauce triste
bañado en el raudal de vuestros ojos;
y vosotras, tiernísimas hermanas,
que con la faz de lágrimas cubierta
entre preces cristianas
visteis volar el alma de la muerta;
venid a ver sus ojos entornados
hasta en su ocaso bellos;
ojos que ni entre círculos morados,
ni hundidos en las órbitas... ni helados
dejan de ser aquellos; ¡siempre aquellos!
Decidme quién advierte
la huella aquí de la guadaña fría;
ved, a pesar del hielo de la muerte,
lo que son esos restos todavía.
¿A quién no llena de apacible calma
esa sonrisa que su gloria augura?
¿No percibís efluvios de su alma
en esa boca que sin voz murmura?
Ved las rosas pintarse en sus mejillas
con el color del lirio solitario;
besad aquellas manos amarillas
cruzadas en las cuentas del rosario;
y al ver los hermosísimos despojos
de la que fue tan bella,
decidme aquí de hinojos,
¡qué ojos copiaron como aquellos ojos
un alma tan hermosa como aquella!

¡Ya nunca volverá! ¡Cuánto ha perdido

todo el que alegre a su alrededor [sic] vivía!
¡Cuán ardientes las lágrimas han sido!
¡Si como yo, la hubiera conocido
la humanidad conmigo lloraría!

¿Pero es verdad? ¡Amalia! ¿Es un ensueño?
¿Has vivido? ¿Estuviste a nuestro lado?
¿Te habré visto pasar por algún sueño
y te lloro al haberme despertado?
Si ya triunfante en estasis (sic) profundo
en medio de los ángeles te engrías,
¿por qué los desterrados en el mundo
te lloran tanto cuando tú sonríes?
Si en otros valles de esplendor cubiertos
el alma estiendes [sic] de tu Dios cautiva,
¿somos nosotros los que estamos muertos
o eres tú sola la que estás ya viva?
Por eso al viento sus amargas quejas
lanza mi pobre amigo;¹³
el compañero que en el mundo dejas
vivir no quiere por vivir contigo.
¡Amalia! ¡Cuán hermoso es mi consuelo!
¡Ya estás al lado de la madre mía!
¡Ya le habrás dicho al remontarte al cielo
lo que yo de mi madre te decía!

➤ LUIS VIDART

AL LADO DE LA TUMBA DE LA CONDESA DE VILCHES DIÁLOGO

LA VIDA

El claro resplandor de bella aurora
Irradiaba en la luz de su mirada,
Y cual eco de célica armonía
Su acento resonaba.

LA MUERTE

Breve es la vida de beldad terrena:
Presto el encanto de la forma humana,
Bajo el oscuro mármol de la tumba,

¹³ [Nota del autor] El conde de Vilches.

Es humo, polvo, nada.

LA VIDA

Admirando su noble gentileza
Por reina los salones la aclamaban,
Y entre el brillo y el fausto cortesano
Sin rival dominaba.

LA MUERTE

Vanidad y no más. ¡Sueño de sombras!
¡Placeres sin placer! ¡Pompa mundana!
¿Qué valen las grandezas terrenales
si desaparecen rápidas?

LA VIDA

Si al caer en la tumba su belleza
Fue a perderse en el seno de la nada;
Si las grandezas del soberbio mundo
Como la sombra pasan.
El rayo del espíritu divino
Que de Amalia la mente iluminaba,
De *Ledia* y *Berta* le dictara un día
Encantadoras páginas.
Ellas a las edades venideras
Mostrarán que su mente contemplaba
Ese eterno ideal, claro reflejo
De belleza increada.
Las obras de su ingenio peregrino
Vivirán en los ecos de la fama,
Que si la muerte triunfa en la materia
No triunfa de las almas.

➤ MAXIMINO CARRILLO DE ALBORNOZ

¡LLORAD POR ELLA!

Elegía¹⁴

EN LA SENTIDA MUERTE DE LA SEÑORA CONDESA DE VILCHES

¿Por qué gimen las auras bullidoras
Entre el ramaje de la selva umbría

¹⁴ [Nota del autor] "Escrita para la corona fúnebre poética que le dedican sus amigos y admirados".

Y las aves canoras
Saludan tristes al naciente día?
¿Por qué sin brillo, aromas ni colores,
Temiendo acaso al aquilón bravío,
Lánguidas vierten las galanas flores
Líquidas perlas que formó el rocío?
¿Es que turbando la apacible calma
La tempestad sus pasos atropella?
Es que se ausenta un alma
Y el mundo siente separarse de ella.
Vedla, en ondas de luz esplendorosa
Cruza fugaz el ancho firmamento,
Alegre y venturosa.
La celestial Sion júbilo siente;
Los ángeles demuestran su contento
Cantando en dulce tono,
Y la mano de Dios omnipotente,
Siempre de amor y de justicia emblema,
Al mostrarle las gradas de su trono
Ciñe a sus sienes inmortal diadema.
Aquí abajo entre tanto
Pléyade ilustre, ansiosa, desolada,
Puesta de hinojos, se sumerge en llanto
Junto a una tumba helada.
En su marmóreo lecho
Descansan ¡ay!, los fúnebres despojos
De aquella noble dama en cuyo pecho
Un corazón magnánimo latía;
De aquella que en sus labios y en sus ojos
Siempre sonrisas y bondad tenía.
Llorad, vates, llorad; cuando en la tierra
Se agita loco el hombre
En espantosa y fratricida guerra...
Cuando la humanidad desprecia el nombre
De la virtud, que es alma de la vida,
Y ciega y descreída,
Sin fe, sin heroísmo,
Rinde culto al glacial materialismo...
Cuando el bardo que expresa en sus cantares
Al compás de la lira armoniosa
Sus tristes inquietudes y pesares,
Solo escucha la risa desdeñosa
Del que, cediendo a un cálculo maldito,
Probar intenta en su conducta impía

Que la santa amistad es solo un mito
Y el puro amor innoble granjería,
Bello es hallar un ser que disminuya
El fuego de la mente acalorada
Y al corazón la dicha restituya.
Bello es hallar un ser que en su morada
A la dispersa sociedad reúne
Y con mano sencilla y delicada
Las voluntades y conciencias une,
Siendo faro que guía en noche oscura,
Puerto en la tempestad embravecida
Y oasis del desierto de la vida.
Ella todo eso fue; su dulce acento
Mitigaba el dolor y la tristeza:
Templo fue su mansión do tuvo asiento
La hermosura, el ingenio y la nobleza.
En sus ricos y espléndidos salones
Ella fue, con sonrisas cariñosas,
Quien supo encadenar los corazones
Con guirnaldas de mirtos y de rosas.
Ella, feliz, un día y otro día
De su claro talento muestras daba,
Y allí donde el talento descubría,
Con el suyo el ajeno estimulaba.
Llorad, vates, llorad; la muerte odiosa,
Al verla tan querida y tan dichosa,
Envidiando su suerte,
Hirió implacable su cabeza hermosa.
¡Mal haya sea la muerte!
Por ella, en honda cuita,
El tierno esposo, la hija idolatrada
Hallar no pueden hoy la paz bendita
Del alma codiciada;
Y al seguir su jornada
Por campos tristes de malezas llenos,
Cansados y abatidos,
Doquier echan de menos
La sombra de los árboles caídos,
Las aguas de la fuente rumorosa,
Los vergeles risueños y floridos...
¡El amor de la madre y de la esposa!
Llorad, vates, llorad; pulsad la lira;
Tejed una corona para aquella
Que tanto amor y sentimiento inspira.

Y al declinar la tarde siempre bella,
Cuando la luz dudosa
Y vaya y misteriosa
Del crepúsculo baña el horizonte
Y se cubren de sombras valle y monte,
Ved las flores que inclinan sus corolas
Y las aves que tristes enmudecen
Mientras resbala sollozando el río;
Ved de luto a las musas españolas,
Que el homenaje de su amor la ofrecen
Al borde de su túmulo sombrío.
¡Ay...! Solo el llanto a mitigar alcanza
El intenso dolor que el pecho oprime
Cuando en él desfallece la esperanza
¡Gemid vosotros, cual la selva gime!
Mas ¿qué digo? Secad, secad los ojos
Y elevadlos al cielo sin enojos.
Nunca del bueno fue la suerte incierta
Al dejar esta vida transitoria.
La ilustre dama que lloráis por muerta
Existe y es feliz: ¡está en la gloria!

➤ FRANCISCO PÉREZ ECHEVARRÍA

A LA MEMORIA DE MI ILUSTRE AMIGA LA CONDESA DE VILCHES

La vi tendida en el sepulcro yerto
despojo inútil de la vida humana,
ceniza leve, que con giro incierto,
a las tristes arenas del desierto
de tumba en tumba rodará mañana,
los claros ojos que envidiara el día
los vi nublados y por siempre hundidos;
sus labios, sin la plácida armonía
con que a veces solía
regalar dulcemente mis oídos.
La frente pura sin el vivo rayo
del sol eterno, que abarcó animosa:
su cuerpo sin el lánguido desmayo
con que en las tardes del sereno mayo
gentil se mece la gallarda rosa;
las manos, ¡ay!, amarillentas, frías,
sobre el inmóvil corazón cruzadas
inertes ya para estrechar las mías

y para siempre ahogadas
en ese mismo corazón desecho
las sensaciones de amistad creadas
al noble impulso de su amante pecho.
¡Ay! La beldad pasó... Nube ligera
por los espacios infinitos flota
prendida gala de la azul esfera;
de pronto el huracán ruge y azota
y, en raudos torbellinos
lanzando el rayo de su frente airada,
la blanca nube ayer, hoy destrozada
cumple la ley de su mortal destino.
¡Mas tú no pasarás! Libre y erguida
del sol trepaste al soberano asiento
rompiendo el yugo de la triste vida.
También la blanca y trasparente nube
cambiando formas a merced del viento
se alza impalpable y a los cielos sube.
¡Tú nunca pasarás! Unos tras otros
vendrán los tristes, los serenos días
y siempre vivirás entre nosotros
sintiendo nuestras penas y alegrías;
invisible y gentil a nuestro lado
oirás la voz que sin cesar te llama
del tierno amigo en su dolor postrado
y del vale sin ti desamparado
que hoy en la tumba te bendice y ama;
de los hijos dolientes que bebieron
en tus caricias la existencia hermosa
de cuantas almas con tu amor vivieron
y soñaron contigo y te sintieron
noble, altiva, sublime y generosa.
¡Bendito el Hacedor que en nuestra mente
puso una chispa de su luz sagrada,
para que el alma en su delirio ardiente
pudiese ver y contemplar presente
el bien perdido y la ilusión pasada!
¡Tendida estás en el sepulcro yerto,
astro sin luz; mas para mí no has muerto
ni nunca morirás. Dulces tus ojos
a mí se me vuelven con serena calma;
lanzan los cirios resplandores rojos
y a través de tus pálidos despojos
como en la estatua el sol, brilla tu alma.

¡Feliz mil veces tú! Tristes aquellos
que aquí dormimos en la noche oscura
ausentes los destellos
de tu genio inmortal y tu hermosura.
¿Quién es más digno a la piedad? ¿Tú alientas,
tú engrandesces tu espíritu, tú vives...?
Nosotros, ay, desfallecidos vamos
cruzando las tormentas
de la humana ambición. Tú a Dios concibes...
¡Y nosotros apenas le soñamos!
¡Ve cuán distinto nuestro afán! Advierte
los contrarios senderos que nos trazan
a nosotros la vida, a ti la muerte.
Tu espíritu fecundo
se encuentra libre de la humana escoria
vencedor de las iras del profundo,
a ti, tan lejos ya, te sobra el mundo
a nosotros, sin ti, nos falta gloria.

➤ JUAN PÉREZ DE GUZMÁN Y GALLO

A RETES Y ECHEVARRÍA
INICIADORES DE LA CORONA FÚNEBRE DE LA CONDESA DE VILCHES
SONETO LXXXIV

Celebráis en altísimas canciones
Nueva deidad de Delfos, gran matrona,
Que conquistó del tiempo la corona,
Rara en virtud, magnánima en acciones.

En culto a rendidos corazones
Trocó la admiración a su persona,
Y unió con lazo que su ingenio abona
Timbres de Apolo al haz de sus blasones.

Yo no la conocí; pero el tributo
De honor que rindo a su memoria aclama
Por justa vuestra espléndida aureola.

Cantos de gloria inspira, no de luto,
La que llevó al Olimpo de la Fama
Un nombre ilustre más de una española.

➤ ANTONIO CÁNOVAS DEL CASTILLO

A LA MUERTE DE LA CONDESA DE VILCHES,
ACAECIDA DURANTE LA ÚLTIMA GUERRA CIVIL

Todo; el genio, el valor o la hermosura,
huyendo de aquí va;
por eso tú nos faltas, y la dura
piedra te esconde ya.
Temprano fin. Mas ¿para qué tus ojos
tan dulcemente ardían?
Campos en sangre fraticida rojos
su luz no merecían.
Yo sé, porque más sean mis desengaños,
lo que es la dicha plena;
que es, tener dulce patria y cortos años,
y una amistad serena.
Serena, como aquella que en tu pecho
hallé yo, y tú en el mío;
no turbio golfo en temporal deshecho,
sino apacible río.
Y ¡oh, cuán dulce asimismo en otros días
esta patria nos era!
¡Siempre con sol para quien tú querías,
o siempre en primavera!
Los que entonces al hierro se arrojaron
fue de extranjera lanza,
y aún más que merecieron alcanzaron
con lograr tu alabanza.
Mas hoy... perdona si, a la par que gime
por ti, en mi pecho brota
del otro intenso duelo que lo oprime
también alguna gota.
Bien sabes que ahuyentaban de mi frente
los nublos tus sonrisas.
cual de la playa en que nací, el hirviente
calor suelen las brisas.
Bien sabes que, al otoño de la vida,
hoja que cae se pierde,
y ni el sitio en que al tronco estuvo unida
vuelve más a estar verde.
Y cuando, ya sin ti, cansado o triste,
la patria busco, veo
que busco en vano, porque más no existe

sino su espectro feo.
No así tú, hermosa, que al sepulcro llegas
rica en paz y alegría,
y aún más hechizos a la tierra entregas
que inventa la poesía.
¡Quién me dijera tan vecino el llanto
de la pasada fiesta!
¡Quién que solo habitara ya el espanto
tu reciente floresta!
¿Ni quién ha de enfrenar ya la importuna
Ira, y su son violento,
si tus miradas de apacible luna
faltan del aposento?
Ya se acabó nuestra común historia;
mas no, sombra querida.
Te diré eterno adiós; que tu memoria
es tal, que aún ella es vida.
A mí es a quien me digo tristemente
que es vida harto menguada
esta que en despedir paso a la gente
con quien he hecho lo más de la jornada.

➤ MATÍAS DE VELASCO Y ROJAS, MARQUÉS DE DOS HERMANAS

EN LA SENTIDA MUERTE DE MI AMIGA LA SEÑORA CONDESA DE VILCHES (SONETO)

No al hundirse en la noche de Occidente
Sin bienhechora luz el sol nos deja,
Que si esconde su aurífera guedeja
En luminares mil brilla fulgente:
Fanal del mundo desde Ocaso a Oriente,
En la extensión del mundo se refleja,
Cuanto su disco baña, si se aleja,
El bien respira que difunde ausente.
Tú, como el sol que orlado en resplandores
Los astros borda de la noche umbría
Aunque en ocaso su esplendor sucumba;
Pasaste con al vida de las flores,
Dejando luz, fragancias y armonía
Al hundirte en la noche de la tumba.

➤ M.^a DEL PILAR SINUÉS

EN LA CORONA FÚNEBRE DE LA CONDESA DE VILCHES

El eco de tu nombre que escuchaba
Del mar del mundo, entre las turbias ondas
Por siempre ha de sonar en mis oídos
Con notas armoniosas.
Imagen de la gracia, del talento,
Uniendo en ti, las perfecciones todas,
En el fondo del alma que te amaba
Te veo siempre a solas.
Cuando levanto al cielo la mirada
Cansada de vagar entre las sombras
De este árido desierto, en que camino
Tranquila y silenciosa;
Entre el cendal de abrigadas nubes
Que de sus mantos, las tendidas orlas
Desplegan [sic] en el ancho firmamento,
¡Te miro más hermosa!
Tú que pensaste, y que sentiste tanto,
Tú que soñaste con amor y gloria,
¿Eres hoy más feliz, en las regiones
Do [sic] tu espíritu mora?
Para el que cruza el terrenal camino
Del dolor en la noche tempestuosa,
¿Luce en su plenitud, desde la tumba,
La celestial aurora?
Así lo creo, desde que he sabido,
Que al posarse en tu frente encantadora
Las misteriosas alas de la muerte,
¡Se sonrió tu boca!
¡Qué raudales de llanto, a esa sonrisa
Han respondido con mortal congoja!
Tú sonreías, porque tu alma bella
Entraba ya en la gloria;
Mas los que aquí quedamos, al perderte
Bebimos del dolor la amarga copa;
Apagose otra estrella en nuestro cielo,
¡Y es la noche más lóbrega!
¡Verdes laureles, del talento emblema
Cubrid su tumba, de gloriosa sombra!
Reclinada en el seno de la muerte,
Ya ciñe Amalia, la inmortal corona.

BIBLIOGRAFÍA

Corona poética

- CÁNOVAS DEL CASTILLO, Antonio (1879). "A la muerte de la condesa de Vilches, acaecida durante la última guerra civil" [julio 1874], *La Ilustración Española y Americana*, 25, 8/7/1879, pp. 19-22.
- CARRILLO DE ALBORNOZ, Maximino (1874). "¡Llorad por ella! En la sentida muerte de la señora condesa de Vilches", *El Bazar: revista ilustrada*, tomo II, 37, noviembre 1874, pp. 155-158.
- FERNÁNDEZ GRILO, Antonio (1874). "Elegía a la memoria de la señora doña Amalia de Llano y Dotrés, condesa de Vilches" [Madrid, 14/7/1874], *La Época*, 7943, 15/7/1874, p. 1.
- PÉREZ DE GUZMÁN Y GALLO, Juan (1906). "A Retes y Echevarría iniciadores de la corona fúnebre de la condesa de Vilches" [1874]. *Versos de Varia Edad*, [precedidos de la Noticia biográfica por Alejandro Larrubiera]. Madrid: Imprenta de Fortanet, p. 395.
- PÉREZ ECHEVARRÍA, Francisco (1874). "A la memoria de mi ilustre amiga la condesa de Vilches (poesía)", *Revista de España*, t. 41, 162, 28/11/1874, pp. 265-266.
- SINUÉS, María del Pilar (1877). "En la corona fúnebre de la Condesa de Vilches" [Madrid, 1877], *Cádiz. Artes, Letras, Ciencias*, 9, 30/7/1877, p. 66.
- VELASCO Y ROJAS, Matías de, marqués de Dos Hermanas (1875): "Álbum poético: En la sentida muerte de mi amiga la señora condesa de Vilches", *La Flor de Lis. Revista Ilustrada de Literatura y Artes, patrocinada por S. M. el rey*, 6, 30/5/1875, p. 8.
- VIDART, Luis (1875). "Al lado de la tumba de la condesa de Vilches" [Sevilla, 23/8/1874], *La Ilustración Española y Americana*, 10, 15/3/1875, p. 175.

Bibliografía crítica

- ALFONSO, Luis (1874). "Sensible pérdida", *La Ilustración Española y Americana*, 27, 22/7/1874, p. 418.

- ARRIBAS HERNANDO, Ana M.^a (2009). "La neo-nobleza isabelina: los Condes de Vilches", *Revista Digital Innovación y Experiencias Educativas*, 14, pp. 1-17, Granada [en línea]:
https://archivos.csif.es/archivos/andalucia/ensenanza/revistas/csicsif/revista/pdf/Numero_14/ANA%20MARIA_ARRIBAS_1.pdf [21/4/2018].
- ASMODOEO (1869). "Crítica literaria. *Ledia*, novela por la condesa de X", *La Época*, 26/3/1869, 6536, p. 1.
- BARÓN, Javier (2004). "Cat. n.º 70. La condesa de Vilches". En Portús Pérez, Javier (ed.), *El retrato español del Greco a Picasso* (Catálogo de la exposición celebrada en el Museo Nacional del Prado del 20/X/2004 al 6/II/2005). Madrid: Museo Nacional del Prado, pp. 367-368.
- BLANCO, Alda (2001). *Escritoras virtuosas: narradoras de la domesticidad en la España isabelina*. Granada: Universidad de Granada.
- CORTÁZAR, Eduardo de (1875). "Revista bibliográfica del año 1874", *Revista de España*, Año VIII, t. XLII, enero-febrero de 1875, pp. 273-284.
- DÍEZ, José Luis (2007). *El siglo XIX en el Prado*. Madrid: Museo Nacional del Prado, pp. 172-175.
- DÍEZ HUERGA, M.^a Aurelia (2006). "Salones, bailes y cafés: costumbres socio-musicales en el Madrid de la reina castiza (1833-1868)", *Anuario musical*, 61, pp. 189-210.
- ESCOBAR, Ignacio José (1874). "Último tributo a la memoria de la condesa de Vilches", *La Época*, 7943, 15/7/1874, p. 1.
- EZAMA GIL, Ángeles (2012). "La condesa de Vilches, algo más que un retrato: *salonnière*, actriz y mujer de letras". En R. Gutiérrez Sebastián y B. Rodríguez Gutiérrez (eds.), *Individuo y sociedad en la literatura del XIX*. Santander: Tremontorio, pp. 281-298.
- FERNÁNDEZ, Pura y Marie-Linda ORTEGA (2008). *La mujer de letras o la letraherida. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*. Madrid: CSIC.
- FERNÁNDEZ, Pura (2017). "Por ser mujer y autora... Identidades autoriales de escritoras y artistas en la cultura contemporánea", *Ínsula*, 841-842, enero-febrero 2017, pp. 2-7.
- KIRKPATRICK, Susan (1991). *Las románticas: escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*. Madrid: Cátedra.

- LÓPEZ BAGO, Eduardo (1875). "La condesa de Vilches", *La Flor de Lis*, 22/5/1875, 5, p. 2.
- PÉREZ ECHEVARRÍA, Francisco (1874). "La condesa de Vilches", *La ilustración española y americana*, 26, 15/8/1874, p. 406.
- ROCA DE TOGORES, Mariano, marqués de Molins (1881). "A la condesa de Vilches. Con motivo de haber representado el proverbio de Octavio Feuillet *L'urne* traducido por mí, y la comedia *La Moza de Cántaro* de Lope De Vega" [Madrid, 15/5/1871]. En *Obras de D. Mariano Roca de Togores, marqués de Molins. Poesías*, t. I. Madrid: Imprenta y Fundición de M. Tello, p. 343.
- ROMERO TOBAR, Leonardo (1994). *Panorama crítico del romanticismo español*. Madrid: Castalia.
- SÁNCHEZ LLAMA, Íñigo (2000). *Galería de escritoras isabelinas: la prensa periódica entre 1833 y 1895*. Madrid: Cátedra.
- SIMÓN PALMER, M.^a del Carmen (1991). *Escritoras españolas del XIX*. Madrid: Castalia.
- VIDART, Luis (1869). "Un debut literario. *Ledia*, novela por la condesa de ****", *El Museo Universal*, 28, 11/7/1869, pp. 219-222, y 31, 1/8/1869, pp. 244-246.

ASPECTES LINGÜÍSTICS I LITERARIS
DELS TEXTOS PERIODÍSTICS EN CATALÀ
DE JOAN ANTONI ALMELA
(EL FÉNIX, 1844-1845)

JOAQUIM MARTÍ MESTRE

Universitat de València / Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana

Joan Antoni Almela (1819-1897) forma part de la primera etapa de la Renaixença valenciana. Encara que la major part de la seua obra literària i periodística està escrita en castellà, va escriure en català el relat paròdic en vers *Vaoro y Tereseta, o siga, romanticisme y coca de dacsá. Cuento*, que es va publicar en forma de fulletó en *El Fénix*, en nou parts, entre el 24 de novembre de 1844 (número 8) i el 28 de setembre de 1845 (número 52), i en el mateix periòdic va publicar, en els números 1, del sis d'octubre, i 5, del tres de novembre de 1844, la primera i la tercera part del poema satíric en quartetes *L'sprit valencià*, la segona part del qual, "Contestació de Llúcia a son marit"¹, fou obra de Josep Bernat i Baldoví. La tercera publicació d'Almela en la nostra llengua fou el *Cant*, que formava part de la *Corona poética a S. Vicente Ferrer, en el cuarto siglo de su canonización* (València, imp. de José Rius, 1855).

Joan Antoni Almela, com altres representants de la Renaixença valenciana, com Josep d'Orga o Constantí Llobart, es va sentir atret pel paper de guia dels clàssics catalans en la construcció de la llengua literària moderna, però sense oblidar el llenguatge contemporani. De la combinació

¹ En el número 4, del 27 d'octubre. Les referències a *El Fénix* s'identifiquen amb el número del periòdic seguit de la pàgina.

selectiva de tots dos, dels elements clàssics i de les formes populars modernes, hauria de resultar el model de la llengua literària.

En els textos periodístics publicats en *El Fénix* Almela va mantenir en l'ortografia les grafies tradicionals, com *c, ç, ny, g, j, tj, ig*, encara que no sempre emprades amb propietat, així com altres característiques fonètiques i morfològiques tradicionals que en el valencià col·loquial del seu temps ja no eren habituals, com la *d* en les terminacions *-ada* i *-ador*, les preposicions *ab* i *sens* i *sense*, la conjunció *mes*, la combinació pronominal de complement directe més complement indirecte *la y*, i no renuncia a un lèxic culte i literari², que sap compaginar amb el més col·loquial i dialectal. Probablement, el caràcter de paròdia de la tragèdia romàntica del primer relat afavoria la combinació d'unes formes més literàries i cultes, pròpies del gènere parodiat, juntament amb les solucions col·loquials que s'ajusten al to de la paròdia. Així mateix, en l'aspecte formal va usar esquemes mètrics i rítmics més complexos i variats dels que solien ser habituals en la literatura popularista dels col·loquiers.

La darrera part de *Vaoro y Tereseta*, que narra el suïcidi de Tereseta, després d'haver enverinat el seu antic amant Vaoro i la seua esposa, Maria, juntament amb tots els convidats, mentre festejaven el seu casament, està encapçalada per quatre versos de la tragèdia lírica *Saffo* de Salvatore Cammarano, amb música de Giovanni Pacini, representada per primera vegada al Teatre San Carlo de Nàpols el 29 de novembre de 1840, i que a València es va representar per primera vegada, en el Teatre Principal, el 18 d'abril de 1844 (Canet, Haro, 1996-2017). Els versos pertanyen a l'escena última del tercer acte, quan Saffo es llança al precipici: "lo morrò... svanisce omai / ogni speme in questo seno... / lo morrò che un Dio nemmeno / la mia fiamma estinguer può".

En efecte, *Vaoro y Tereseta* es pot considerar, almenys en part, una paròdia de *Saffo*³. Hi ha diversos punts de contacte entre totes dues obres. Les

² Per exemple, s'hi poden trobar vocables com *alba, celatge, digressió, reconcentrar, estàtic, resignada, pensament, derruir, sacre, sopor, sospir, sumir, etc.*

³ Ja als anys d'apogeu del Romanticisme a Espanya, els anys 30 i 40, es feren paròdies i sàtires dels tòpics dels drames romàntics. Josep Bernat i Baldoví (1809-1864), que, com hem vist, va col·laborar amb Joan Antoni Almela en el poema *L'sprit valencià*, va parodiar sovint els tòpics de la literatura romàntica, i va fer paròdies d'algunes famoses obres romàntiques com *Els misteris de París* (1842-1843) d'Eugène Sue, en *Los misterios de Patraix* (*La Donsaina*, 1844-

parelles protagonistes de la tragèdia, Faone i Saffo, són representades en el text d'Almela per Vaoro y Tereseta. En ambdós textos es produeix una ruptura entre els amants, per la gelosia i l'engany que pateix Faone en la tragèdia, i en la paròdia perquè Vaoro i Maria s'enamoren mentre Tereseta estava empresonada. En tots dos casos, Saffo i Tereseta es lamenten de la ingritud dels seus amants, s'hi senten enganyades, i s'enfureixen contra ells quan coneixen que van a casar-se, o s'han casat, amb una altra dona.

En el segon acte de la tragèdia, Saffo es presenta en les noces de Climene i Faone, quan encara no sap que el contraient és el seu antic enamorat, amb la intenció de cantar-hi, tractant així de conrear l'amistat de Climene, filla del summe sacerdot Alcandro, per tal d'aconseguir que aquest intercedisca per ella davant el déu Apol·lo. Però quan s'assabenta que l'espòs és Faone, perd el control dels seus actes i tracta d'interrompre la cerimònia, destrueix l'altar d'Apol·lo i se'n va. En la paròdia d'Almela, Tereseta es presenta al lloc on Vaoro i Maria, juntament amb "deu o dotze llauradors" i "llauradores atres tantes" (49, 234), estan festejant el seu casament. Apareix disfressada de cec amb una guitarra i la inviten a cantar en honor dels nous esposos. Aprofita l'ocasió per llançar dissimuladament un verí en el vi que beuen tots els assistents, i després, presa de furor, es dona a conèixer per dir-los que van a morir enverinats. El final presenta també paral·lelismes, amb el suïcidi de Saffo i de Tereseta, si bé en la paròdia el penya-segat de l'illa de Lèucada des d'on es llança Saffo és substituït jocosament per una vulgar i rústica bassa de cànem, on mor ofegada Tereseta. No obstant els paral·lelismes descrits, hi ha també molts punts on aparentment no s'aprecia cap vincle entre les dues obres, sobretot en les primeres parts, i en relació amb l'acte primer de l'òpera. Per això, no és descartable que Almela s'hagués basat també en altres fonts⁴.

1845), o el *Tenorio* (1844) de Zorrilla, en *L'agüelo Pollastre* (1859) (Martí, 2009: 335-359).

⁴ Hi ha certa coincidència amb l'acte 4 del drama romàntic *Macías* de Larra, quan Elvira entra a la presó per facilitar la fugida del seu estimat Macías; en les parts 2^a i 3^a de *Vaoro y Tereseta*, la protagonista, que ha matat el carceller, entra també en la presó per alliberar Vaoro. No oblidem que el mateix any 1844, el 22 d'abril, es va representar *Macías* al Teatre Principal de València (Canet, Haro, 1996-2017). No era la primera representació d'aquest drama en aquest teatre, ja que des del dia 20 d'abril de 1835, data de la seua estrena a València, s'hi va representar disset vegades més, els anys 1835, 1837, 1838, 1839, 1840, 1841 i 1843, amb acceptació del públic (Izquierdo, 1992: 168; Izquierdo, Gil, 1997: 33).

El personatge de Tereseta, amb el seu caràcter de dona forta i brava, presenta semblances també amb la coneguda Sebastiana del Castillo, amb la qual es compara expressament en el text, quan mata el guardià de la presó on estava tancat Vaoro, que pretenia abusar d'ella com a condició per a alliberar-lo: "Matant a un grandíssim pilló / per guardar l'honor cumplit, / no manifestà més pit / Sebastiana del Castillo" (12, 72). Aquesta, que representa el model de la dona forta i venjadora, adquirí una gran popularitat a través del romanç del seu nom, que conegué nombroses reimpressions al llarg del segle XIX. Com Tereseta, es va venjar, entre altres, del seu pretendent, encara que per motius diferents.

* * *

Passem ara a estudiar breument els aspectes lèxics i fraseològics de més interès d'aquestes dues obres d'Almela.

Mots no registrats en els diccionaris històrics i etimològics

cinc-costelles. "entre dos cudols, / *cinc-costelles* matjacà / y li curà la ferida / sense fer-li ningun mal" (19, 114), és una herba remeiera. Nom valencià de la planta coneguda científicament com *Plantago lanceolata* L. (Pardo Garcia, 1931: 35). En català es coneix també com *cinc-costures*, *cinc-nervis*, *cinc-venes*, *herba de cinc ratlles* (PESI), en occità *èrba de las cinc còstas* (FC). Denominacions que fan referència als cinc nervis característics de la fulla de la planta.

descansada, 'descans'. "buscaren per lo barranch / a hon fer una *descansada*" (35, 177). No figura en el DIEC, però sí en el DNV. *Descansada* "descanso, por suspensión, reposo o pausa en el trabajo o fatiga" apareix en Escrig (1851), d'on passa a EscLL i a MGad. El documentem ja en textos valencians del segle XVIII: "fins a les paraules que digué en una *descançada* que va fer" (*Rondalla de rondalles*, 1776, p. 17), "El que duia a sent Onofre / és cert pareixia jaques, / i en les cases que acaptava / fea dos mil *descansades*" (Martí, 1996: 255); més modernament també el documentem amb el verb *pegar*, *pegar una descansada*: "Degueren *pegar una bona descansada* tots" (Toni Cucarella, *El lledoner de l'home mort*, 1996, p. 94, en

CIVAL), "Entre la *descansada* que havia pegat en saber que Felip i Peret no havien estat els botxins de Pasqualeta" (Joan Olivares, *Vespres de sang*, 2000, p. 169, en CIVAL).

rasquejar {*rasquetjant*}. "y vinga allí el guitarró / *rasquetjant* el dingondango / y vinga jota y fandango" (1, 6). Derivat de *rascar*, amb el sufix aspectiu de caràcter freqüentatiu *-ej*. No figura tampoc en el DIEC ni en el DNV. Cf. "sento els meus homes [...] *rasquejar* la guitarra" (any 1921) (Vila Serra, 2016: II, 239), aplicat també a la guitarra; "Componien aquesta un parell de grills, que es posaren a *rasquejar* de ferm" (Apel·les Mestres, en *Violet*, 193, 1925, p. 301), per referència als grills; "La torre del relloneche, cuadrà [...], partín el edifisi en dos cosos, y estos exhibint les finestres festechonaes de bordats esculpits en pedra; les portaes que *rasquechen* el robuts [sic] paredó, en ses entraes de embut, compostes de atrevits arcs oxivals" (Vicent Blasco Ibáñez, en *Les Festes Valensianes*, 5, 1923, p. 4), en arquitectura.

rellada {*rellà*}. "si me pose a llaurar, / fas la *rellà* clara i torta" (8, 47), perquè està enamorat. Fa referència a les llaurades fetes en un camp, en un sembrat, amb la rella. Mot derivat de *rella* 'peça de ferro tallant fixada a l'arada que serveix per a fer el tall horitzontal del solc'. No figura tampoc en els diccionaris normatius ni en els diccionaris del segle XIX.

sarrassarra o *sarra-sarra* {*zarrazarra*} 'gatzara'. "Enmitj del divertiment / y d'aquella *zarrazarra*, / el sonit d'una guitarra / vingué en les ales del vent" (49, 234), fa referència a l'alegria i la gatzara que regnava entre la gent que estava festejant les noces de Vaoro i Maria. Bernat i Baldoví feia servir en *El Mole* el mot *sarra-sarra*⁵, en aquest cas masculí, sembla que amb un contingut de moviment polític tumultuós, d'avalot (Martí, 2011). El component *sarra* recorda altres mots amb *sarra-*, *sara-* (cast. *zara-*) on està present també el brogit, el soroll tumultuós, la cridòria. Coromines (DCECH, VI, 51-52; DECat, VII, 670-671) relaciona el cat. *saragata* amb el cast. *zaragata*, *zalagarda*, mots que creu de probable origen francès. Segons aquest filòleg, *zalagarda* del sentit inicial d'emboscada para coger descuidado al enemigo', passaria a adquirir altres significats relacionats, com 'alboroto', 'bullà, zaragata', entre altres. Creu també possible un encreuament en aquestes paraules del cast. *zarabanda* 'baile ruidoso y picaresco'⁶. D'altra banda, en català es coneix també

⁵ Escrit en l'original "sarra sarra".

⁶ En català també es coneix *sarabanda*, d'origen castellà (DCVB; DECat, VII, 670). Quant a

sarabastall i *sarrabastall*, variants de *terrabastall*, conegudes en valencià, que fan referència al soroll, a la remor forta (DCVB; DECat, VIII, 453-455), en valencià documentem també la variant *sarrapastrall*: “Al poble, si és que se queixa / y vol escàndalo armar, / se li arrimen quatre sebes / en les costelles, y en pau. / [...] No veu que cada trimestre / s’arma así un *sarrapastrall*, / y qu·eixe Ruís Sorrilla / no para de conspirar?” (*La Traca*, 95, 1886, p. 2), per referència als aldarulls polítics.

Hi ha en els textos d’Almela algunes accepcions no registrades en els diccionaris històrics i etimològics. Ara esmentem només les que no estudiem en altres llocs (Martí, 2006, 2011).

El verb *degollar* rep el sentit metafòric d’“encetar, obrir (un meló)” (1, 6), cf. ‘menjar (quelcom)’: “A temps de sentar-se en la taula sentro, a *degollar-se* la paella” (Hernández Casajuana, *L’airet de la matinà*, 1926, p. 14).

El verb *maular*, variant de *miolar*, es registra en el DCVB i el DECat (V, 696) referit al crit del gat, si bé Coromines (DECat) afirma que s’aplica també a d’altres bèsties, “en particular a una manera d’udolar dels llops”; amb el text d’Almela, veiem que també es pot referir als crits del mussol: “y ya *maula* algun musol” (49, 233)⁷.

La veu *sota* s’aplica figuradament a una dona vil, a una prostituta (Martí, 2006), però en el text següent d’Almela sembla fer referència més aviat a l’aspecte físic, a la presència, de Maria: “Maria, / que al fi no era sach de palla, / quedà per lo tal Vaoro / algo encarabacinada. / Y añadij que a Vaoret, / com tenia ulls en la cara, / no li pareigia *sota*, / si que alamon li agradaba” (35, 178).

Variants formals

abre (1, 6), *cluixir* (1, 6), *dijunar* (19, 114), *dispertar* (52, 253), *dotor* (5, 29), *esprada* (1, 6), *esquerro* (14, 84), *faldriquera* (5, 29), *llunt* (19, 114), *mondana* (43, 209), *nugolat*, *nugolada* (49, 234), *pantasmeta* (8, 47), *pasència*

saragata ‘renou, desorde acompanyat de crits o soroll, generalment de brega’, segons el DCVB, procediria del cast. *zaragata*, mentre que Coromines (DECat) parla més aviat d’un mot comú d’origen francès.

⁷ Enric Valor també el feia servir per referència al crit del mussol: “el miol d’un mussol” (Enric Valor, *Rondalles valencianes*, 4, p. 74), “-Miu, miu, miu!, per tres vegades va maular el mussol dalt el fúmeral” (*id.*, 76).

(14, 84), *retor* (1, 6), *sançer* (12, 71), *soporar* (27, 145), *sutarrar* en la forma *sutarren* (1, 6); *ubert* (14, 83), *xeulit* (8, 47; 43, 209).

Algunes variants no són registrades en els diccionaris històrics i etimològics: *acomençar* (35, 178)⁸, *arseni* (14, 83), *per arsènic*⁹; *dingondango* 'so repetit del guitarró' (1, 6); en el DCVB, *dingo-dango* 'so repetit de campana' i *dingalandang* "onomatopeia del so repetit de les campanes"; també en Riera-Eures i Sanjaume (2002) *dingo-dango*, per referència al so repetit de la campana. No s'hi registra en la variant *dingondango*, ni aplicat al so del guitarró, com en el text d'Almela¹⁰; *huidar* (5, 29; 12, 71), *per buidar*; *lleuir* (43, 210), *per lluir*, com *Lleuís* 'Lluís' (Martí, 2011); *quasevol* (27, 145; 52, 253)¹¹, l'adjectiu *siré* (43, 209), *per seré*.

Coromines (DECat, I, 71) considera que la variant *agarbí*, que el DCVB registra a Vinaròs, és un mot inexistent, i que "s'havia de tallar vent a garbí (o sigui 'un vent de la banda de garbí)". Ara bé, torna a trobar-se aquesta variant en Almela: "eijos camps / [...] a hon, entre el blat, la rosella / agrunça el vent *agarbí*" (1, 6)¹².

⁸ Curiosament documentem aquesta variant en textos alacantins i il·licitans del segle XIX, ex. "de modo que acomencen a cantar la primera copla quan el teló puja" (Sansano, Castaño, 1997: 91), "vas acomensar a vendre els tramusos" (*El Cullerot Alicantí*, 2, 1884, p. 1), "cuant acomense la fam" (*El Bou*, 22, 1885, 2), i el substantiu *acomenc*: "mal acomens ha pres" (*El Bou*, 43, 1886, 2).

⁹ Vegem-ne un altre exemple documental valencià: "qu'impere el bon art, / o em prenc un *arseni*" (Alberto Martín, en *Teatro valencià*, 35, 1916, p. 17).

¹⁰ Es tracta de mots de creació expressiva o onomatopeica; cf. la forma *dinguindango* 'diners', probablement pel so característic de les monedes: "y ella, encà que no està pobra, / no té molt... de *dinguindango*" (Palanca, *Secanistes de Bixquert*, Xàtiva, 1867, p. 26). I amb al·lusió més aviat al moviment bransolejant, com *dingolandejar* (DECat, III, 207): *dingolandrango*, *fer dingolandrango* 'sangolejar-se': "per què no adoveu aquella Mare de Déu que li falta un tornillo al peu? [...] veureu com algun dia anant a la processó os caurà en terra y tota es donarà al diable, perquè tota va fent *dingolandrango*, y com se rompa, el senyor retor vos la farà pagar" (Casanova, 1992: 422), i *dingolindango*: "Se'n torna *dingolindango* / pac a els testos del balcó / per mirar en el carrer / si pega o no pega el sol" (J. Bodria, en Llobart, *Tipos d'auca*, València, 1878, p. 75).

¹¹ Tot i no registrar-se en els diccionaris històrics i etimològics, no resulta rar trobar-la en els textos popularistes valencians dels segles XVIII i XIX, ex. "com si Déu *quasevol* fóra" (*Coloqui nou de la loteria*, Biblioteca Valenciana, ms. 419, p. 21), "vorien un *quasevol* / d'estos pifientes" (*Coloqui de la gaceta de Chibaltar*, Biblioteca Municipal de València, ms. 6781, p. 1), "si a *quasebol* farà riure" (Martí, 1997: 359), "*cuasevol* cosa o totes a l'hora" (*El Palleter de València*, 60, 1889, p. 1).

¹² Segons l'explicació de Coromines, hauria d'interpretar-se "a garbí", és a dir, que el vent agrunçaria la rosella a la part de garbí, però sembla una interpretació molt forçada, i més

Valencianismes

almasset {*almacet*, *almaset*} 'espart bord'. "en una gran cavorca / [...], el seu ferit / bonicament deposà / damunt d'un llit d'*almaset*, / de fullarasca y d'espart" (19, 114), "Damunt d'un llit d'*almacet* / veren estés a la llarga / un home al paréiger mort" (35, 177). El text d'Almela representa la primera documentació coneguda d'aquest arabisme valencià, en la forma *almasset*, encara que deu ser molt més antic. Palmireno (1569) ja arreplegava «*marcet* Hiacynthus», que Colomina (1991: 236) considera equivalent de *masset*, *almasset*, aquesta darrera forma usada per Enric Valor. Coromines (DECat, V, 431) en recull també la variant *masseta* al Campello. Al Baix Vinalopó, *almasset* i *armasset* (Segura, 2003: 165); a Agost, *almasset* i *almarset* (Marco Molina, 2008: 54).

Altres valencianismes usats per Almela en aquests textos són: *agrunsar* (1, 6), *alamon* 'molt, en gran quantitat' (35, 177), *caferro!* (1, 6), *carcallada* (52, 253), d'origen aragonés, *cocot* (49, 234) i *cocotada* 'conjunt de cocots' (1, 6), aquest no documentat en el DCVB ni en el DECat, *cudol* (19, 114), *encarabassar-se* 'enamorar-se fortament' (35, 178), *entortillar* (19, 114), *escombrar* (49, 234), amb el sentit d''estossegar incompletament, fent cert moviment i soroll amb la gargamella per desembarassar-la o per fer senya a qualcú'¹³, *esquallar* (8, 47), *gemecar* (1, 6; 8, 47), aragonesisme, *manter* 'malfeiner, peresós' (5, 29), *popar* 'afalagar, tractar bé' (5, 29), *reballar* 'llançar violentament' (49, 234), *safanoriada* 'batec del cor' (8, 47).

Fraseologia

Els textos d'Almela contenen nombrosos fraseologismes. Ací, però, ens ocuparem només dels fraseologismes de més interès que no estudiem en treballs anteriors (Martí, 2006, 2011, 2017).

tenint en compte que en el text apareix unit "agarbí", i no "a garbí". En el *Lèxic mariner* de Garcia (2017) també es registra la forma *agarbí*, al País Valencià.

¹³ Aquesta accepció no es registra en el DECat, i en el DCVB no es documenta; es documenta sovint en valencià als segles XVIII, XIX i XX (Martí, 2011).

anar al cas 'fer atenció a alguna cosa, parar atenció' (5, 29), en el DIEC *estar al cas d'alguna cosa* 'atendre-la'.

braça per braça i *dit per dit* 'amb tots els detalls' (43, 210).

estar en la sang en la bolxaca 'estar molt espantat' (8, 47); en el DCVB: *no quedar a algú sang a les butxaques* 'quedar en gran depressió moral'.

fer rata. "Mes no-s fijaren per sert / en la tormenta immediata uns cuans que estaben *fent rata* / asentats damunt del vert. / [...] Y vinga allí l'alborot / y la zarpà y rebolcó, / y besades al porró / y dentades al cocot" (49, 234), deu o dotze llauradors i llauradores, que es divertien sorollosament. Sobre aquesta locució veg. el DECat (VII, 120).

guardar la pell 'salvar-se' (14, 84); cf. *fer la pell (a algú)* 'matar-lo', *fer pell* o *fer-se'n la pell* 'morir-se' (DCVB). La pell representa, per sinècdoque, la persona.

no conèixer (algú) ni el diable 'no conèixer-lo ningú, ni la persona més sagaç' (8, 47), tenint en compte l'astúcia i sagacitat, combinada amb les males arts, que hom atribueix al diable.

no dir çap al gat 'ser molt innocent i pacífic'. "Tereseta, que en sa casa / no diria çap al gat, / ni es degollaba un pollastre / que no la veren plorant, / hara, feta una amaçona, / no sap lo qu-és tremolar, / y sap tirar d'un gatillo / en los llanços apurats" (19, 114); *çap!* interjecció usada per a fer fugir els gats, de creació expressiva o onomatopeica, documentada ja al segle XV en valencià (DCVB; DCECH, VI, 80).

no tindre (algú) per a on el deixe el diable (5, 29), referència als nombrosos defectes d'una persona.

ser curt de raons (8, 47), persona més amiga dels fets que de la conversa.

traure (una cosa) del tinter 'escriure-la' (14, 84); en el DCVB: *deixar quelcom dins el tinter* 'deixar d'escriure-ho o de dir-ho; fer-ne cas omís'.

Les fórmules exclamatives *sang de Déu!* (27, 145) i *valga'm Jesús beneït!* (35, 177), no registrades en el DCVB.

I les comparacions, no registrades en el DCVB, *amarrar (algú) com un gos* (12, 71), cf. *amarrotat com un gos* (Martí, 2017); *cluixir com la fulla en l'abre* (1, 6), *fosc com gola de llop* (8, 47), en el DCVB: *negre com gola de llop*; *lluient com fulla de sabre* (1, 6), *més arrugat que una pansa* (43, 210), *més horrible que el pecat* (42, 210); *més verd que viuda novella*: «Veus eijos camps

des d'así / *més verts que viuda no-vella*» (1, 6). Segurament perquè tradicionalment es diu que les viudes estan desitjant tornar a casar-se; en relació amb això, es coneix el refrany *A la viuda, tot li piula* (DCVB). L'associació amb el *verd* segurament és la mateixa que es troba en l'expressió *vell* (o *agüelo*) *verd*, tenint el compte que el color verd s'associa amb la joventut, l'amor carnal i l'esplendor de la primavera, idees que contrasten amb la vellesa i amb el pudor que s'esperaria d'una viuda; *ser més espés que el tarquim* (5, 29), despectivament, per referència a una dona acusada de nombrosos defectes; *tindre tan dur el cor com el ferro d'un forcat* 'ser una persona dura, resistent, que no s'espanta per res' (8, 47).

BIBLIOGRAFÍA

- ALMELA i VIVES, Francesc (1962). *El Liceo Valenciano*. Castelló de la Plana: Societat Castellonenca de Cultura.
- CANET, José Luis; HARO, Marta (1996-2017). "Parnaseo. Ciberpaseo por la literatura", en <http://parnaseo.uv.es> [27 de març de 2017].
- CASANOVA, Emili (1992). "Sermó de la invenció de la creu, predicat per mossén Rafel Andrada en 1654: edició i estudi". En *III Congrés d'Estudis de la Marina Alta*. Actes. Alacant: Institut d'Estudis Comarcals de la Marina Alta, pp. 421-425.
- CIVAL: Acadèmia Valenciana de la Llengua (2013). "Corpus informatitzat del valencià", en <http://cival.avl.gva.es/cival/buscador.jsp> [27 de març de 2017].
- COLOMINA, Jordi (1991). *El valencià de la Marina Baixa*. València: Generalitat Valenciana.
- DCVB: ALCOVER, Antoni M.; MOLL, Francesc de B. (1988). *Diccionari Català-Valencià-Balear*. Palma de Mallorca: Moll, 10 vol.
- DCECH: COROMINES, Joan, con la colaboración de José A. Pascual (1980-1991). *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos, 6 vol.
- DECat: COROMINES, Joan (1988-1991). *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*. Barcelona: Curial, 10 vol.
- DIEC: *Diccionari de la llengua catalana* (1995). Barcelona: IEC.
- DNV: *Diccionari normatiu valencià* (2016). València: AVL.
- EscLL: ESCRIG, Josep; LLOMBART, Constantí (1887). *Diccionario valenciano-castellano*. València: Pascual Aguilar.
- ESCRIG, Josep (1851). *Diccionario valenciano-castellano*. València: imp. J. Ferrer de Orga.
- FC: "FloraCatalana.net. La flora del nostre entorn", en <http://www.floracatalana.net/> [27 de març de 2017].
- GARCIA, Washington (2017). "Lèxic mariner", en <http://www.lexicmariner.info/index.html> [27 de març de 2017].
- IZQUIERDO IZQUIERDO, Lucio (1992): "Cartelera teatral valenciana (1832-1850)", *Anales de la Real Academia de Cultura Valenciana*, 70, pp. 139-196.

- IZQUIERDO IZQUIERDO, Lucio; GIL POY, Teresa (1997). "Las representaciones dramáticas en Valencia (1832-1850)", *Revista de literatura*, LIX, 117, pp. 19-66.
- MARCO MOLINA, Juan Antonio (2008). "Dues experiències en el recull dels noms de les plantes: Agost i Elx. Derivació toponímica". En *Actes de la II Jornada d'Onomàstica*. València: AVL, pp. 51-63.
- MARTÍ MESTRE, Joaquim (1996). *Col·loquis eroticoburlescos del segle XVIII*. València: IVEI.
- MARTÍ MESTRE, Joaquim (1997). *Literatura de canya i cordell al País Valencià*. València: Denes.
- MARTÍ MESTRE, Joaquim (2006). *Diccionari històric del valencià col·loquial*. València: PUV.
- MARTÍ MESTRE, Joaquim (2009). *Josep Bernat i Baldoví. La tradició popular i burlesca*. Barcelona: Afers.
- MARTÍ MESTRE, Joaquim (2011). *Diccionari de Josep Bernat i Baldoví (1809-1864) en el seu context històric*. València: Denes.
- MARTÍ MESTRE, Joaquim (2017). *Diccionari de fraseologia (segles XVIII-XXI)*. València: PUV.
- MGad: MARTÍ i GADEA, Joaquim (1891). *Diccionario valenciano-castellano*. València: José Canales Romà.
- PARDO GARCÍA, Luís (1931). "Vocabulario de nombres vulgares valencianos de la flora regional", *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, 4, pp. 34-40.
- PESt: "Pan-European Species directories Infrastructure", en <http://www.eu-nomen.eu/portal/index.php> [27 de març de 2017].
- RIERA-EURES, Manel; SANJAUME, Margarida (2002). *Diccionari d'onomatopeies i mots de creació expressiva*. Barcelona: Ed. 62.
- SANSANO, Gabriel; CASTAÑO, Joan (1997). *Sainets il·licitans de la Restauració (1874-1896)*. Alacant: Institut de Cultura Juan Gil-Albert.
- SEGURA, Josep Carles (2003). *Una cruïlla lingüística. Caracterització del parlar del Baix Vinalopó*. Alacant: Universitat d'Alacant.
- SIMBOR, Vicent (1980). *Els orígens de la Renaixença valenciana*. València: Universitat de València.
- VILA SERRA, Iolanda (2016). *L'obra teatral completa de Miquel de Palol i Felip (1885-1965). Estudi i edició*. Girona: Universitat de Girona, tesi doctoral dirigida per la Dra. Margarida Casacuberta.

LA EDICIÓN CRITICOGENÉTICA DE *INSOLACIÓN*, DE EMILIA PARDO BAZÁN: DE LA TEORÍA A LA PRÁCTICA

ERMITAS PENAS

Universidade de Santiago de Compostela

En otro lugar (2013) proponía un modelo de edición criticogenética de los textos de nuestros escritores realistas-naturalistas a cuya transmisión puede hoy acceder el estudioso a través de la consulta de diferentes testimonios: manuscritos, galeradas, galeradas corregidas, primeras ediciones y sucesivas. Aunque son escasos los que se conservan de las grandes novelas de Emilia Pardo Bazán, sí se custodian en la Real Academia Galega, sita en la vivienda de la escritora –La Coruña, Tabernas, 11– y sede también de su Casa-Museo, las galeradas de *Insolación* (1889), corregidas por la autora. Dichas galeradas fueron utilizadas por mí cuando realicé la edición de la novela (2001), de la que no se conserva el manuscrito.

La edición criticogenética debe aprovecharse tanto de los principios de la Ecdótica como de la Genética textual¹. Con respecto a la primera, ha de seguir la estela de Karl Lachmann, retomada por G. Contini (1990) en los años cuarenta y cincuenta del siglo pasado, y otros investigadores italianos, en cuanto a las dos grandes operaciones de la *recensio* y la *constitutio textus*. Evidentemente, la elección del texto base deviene de la *collatio* de los documentos editoriales, es decir de las diversas ediciones, ya que los

¹ Seguimos a Grésillon (1994) y a Hay (2002) que no distinguen entre Genética textual y Crítica genética. De Biasi (2000), no obstante, las considera distintas disciplinas, reservando para la segunda una función interpretativa.

diferentes antetextos que pudiesen existir no sirven para esa elección porque se trata, en el caso de *Insolación*, de una tradición directa e impresa. Así, se cotejarán desde la *princeps* hasta la última edición en vida del autor si se tiene constancia de su supervisión.

En cuanto a la *constitutio textus* o fijación definitiva del texto crítico, la *emendatio* regirá la corrección de determinadas erratas materiales o de impresión y errores textuales sean del tipo que sean, provenientes de una lectura deficiente del cajista o del propio autor. En todo caso, la *emendatio*, cuando se trata de escritores de la segunda mitad del siglo XIX como Emilia Pardo Bazán, suele ser una operación sencilla. Es muy poco frecuente que el editor tenga que eliminar *–delere–*, suplir *–supplere–*, cambiar *–mutare–* alguna palabra o frase, o modificar el orden con alguna permutación *–transponere–*.

Por lo que respecta al aparato crítico de variantes y notas, se registrarán, en el primero las distintas lecciones no solo de las fuentes editoriales del estado textual, sino del estado antetextual, formado por distintas fuentes de la fase redaccional y preeditorial². La anotación, integradora del texto y el contexto, será hermenéutica, elaborada con la finalidad de comprender e interpretar correctamente lo que el escritor propone al lector. Estará constituida por notas filológicas *–lexicográficas y contextuales–*, pero también estilísticas, críticas y teóricas. Además, son imprescindibles tanto las notas del contexto histórico, sociopolítico y cultural, como las del contexto literario a modo de anotación intertextual tanto a nivel particular como general. Es decir, atendiendo a la conexión con otros textos del autor *–personajes, topónimos, usos lingüísticos, etc.–* y a la que se establece con otros autores de su misma serie literaria o de otra. De modo que el aparato crítico de notas puede entenderse como un necesario ejercicio de la Ciencia de la literatura en sus diferentes ramas: Teoría, Crítica, Historia literaria y Literatura comparada.

Pero, como antes se indicó, la edición criticogenética tomará ciertas características de la Genética textual. Por eso, al disponerse, como en *Insolación*, del documento de las galeradas, al elaborar el aparato crítico de variantes del texto base, convertido en texto crítico, sus lecciones formarán parte de él al igual que las de la primera edición (A), la segunda (B), etc. Pero no solo eso: a las soluciones que las galeradas arrojan deben añadirse las que

² Tomo la terminología de de Biasi (2000) que identifica las primeras con las ediciones y las galeradas, y las segundas con los manuscritos.

se producen al ser enmendadas estas por la autora. Decisión que viene avalada porque el texto de las galeradas (G) generará un nuevo texto: el de las galeradas corregidas (GC).

La edición criticogenética llevará al editor no, como la genética, a reproducir los antetextos –el dossier genético–, pero sí a incluir en el “Prólogo” algún apartado referente a la descripción, en el caso de la novela pardobazariana, de esas galeradas y del manuscrito si se conservara. También han de justificarse y explicarse los cambios en el proceso genético, ya que no solo aquel suele ser corregido profusamente, sino las galeradas, lo que produce abundantes variantes de autor. Las modificaciones, desde el manuscrito si lo hubiere, tienen que ver con diferentes aspectos: lo que atañe a la organización de la materia narrativa en los distintos capítulos, lo que se refiere a la depuración textual, estilística y semántica mediante sustituciones, permutaciones, adiciones, intercalaciones, supresiones, etc., y lo que incumbe a los personajes. Pero, además, han de observarse los efectos o consecuencias de todos estos cambios.

Pasando ahora de la teoría a la práctica, el editor de *Insolación* dispone, además de las galeradas pertenecientes a la fase preeditorial, de otros documentos o fuentes fundamentales de la fase editorial que, tras la *collatio* de estos, le conducirá a la edición del texto base: la edición *princeps* (Barcelona, Sucesores de N. Ramírez y Compañía, 1889, ilustrada por José Cuchy) y la segunda (Barcelona, Henrich y Compañía, 1895). La primera edición (A) fue revisada y corregida en la segunda (B), pero muy poco³. Se producen cambios gramaticales como los siguientes: *da* (p. 129) por *dan*, según la concordancia del verbo con un sujeto en singular (*ocasión*) o en plural (*soldados*) o el aumentativo *cariño* (p. 154) por *cariñazo*⁴. El texto B desarrolla las abreviaturas de V. y Vs. en *usted* y *ustedes* (V, XX y XXI), pero no siempre. Asimismo, cierra guiones (VII), los suprime (XVII) e introduce comillas (XVIII). En cuanto a la puntuación, elimina una admiración (V) y varias comas (IX, XII y XXII), las añade (XIII, XVIII, XIX y XXI) y sustituye los dos puntos por un punto y coma (XIII y XXVII). A la hora de elegir el texto base hay que tener en cuenta

³ Esta segunda edición mantiene el mismo diseño de imprenta, la paginación y las ilustraciones de Cuchy, lo cual tiene que ver con que en octubre de 1889 se produjo un cambio de denominación en la empresa editora encargada de la primera edición (González Herrán, 1999: 268).

⁴ Cito y en adelante por Penas (2001).

un conjunto de consideraciones. En primer lugar, que las variantes de *B* son escasas y no especialmente significativas. En segundo, que la edición, junto con *Morriña*, de *Obras completas* (VII, Madrid, Pueyo, 1892) es una reedición de la primera, lo cual se perpetuó en sucesivas salidas en diferentes casas madrileñas –Renacimiento, 1892; Agustín Avrial, s.a; V. Prieto y Compañía, 1911–. Y, finalmente, que *A* presenta un texto muy aceptable, pulcro y con firme ortografía, fruto, como veremos, de numerosas enmiendas en el proceso genético de *G* a *GC* e, incluso, a la edición *princeps*. Por lo cual, se debe editar esta.

Seleccionado la *princeps* como texto de colación, la *constitutio textus* nos ha llevado a la preparación del texto crítico para lo cual se ha de corregir, aunque ligeramente según antes observamos, aquel, enmendando alguna falta de ortografía y adaptándolo a las normas vigentes de la RAE. Así, se suprime la acentuación de monosílabos, se utiliza la minúscula para los títulos –*marquesa* de Andrade– o cargos del Ejército –*comandante* Pardo–, se unifica el desarrollo de las abreviaturas y se sustituirá la *g* por la *j* en *jeta*. En cuanto a los signos de puntuación, se suplen los de exclamaciones que no estaban abiertos o cerrados en *A*. Y se mantienen los dos puntos, tan característicos de doña Emilia, pero cuando aparecen varios consecutivos se sustituyen por punto y coma, excepto los primeros.

Una vez establecido el texto crítico, uno de los objetivos de la Ecdótica, procede preparar el aparato crítico de variantes. En una edición crítica, este funciona como una auténtica herramienta pues ayuda a reconstruir el texto como producto no solo estático sino dinámico, al dejar constancia de su transformación a través de los diferentes cambios, lo que proporcionará noticias sobre la vida del propio texto y su recepción en la diacronía temporal (Pérez Priego, 1997: 21). Sin embargo, lo que en la Crítica textual es *proceso de transmisión* a través de manuscritos y distintas ediciones, en la Crítica genética es *proceso genético*, incluyendo, claro está, las galeradas.

Hemos mencionado más arriba las escasas correcciones que Pardo Bazán hizo en la primera edición. No obstante, son numerosísimas las que lleva a cabo en las galeradas, al igual que solían hacer sus colegas realistas-naturalistas. Así lo atestigua A. Blecua en su conocido manual: “raro es el escritor que no introduce alteraciones en esta fase del proceso editorial” (1983: 228). Y es que doña Emilia, como Galdós, Alas, Palacio Valdés y otros

escritores primaban las galeradas sobre el manuscrito, convirtiendo el acto de corregirlas en el momento “verdadero de la creación” (Arencibia, 1995: 68)⁵.

No se conservan antetextos de la fase prerredaccional –notas, guiones o borradores–, ni de la fase redaccional –manuscritos–, ni el manuscrito definitivo, el entregado a la imprenta por la autora, que formaría parte de la fase preeditorial de *Insolación*. Sin embargo, obviamente, al igual que existió este, casi podría asegurarse lo mismo de las más que probables notas que doña Emilia debió tomar en su viaje de Madrid a Galicia en abril de 1887. La hipótesis se basa en las noticias sobre la novela que la escritora da a Galdós en una carta del 16 de junio de ese año:

Una tengo empezada, que no excederá del tamaño de un tomo de *Los Pazos*: creo que dentro de dos días nos iremos a la Granja, y allí la terminaré. Me ocurrió la idea durante el viaje (ya sabe V. que en el tren se produce cierto eretismo del cerebro y acuden planes de obras) y hasta el título: *Insolación*. Estoy rabiando por escaparme al campo para hacerla: será cosa breve, y cuento con que en todo el mes de Julio la he de despachar (Pardo Bazán, 2013: 70).

Por lo que respecta a las galeradas como documento o testimonio de la fase preeditorial, deben ser descritas, como antes se indicó, en el “Prólogo” o “Introducción” al texto editado. Así, las de *Insolación* son 127 páginas, de las que faltan algunas del comienzo del primer capítulo y del final del último, el XXII. Están numeradas a mano por la autora, pero también por personas ajenas a ella. Comienza a numerar doña Emilia en el capítulo V: concretamente la página 35 y de la 38 a la 43, ambas inclusive, y también el VI, las páginas 40, 41, 42 y 43, pero Pardo Bazán suspende esta tarea y no la reanuda hasta el capítulo XVI en que sigue numerando hasta el final de la novela⁶. Precisamente este capítulo XVI está encabezado por las siguientes palabras escritas a pluma por la autora: “Composicion [sic] de la última parte de Insolaciones”.

Doña Emilia tacha en el texto de las galeradas palabras, líneas y fragmentos enteros. Utiliza el símbolo correspondiente (φ), pero si lo corregido es bastante amplio lo encierra en un recuadro y lo tacha con varias líneas

⁵ Véase también Entenza de Solare (1989) y Botrel (2008).

⁶ E. del Valle-González examinó en su memoria de licenciatura, inédita, todas las numeraciones, el material de las galeradas y las variantes en los dos primeros y los dos últimos capítulos.

transversales o formando un aspa. Normalmente lo desechado suele reemplazarse por una nueva palabra, por varias e, incluso, por fragmentos. Estos últimos suponen una reelaboración de los de G o una nueva redacción. Las soluciones adoptadas se introducen en los márgenes derecho e izquierdo de las cuartillas, aunque, algunas veces, en el superior e inferior, reservado este, en ocasiones, para los párrafos de nuevo cuño. Lo suplido se añade, por lo general, en los márgenes laterales. Y lo eliminado, a pesar del trazo marcado por la autora, resulta casi siempre legible.

A simple vista es fácil detectar que las numerosas correcciones de G no se reparten por igual a lo largo del texto. Sin duda, aumentan a medida que se avanza en la lectura: mientras en los primeros capítulos las enmiendas no son demasiadas, se incrementan a partir del XIII, sobre todo en el XVI y siguientes, y de forma muy llamativa en los dos últimos (González Herrán, 1999: 80). Las variantes que generan estas correcciones en GC han de reflejarse en el aparato crítico. Las que tienen que ver con cuestiones estilísticas suponen, a veces, un cambio de palabras comunes por otras más originales, como *frase lenta* por *frase perezosa* (p. 83); o al contrario: *voz empañada* por *voz debilitada* (p. 67); también, la sustitución de términos genéricos por otros concretos: *borlas coloradas y amarillas* por *madroños colorados y amarillos* (p. 86). Es frecuente cambiar el singular de un adjetivo que califica a dos sustantivos coordinados por la forma plural, pero no siempre: *desasosiego y sofoco terribles* por *terrible desasosiego y sofoco* (p. 72). De igual naturaleza estilística que estas enmiendas, son los términos que se suplen para indicar mayor precisión. Así, a *examen* y *plátano* de G se le añaden, en GC, *de conciencia* y *corpulento*, respectivamente⁷.

Además, en el orden gramatical, el leísmo etimológico de G es sustituido por un laísmo antietimológico de persona, lo cual no deja de ser curioso, pues en doña Emilia, por su condición de gallega, no podía ser de naturaleza espontánea. Sin embargo, posiblemente creyó que tal empleo era el correcto al haber sido cultivado por ilustres escritores de otras épocas además de sus compañeros de generación. De hecho, hay todo un proceso en el empleo de este laísmo adquirido por la escritora cuando escribe. En la primera edición de *Los Pazos de Ulloa* (1886) no lo emplea, pero sí aparece en

⁷ Evidentemente, los ejemplos anteriores no son más que una muestra de los innumerables que podrían ponerse.

la segunda (1892), lo que se suele atribuir a un corrector. No obstante, observamos que en las galeradas de *Insolación* es ella misma quien corrige el leísmo. Y en *La Quimera* aparece deliberadamente en la edición en prensa (*La Lectura*, 1903-195) y pervive en la publicación en libro.

El estudio de la génesis de la novela demuestra que la escritora no se dio por satisfecha con los cambios operados en GC, ya que el texto de la primera edición (A) no coincide totalmente con este. Por tanto, doña Emilia siguió corrigiendo y entre las galeradas corregidas y la *prínceps* se generó otro estadio o estadios intermedios que “ponen de manifiesto no solo el interés de la autora por alcanzar un resultado óptimo, sino que desmontan el tópico de su descuido o desinterés en pulir sus creaciones literarias” (Penas, 2001: 48).

Obviamente, las enmiendas se reducen en número y amplitud, pero siguen siendo abundantes en el terreno estilístico. Así, se producen permutaciones (*afable fisonomía* por *fisonomía afable*, p. 119), sustituciones de términos más comunes y poco expresivos por otros que lo son menos (*emborrachan* por *achispan*, p. 88), o al contrario (*abrazo terrible* por *abrazo furibundo*, p. 177), y de vocablos genéricos por otros concretos (*ojos* por *pupilas*, p. 131); también, cambios de tiempo verbal (*subsistía* por *subsiste*, p. 77)⁸.

Por otro lado, no se detectan un número elevado de adiciones extensas en las galeradas corregidas, pero sí adiciones que no solo amplían el texto de G, sino que implican una nueva redacción. Las más llamativas se refieren, respectivamente, a la reacción de Gabriel Pardo cuando descubre que Diego Pacheco galantea a Asís (capítulo XXI) y al diálogo de la pareja sobre la permanencia de este en la casa de la protagonista durante toda la noche (capítulo XXII). En estos casos, como en otros, la amplitud de la variante de G lleva al editor a optar entre dos posibilidades: reproducirla si el aparato crítico se ha confeccionado aparte o, si este va en las notas a pie de página, presentarla en un “Apéndice”⁹.

Como es bien conocido, la aventura de Asís Taboada y el gaditano Diego Pacheco en *Insolación* fue interpretada por la crítica (Pattison, 1971: 61; Bravo-Villasante, 1973: 150; Clemessy, 1982: 235; Mayoral, 1987: 11-13; Whitaker, 1988: 364) de un modo autobiográfico. De manera que, desde esta

⁸ Como antes se indicó, no se ofrece con estos ejemplos más que una prueba.

⁹ En mi edición se optó por esta segunda solución (2001: 54-55).

hipótesis, Pardo Bazán llevaría a las páginas de la novela su propio romance – el llamado *affaire de Arenys de Mar*– con José Lázaro Galdiano, a quien se la dedicaba “en prenda de amistad”. *Affaire* que había tenido lugar “en los últimos días del mes de marzo” de 1888, un año antes de la salida de *Insolación*¹⁰. Sin embargo, ese supuesto autobiografismo puede desmontarse si se tiene en cuenta que la novela había comenzado a escribirse mucho antes y que, incluso, podría estar terminada ya en el otoño de 1887, pues la publicación se retrasó no por la “redacción” sino por la “publicación”, es decir por la “impresión, corrección, ilustración y edición” (González Herrán, 1999: 79). Por tanto el *flirt* de doña Emilia con el futuro director de *La España Moderna* no fue el pretexto real que se recrea en *Insolación*. No obstante, como señalaba en la “Introducción” a mi edición de la novela, la *collatio* entre G, GR y A “plantea otras posibilidades que no [la] desligan definitivamente de la relación amorosa de su autora y Lázaro Galdiano” (Penas, 2001: 33), pues algunas de las enmiendas podrían estar motivadas por aquella experiencia.

Estas afectan a la protagonista y, en concreto a su conducta con Diego, una vez que se han reconciliado. Así, cuando Asís acerca la mano de este a su pecho, GC añade unas líneas del narrador que incrementan la emoción femenina: “corrió por sus vértebras misterioso escalofrío, corriente de aire agitado por las alas del ideal” (p. 284). Cuando Pacheco, pasado cierto tiempo, anuncia su marcha, la marquesa de Andrade expresa su negativa y se le cuelga del cuello en G, pero GC introduce nuevos detalles que muestran la reacción espontánea de la joven viuda, su perplejidad ante las intenciones del galán, su oposición a estas y su desesperación, lo cual acompaña de la primera expresión cariñosa que dirige al gaditano: “-No, Diego, que no...¡Vaya una ocurrencia! ¡Irse ya! ¡Pues si apenas llegaste! ¿Cómo irte?¿Tienes que hacer? No, irte no quiero [...] No, no, no te vas... Diego, por Dios, mi vida...Tú quieres sacarme de quicio. No puede ser” (286).

En las galeras, Pacheco advierte a Asís que, si quiere que se quede, será por toda la noche y añade “Piénsalo... No digas después que los criados...”. El texto no refleja la respuesta de la dama y, a continuación, interviene la voz narradora con una pregunta retórica que hace suponer la aceptación de la propuesta por parte de la protagonista: “Sociedad, peligros, murmuraciones,

¹⁰ Las palabras entrecorridas son de la propia autora, pertenecientes a una carta enviada a Galdós, su amante en aquel entonces (Bravo-Villasante, 1975: 24).

respetos humanos, ¿qué sois ante esas tormentas que se desatan a veces en el alma humana, rompiendo todos los diques de la razón?”.

En GC el fragmento, precedido de las palabras de Diego –“Reflexiona. No digas después que te pongo en berlina. Te conviene soltarme. Tú decidirás”–, se modifica añadiéndose unas líneas que muestran la intimidad de Francisca Taboada, y el narrador, aunque también insiste en la impotencia de las normas sociales ante lo irracional de ciertas impetuosidades anímicas, ahora estas se concretan en la fuerza del amor: “Asís dudó un minuto. Allá dentro percibía, a manera de inundación que todo lo arrolla, un torrente de amor desatado. Sociedad, honra, principios ¿qué sois contra ese torrente formidable?”.

Pero, sin duda, lo más llamativo en cuanto a la ratificación de la hipótesis antes indicada de las consecuencias en las galeradas corregidas del *affaire* de Arenys de Mar, es que en estas aparece la respuesta afirmativa de Asís a la proposición de Diego –“Quédate”–, que mantiene la edición *príncipeps*. En esta, además, la intervención del narrador centra su pregunta en la incapacidad de aquellos principios para resistir a la *pasión*, palabra que ha sustituido a *amor* de G. Así, sucesivamente, en las diferentes fases genéticas del texto se va intensificando la naturaleza corporal, propia de los sentidos y contraria a la razón, de la entrega de la protagonista al gaditano¹¹.

También, para la correcta hermenéutica de la novela, tienen interés los cambios que la autora introduce en las galeradas corregidas que subrayan la voluntariedad sexual de la marquesa en el uso de su libertad como ser humano, al margen de los tan cacareados principios que no afectan al género masculino. De modo que mientras en G, en la mañana siguiente al encuentro amoroso, el narrador califica la disposición de ánimo de la protagonista de *lánguida*, en GC, de *alegre*, para subrayar la felicidad que le ha deparado esa apasionada experiencia. Asimismo, indica que Asís abre la ventana *sin recelo* (G), pero doña Emilia matiza al corregir, destacando la placentera decisión tomada, o *más bien con orgullo* (GC). Incluso, cuando la pareja se asoma al exterior, la escritora manifiesta el lenguaje de los cuerpos al sustituir

¹¹ No se pierda de vista que las cartas de Pardo Bazán a Galdós inciden en esto mismo: “me encontré seguida, apasionadamente querida y contagiada”; “puedo asegurarte que yo misma no me doy cuenta de cómo he llegado a esto. Se ha hecho ello solo; se ha arreglado como se arregla la realidad, por sí y ante sí, sin intervención de nuestra voluntad, o al menos, por mera obra del sentimiento, que todo lo añasca” (Bravo-Villasante, 1975: 24 y 81, respectivamente)

íntimamente unidos, que denota abstracción y espiritualidad, por *abrazados*, que alude a lo concreto y físico. Y, aunque en la novela son constantes las opiniones de la voz narradora, contrarias a las más benévolas de la dama, sobre la conducta de esta en relación a Pacheco, las cuales en el proceso genético se hacen cada vez más severas, sorprendentemente, por una vez aquella aminora la gravedad de la falta cometida por la protagonista. Así, en *G*, el asunto es tildado de *incorrecto* –‘moralmente malo’–, y en *GC* de *desatinado* –‘sin sentido’–. Y la infracción, en *G*, es juzgada como *descarada* –‘desvergonzada’–, y en *GC* de *atrevida* –‘arriesgada’–.

También Diego en relación con Asís muestra, en las sucesivas enmiendas, cambios producidos con la finalidad de evidenciar su interés, cariño y pasión por la viuda. Cuando en el *Epílogo* el galán asegura adivinar la tristeza de esta por lo inminente de la separación, ya que la dama viajará con su pequeña hija a Galicia para pasar el verano, el gaditano fundamenta este juicio en su inteligencia y en su vasto conocimiento del género femenino: “las leo de corrío... ¡Vaya si las leo, prenda!”. Las galeradas corregidas no solo añaden más términos afectivos –*chiquilla, tonta, pobrecita la nena*–, sino que eliminan la frase anterior que marcaba en exceso el carácter donjuanesco del gaditano.

Por otra parte, la primera edición (*A*) incrementa en Diego los efectos negativos que también a él le produce la distancia física que se establecerá entre ellos. De modo que la autora añade a *G* y *GC* la declaración: *Estoy de remate*, y la exclamación: *¡Válgame Dios, a lo que llega un hombre!* (p. 285). Además, el narrador comenta en *G* que el gaditano era capaz de decir “mil desatinos”, pero el que se impuso fue “el de asegurar que no podía resistir más la pena y que se retiraba”. En *GC*, la intervención de la voz narradora es eliminada y sustituida por la del personaje de forma directa, a través de sus propias palabras. Evidentemente, estas y los gestos que el narrador le atribuye subrayan más la sinceridad apasionada y dolorida del galán, ahora enamorado: “exhaló un suspiro hondo y se puso en pie [...] –Me voy– pronunció con voz alteradísima”, tonalidad que en *A* se completa con los adjetivos *ronca* y *resuelta*, remarcando con más propiedad la pena de Diego. La determinación de marcharse no se matiza en las galeradas pero sí en *GC* por boca de él mismo: “Niña [...] El mal camino andar lo pronto. No tengo ánimos para más. Es la despedida. Yéndome ahora me ahorro alguna pena. Adiós querida... Cree

que más vale así". Líneas añadidas que en A se amplían algo más cuando el gaditano expresa su acongojado estado de ánimo: "Estoy que con una seda me ahogan" (p. 286).

Estos cambios que tienen que ver con los personajes protagonistas, incluido Gabriel Pardo al que, por falta de espacio, no podemos atender ahora¹², serán contemplados, como se señaló más arriba, en la "Introducción" al texto. Y lo mismo cabe decir de la extensa descripción de la protagonista y las alabanzas de su doncella a la redondez y lozanía de su cuerpo en un fragmento, no exactamente igual en G y GC, que doña Emilia elimina en A. Sin embargo, el lector llega a intuir el aspecto físico de Asís que describía el narrador por la ilustración que Cuchy hace inspirándose en las galeradas, al comienzo del capítulo X. Esta supresión, incluida en el "Apéndice", debe justificarse. A nuestro entender, Pardo Bazán quiso insistir así en el peso psicológico de la novela frente a la exterioridad, más ligada a un supuesto naturalismo. Pues, evidentemente, lo que debe interesar al lector es el debate íntimo, con su conciencia, en que se ve sumida la protagonista cuando siente por primera vez una atracción irrefrenable por un hombre que le gusta de veras.

Finalmente, se añadirá la anotación que, como siempre que se aborda en un texto realista-naturalista, exige un esfuerzo suplementario. Por lo que se refiere al plano filológico, cobran importancia las variaciones lingüísticas de índole geográfica que pueblan la novela. De modo que diferentes personajes ofrecen una rica polifonía de voces en las que aparecen los andalucismos de Pacheco, los galleguismos de la doncella de Asís y del guardia civil, los madrileñismos de los ratas, y el habla peculiar de las gitanas. Excepto el gaditano, estos personajes trufan su discurso de elementos propios del nivel vulgar. También requieren una atención especial las frases hechas, casi siempre del registro coloquial, a veces ya en desuso y de difícil resolución. Sirva como ejemplo de esto último la que el comandante Pardo le dirige a la protagonista para manifestarle la igualdad entre hombres y mujeres: "Tanto jabón llevan ustedes en las suelas del calzado como nosotros" (p. 204), que

¹² El texto A ofrece varias adiciones referidas a su pensamiento sobre la moral sexual diferente entre hombres y mujeres (capítulo XIV) y a sus reflexiones nada halagüeñas sobre la viuda y el gaditano mediante tres preguntas. Lo cual muestra el esfuerzo de la escritora por matizar al ambiguo y contradictorio comandante que cambia de opinión cuando se ve burlado por su paisana, la marquesa de Andrade.

hace referencia al procedimiento de frotar en las suelas jabón para poder deslizarse por el parqué cuando se baila.

Las notas contextuales, al tratarse de una novela madrileña, se relacionan con el entramado urbano de calles y plazas, edificios religiosos y civiles, jardines, etc. Como en el *Quijote*, se enlazan el final de un capítulo con el principio del siguiente y se menciona algún personaje de otras novelas de la autora. Y todo ello debe ser consignado, tal como hemos hecho, por el editor.

BIBLIOGRAFÍA

- ARENCEBIA, Yolanda (1995). "Episodios Nacionales de Benito Pérez Galdós. Ediciones", *Filología*, 28 (1-2), pp. 57-74.
- BIASI, Pierre-Marc de (2000). *La Génétique des textes*. Paris: Nathan.
- BLECUA, Alberto (1983). *Manual de crítica textual*. Madrid: Castalia.
- BOTREL, Jean-François (2008). "Editar un clásico contemporáneo". En J. Willk-Racieska y J. Lyszczyna (eds.). *Encuentros*, II. Katowice: Oficyna Wydawnicza, pp. 107-125.
- BRAVO VILLASANTE, Carmen (1973). *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*. Madrid: Magisterio Español.
- BRAVO VILLASANTE, Carmen (1975). *Emilia Pardo Bazán. Cartas a Benito Pérez Galdós (1889-1890)*. Madrid: Turner.
- CLEMESY, Nelly ([1973] 1982). *Emilia Pardo Bazán como novelista (De la teoría a la práctica)*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- CONTINI, Gianfranco (1990). "Filologia". En *Breviario di ecdótica*. Torino: Einaudi, pp. 3-66.
- ENTENZA DE SOLARE, Beatriz (1989). "Manuscritos galdosianos". En *Actas del III Congreso Internacional Galdosiano*, I. Las Palmas: Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 149-161.
- GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel (1999). "Los prelude de una *Insolación* (junio de 1887-marzo de 1889)". En A. H. Clarke (ed.), *A further range. Studies in Modern Spanish Literature from Galdós to Unamuno. In Memoriam Maurice Hemingway*. Exeter: University Exeter Press, pp. 75-86.
- GRÉSILLON, Almuth (1994). *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*. Paris: PUF.
- HAY, Louis (2002). *La littérature des écrivains. Questions de critique génétique*. Paris: José Corti.
- MAYORAL, Marina (1987). "Estudio Introductorio" a Emilia Pardo Bazán, *Insolación*. Madrid: Espasa-Calpe, pp. 9-36.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1889). *Insolación (Historia amorosa)*. Ilustración de J. Cuchy. Barcelona: Imprenta de los Sucesores de N. Ramírez y C^a.
- PARDO BAZÁN, Emilia (2013). "*Miquiño mío*". *Cartas a Galdós*. I. Parreño y J. M. Hernández (eds.). Madrid: Turner.

- PATIÑO EIRÍN, Cristina (1998). "La aventura catalana de Pardo Bazán". En L. F. Díaz Larios y otros (eds.), *Del Romanticismo al Realismo. Actas del I Coloquio. Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX*. Barcelona: Universitat de Barcelona, pp. 443-452.
- PATTISON, Walter T. (1971). *Emilia Pardo Bazán*. Nueva York: Wayne Publishers.
- PENAS, Ermitas (1993-1994). "Insolación de Emilia Pardo Bazán y la crisis del Naturalismo", *Letras Peninsulares*, (6.2-6.3), pp. 331-343.
- PENAS, Ermitas (ed.) (2001). *Emilia Pardo Bazán, Insolación (Historia amorosa)*. Madrid: Cátedra
- PENAS, Ermitas (2013). "Sobre la edición de textos de nuestros clásicos realistas-naturalistas del siglo XIX". En Ermitas Penas (ed.), *Perspectivas críticas para la edición de textos de literatura española*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 191-208.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (1997). *La edición de textos*. Madrid: Síntesis.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (2002). *Introducción general a la edición de textos literarios*. Madrid: UNED.
- WHITAKER, Daniel S. (1988). "Artificial Order: Closure in Pardo Bazán's *Insolación*", *Romance Quaterly*, (35), 1988, pp. 359-365.

**MOVACT:
CIRCULACIÓN DE ACTORES Y OBRAS POR ESPAÑA
(1770-1808)**

CHRISTIAN PEYTAVY

UPPA, Laboratoire de l'Arc Atlantique (LLCAA EA 1925)

La Universitat de València, impulsada por el gran dinamismo del profesor Joan Oleza, pudo desarrollar proyectos como el DICAT o el CATCOM, y así muy valiosos catálogos de actores o comedias. Siguiendo esta misma línea de investigación, y aprovechando también las nuevas tecnologías, me es grato presentar aquí MOVACT, un proyecto dedicado a la circulación de actores (y posiblemente de las obras) por España, en el período 1770-1808 por lo menos, aunque tenemos buenas esperanzas de poderlo ampliar a los años 1750-1825.

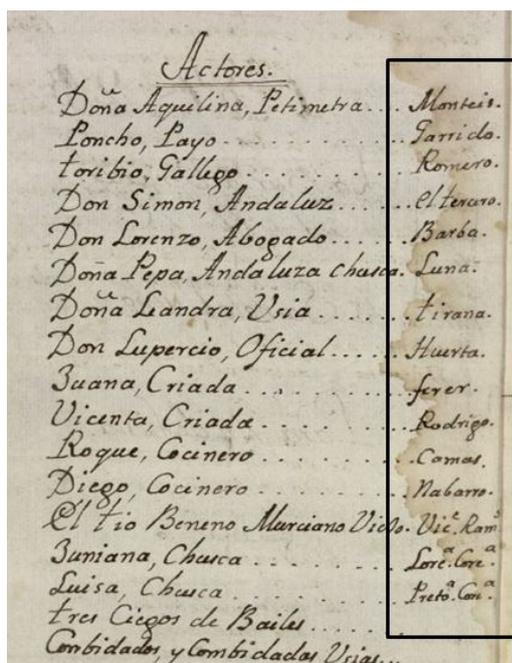
La necesidad de semejante proyecto fue una evidencia para mí a raíz de los años que pasé manipulando manuscritos de teatro durante mi tesis doctoral, dirigida por Mireille Coulon, en la que estudié la producción teatral de Sebastián Vázquez, un exitoso sainetista de la segunda mitad del siglo XVIII. En efecto, al reunir y compulsar todos los manuscritos de los sainetes que la *Cartelera teatral madrileña* ya le atribuía, me tuve que enfrentar a situaciones que cualquiera que haya trabajado ya con manuscritos conoce de sobra: encontrar obras totalmente diferentes bajo un mismo título u obras idénticas con títulos diferentes, manuscritos con o sin las aprobaciones de la censura, copias con leves diferencias debidas a copistas poco atentos, otras con personajes o fragmentos añadidos, suprimidos o modificados, en general

en función de la composición de la compañía, del momento del año, del lugar o la ciudad donde se representaba, o sencillamente para adecuarse a las tres horas de representación autorizadas, según las demás obras previstas aquel día.

Luego, al ver que sorprendentemente en el periodo en que Vázquez proveía a las compañías madrileñas había temporadas teatrales sin sainetes suyos, fui a consultar los manuscritos de las innumerables obras anónimas de las temporadas 1770-1800, un trabajo fructífero ya que pude sacar a luz (entre otros resultados) unos cuantos sainetes de Vázquez. Al vislumbrar la importancia de este tipo de trabajo en archivos, decidí ampliarlo y empecé a consultar de forma sistemática y alfabética los manuscritos anónimos de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (BHM) y de la Biblioteca Nacional (BN), que aparecieran en la *Cartelera teatral madrileña* o no. Es un registro todavía inconcluso, evidentemente, no solo por la magnitud del trabajo sino también porque, ante las situaciones como las que voy a detallar a continuación, me di cuenta de que era necesario desarrollar una herramienta adecuada para recopilar toda la información presente en los manuscritos y para sacarle más provecho después.

Del interés de los repartos: datar manuscritos

El sainete *La burla vengada* no aparece en la *Cartelera* y en el manuscrito – autógrafo de Vázquez– no figura ni fecha, ni censuras, ni mención de la ciudad, de manera que saber cuándo lo escribió el dramaturgo parece difícil. Sin embargo, como se puede comprobar en el siguiente documento, en una de las páginas figura, con la misma letra, una lista de actores asociados con cada personaje. Aquellos quienes trabajan sobre el teatro del siglo XVIII reconocerán los actores que integraron la compañía madrileña de Manuel Martínez, algo previsible y coherente, ya que el 80 % de los sainetes de Vázquez fueron representados por esa compañía. Por eso he podido identificarlos e indicar a la derecha su nombre y apellido completos:



Reparto de *La burla vengada*

María **Montéis**
 Miguel **Garrido**
 Vicente **Romero**

Rita **Luna**
 María del Rosario Fernández
 (=La **tirana**)
 José Martínez **Huerta**
 Victoria **Ferrer**
 Francisca **Rodrigo**
 Vicente **Sánchez (Camas)**
 Alfonso **Navarro**
 Vicente **Ramos**

Lorenza **Correa**
 Pretonila **Correa**

Basándome en lo que aparece en *El diario de Madrid* y los datos recopilados por Cotarelo y Mori, comparé las listas de actores de la compañía de Manuel Martínez con dicho reparto, temporada teatral por temporada teatral. Tras un cotejo bastante largo, me terminé centrando en las temporadas siguientes:

	1788-1789	1789-1790	1790-1791	1791-1792
Tirana (María del Rosario Fernández)	primera dama	primera dama	primera dama	primera dama
Rita Luna	no aparece	no aparece	segunda dama	segunda dama
Manuela Fernández Montéis	tercera dama	tercera de representado	tercera de representado	tercera de representado
Lorenza Correa	séptima dama	séptima dama	cuarta dama	cuarta dama
Victoria Ferrer	sobresaliente	sobresaliente	cuarta dama	tercera de representado
Petronila Correa	sexta dama	sexta dama	sexta dama	séptima dama
Francisca Rodrigo	cuarta dama	cuarta dama	séptima dama	no aparece
José Martínez Huerta	cuarto galán	segundo galán	segundo galán	segundo galán
El tercero	Tomás Ramos	Tomás Ramos	Tomás Ramos	Tomás Ramos
Vicente Sánchez (Camas)	nuevo	noveno galán	quinto galán	quinto galán solo de cantado
Alfonso Navarro	séptimo galán	sexto galán	sexto galán	séptimo galán
Vicente Romero	octavo galán	séptimo galán	octavo galán	octavo galán
Garrido	gracioso primero	gracioso primero	gracioso primero	gracioso primero
Barba	Vicente García (nuevo)	Vicente García	Vicente García	Vicente García
Vicente Ramos	2.º Barba	2.º Barba	2.º Barba	2.º Barba

Si los datos proporcionados por Cotarelo son ciertos, observamos que Vicente Sánchez Camas no integra la compañía hasta la temporada 1788-1789, y que Rita Luna tampoco lo hace hasta 1789-1790. Podemos ver que todos los actores del reparto coinciden en la temporada 1790-1791, y empiezan a desaparecer de la lista varios de ellos en las temporadas siguientes: Francisca Rodrigo ya se ha marchado en 1791-1792, y lo mismo pasa con Alfonso Navarro en 1792-1793. Por lo tanto, no parece descabellado afirmar que este sainete había sido pensado y escrito para la temporada teatral de 1790-1791. Pero aunque hubiéramos obtenido como resultado varias temporadas teatrales seguidas, siempre habría sido mejor que seguir teniendo un manuscrito sin fecha y considerar (como es el caso actualmente de muchas obras) que son “del siglo XVIII” o como mucho “de la segunda mitad del siglo”, en particular a la hora de hacer estudios diacrónicos sobre tal o cual temática o tipo teatral.

Evidentemente, una herramienta adecuada me habría permitido obtener este resultado en unos minutos, por no decir segundos. De ahí que me parezca fundamental informatizar estas listas para facilitar búsquedas, como pude comprobar tras realizar una base de datos Excel de prueba, que incluye la composición teatral de cada compañía madrileña desde la temporada 1757-1758 hasta 1782-1783, y de la que se reproduce un fragmento aquí:

870	De Navas, Felipe	5º galán	1772-1773	Manuel Martínez	Cruz	Madrid
871	De Fuentes, Ambrosio	6º galán	1772-1773	Manuel Martínez	Cruz	Madrid
872	Ramos, Vicente	7º galán	1772-1773	Manuel Martínez	Cruz	Madrid
873	Esteban, Juan	8º galán	1772-1773	Manuel Martínez	Cruz	Madrid
874	López, Nicolás	Barba 1º	1772-1773	Manuel Martínez	Cruz	Madrid
875	Galván, Pedro	Barba 2º	1772-1773	Manuel Martínez	Cruz	Madrid
876	López, Gabriel	Gracioso 1º	1772-1773	Manuel Martínez	Cruz	Madrid
877	Coronado, Diego	Gracioso 2º	1772-1773	Manuel Martínez	Cruz	Madrid
878	Ruiz, Francisco Javier	Sobresaliente	1772-1773	Manuel Martínez	Cruz	Madrid
879	Santos, Enrique	Vejete	1772-1773	Manuel Martínez	Cruz	Madrid
880	Guerrero, Antonio	Músico 1º	1772-1773	Manuel Martínez	Cruz	Madrid
881	De León, Manuel	Apuntador 1º	1772-1773	Manuel Martínez	Cruz	Madrid
882	de Rivas, Antonio	Apuntador 2º	1772-1773	Manuel Martínez	Cruz	Madrid
883	Victoria, Juan Antonio	Cobrador	1772-1773	Manuel Martínez	Cruz	Madrid
884	Figueras, Josefa	1ª dama	1773-1774	Eusebio Ribera	Cruz	Madrid
885	Borja, Gertrudis	2ª dama	1773-1774	Eusebio Ribera	Cruz	Madrid
886	Rochel, Polonia	3ª dama	1773-1774	Eusebio Ribera	Cruz	Madrid
887	Tordesillas, Catalina	4ª dama	1773-1774	Eusebio Ribera	Cruz	Madrid
888	Santisteban, Lorenza (La Navarra)	5ª dama	1773-1774	Eusebio Ribera	Cruz	Madrid
889	Moro, Joaquina	6ª dama (partido de 4ª)	1773-1774	Eusebio Ribera	Cruz	Madrid
890	Rubio, Josefa	7ª dama	1773-1774	Eusebio Ribera	Cruz	Madrid
891	Rubert, Vicenta	8ª dama	1773-1774	Eusebio Ribera	Cruz	Madrid
892	Huerta, María Josefa	Sobresaliente	1773-1774	Eusebio Ribera	Cruz	Madrid
893	Mermo, Vicente (el padre)	1º galán	1773-1774	Eusebio Ribera	Cruz	Madrid
894	Ribera, Eusebio	2º galán	1773-1774	Eusebio Ribera	Cruz	Madrid

Atribuyendo un color por compañía, figuran los actores, su empleo dentro de la compañía, la temporada teatral, la ciudad, el teatro, etc. Por muy rudimentario que sea, mediante los filtros, permite comprobar más rápidamente cuándo coincidieron unos actores en una misma compañía: imaginemos que encontramos un manuscrito sin fecha en el que figuren, por

ejemplo, María de la Chica, Miguel Garrido, y Mariano Raboso. Seleccionamos sus nombres y aparece lo siguiente:

De la Chica, María (La Granadina)	5ª dama	1761-1762	Sin autor, después Juan Angel	Cruz	Madrid
De la Chica, María (La Granadina)	4ª dama	1762-1763	María Hidalgo	Cruz	Madrid
De la Chica, María (La Granadina)	3ª dama	1763-1764	María Ladvenant	Cruz	Madrid
De la Chica, María (La Granadina)	3ª dama	1764-1765	María Ladvenant	Príncipe	Madrid
De la Chica, María (La Granadina)	3ª dama	1765-1766	Nicolás de la Calle	Cruz	Madrid
De la Chica, María (La Granadina)	3ª dama	1766-1767	Nicolás de la Calle	Príncipe	Madrid
De la Chica, María (La Granadina)	3ª dama	1767-1768	María Hidalgo	Príncipe	Madrid
De la Chica, María (La Granadina)	3ª dama	1768-1769	María Hidalgo	Cruz	Madrid
De la Chica, María (La Granadina)	3ª dama	1769-1770	María Hidalgo	Príncipe	Madrid
De la Chica, María (La Granadina)	3ª dama	1770-1771	María Hidalgo	Cruz	Madrid
De la Chica, María (La Granadina)	3ª dama	1771-1772	Manuel Martínez	Príncipe	Madrid
De la Chica, María (La Granadina)	3ª dama	1772-1773	Manuel Martínez	Cruz	Madrid
De la Chica, María (La Granadina)	3ª dama	1773-1774	Manuel Martínez	Príncipe	Madrid
Garrido, Miguel	Gracioso 1º	1773-1774	Manuel Martínez	Príncipe	Madrid
De la Chica, María (La Granadina)	3ª dama de representado (puede cantar alguna tonadilla)	1774-1775	Manuel Martínez	Cruz	Madrid
Garrido, Miguel	Gracioso 1º	1774-1775	Manuel Martínez	Cruz	Madrid
De la Chica, María (La Granadina)	3ª dama de representado	1775-1776	Manuel Martínez	Príncipe	Madrid
Raboso, Mariano	9º galán	1775-1776	Manuel Martínez	Príncipe	Madrid
Garrido, Miguel	Gracioso 1º	1775-1776	Manuel Martínez	Príncipe	Madrid
De la Chica, María (La Granadina)	3ª dama	1776-1777	Manuel Martínez	Cruz	Madrid
Garrido, Miguel	Gracioso 1º	1776-1777	Manuel Martínez	Cruz	Madrid
De la Chica, María (La Granadina)	3ª dama de representado	1777-1778	Manuel Martínez	Príncipe	Madrid
Raboso, Mariano	9º galán	1777-1778	Manuel Martínez	Príncipe	Madrid
Garrido, Miguel	Gracioso 1º	1777-1778	Manuel Martínez	Príncipe	Madrid
De la Chica, María (La Granadina)	3ª dama de representado	1778-1779	Manuel Martínez	Príncipe	Madrid
Garrido, Miguel	Gracioso 1º	1778-1779	Manuel Martínez	Príncipe	Madrid
Raboso, Mariano	9º galán	1779-1780	Juan Ponce	Cruz	Madrid
De la Chica, María (La Granadina)	3ª dama de representado	1779-1780	Manuel Martínez	Cruz	Madrid
Garrido, Miguel	Gracioso 1º	1779-1780	Manuel Martínez	Cruz	Madrid
De la Chica, María (La Granadina)	3ª dama de representado	1780-1781	Manuel Martínez	Cruz	Madrid
Garrido, Miguel	Gracioso 1º	1780-1781	Manuel Martínez	Cruz	Madrid
Raboso, Mariano	9º galán	1780-1781	Juan Ponce	Príncipe	Madrid
De la Chica, María (La Granadina)	3ª dama de versos	1781-1782	Manuel Martínez	Príncipe	Madrid
Garrido, Miguel	Gracioso 1º	1781-1782	Manuel Martínez	Príncipe	Madrid
Raboso, Mariano	7º galán	1781-1782	Joaquín Palomino	Cruz	Madrid
Garrido, Miguel	Gracioso 1º	1782-1783	Manuel Martínez	Cruz	Madrid
Raboso, Mariano	7º galán	1782-1783	Juan Ponce	Príncipe	Madrid

Entre estos resultados, quedan por eliminar (manualmente todavía) las temporadas donde no figuran los tres juntos, es decir cuando no aparecen tres líneas del mismo color para una misma temporada teatral. De manera que pronto vemos que solo coincidieron dos veces en una misma compañía (la de Manuel Martínez), en las temporadas de 1775-1776 y la de 1777-1778. Además de datar de forma más precisa la obra, abre otras vías de investigación: ¿dónde estuvo Mariano Raboso en la temporada 1776-1777? ¿Realmente no estuvo o se trata de un olvido o de un error? Se podría contestar a estas y otras muchas preguntas con la misma herramienta, pero algo ampliada, de la forma que voy a presentar a continuación con otros ejemplos.

¿Movilidad y cronología de las obras?

Del sainete *Los pasajes graciosos de un lugar*, estrenado en Madrid en 1779, existen manuscritos en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, entre los cuales uno con fragmentos autógrafos y las aprobaciones de la censura de mayo de 1779. En esta obra, unos forasteros llegan a un pueblo cerca de Madrid y se enteran de que para divertirse pueden asistir a una boda y ver a

dos locos encerrados. Pero estos escapan y el sainete se reduce a una sucesión de encuentros casuales y divertidos por las ideas estrambóticas de los locos y el miedo que pasan quienes se cruzan con ellos. Resulta que durante el rastreo de manuscritos anónimos evocado anteriormente, encontré en la Biblioteca Nacional un manuscrito titulado *Dos locos sueltos* (que no aparece en la *Cartelera teatral madrileña*), y sin lugar a dudas es el mismo sainete que el anterior: consta de las mismas secuencias (los encuentros sucesivos de dos locos sueltos con varios personajes), aunque a veces en un orden diferente, alguna que otra inversión en los personajes que viven tal o cual situación, y algunos diálogos que cambian un poco más en la forma que en el fondo.

Surge entonces una legítima pregunta: ¿qué versión de la obra es anterior a la otra? En el manuscrito de *Dos locos sueltos*, como era el caso de *La burla vengada*, no hay otra información que los nombres de los actores, pero esta vez, algunos –como Moncín, Palomera, Rita o Rubio– suenan a actores conocidos que estuvieron en Madrid (con la posibilidad sin embargo de que sean familiares u homónimos), y otros que, en cambio, son totalmente ajenos a las compañías madrileñas de la segunda mitad del siglo XVIII: Zarate, Collar, Verges, “Zerna”, o un tal Estrada del que volveremos a hablar después.

Si dispusiéramos de esa misma base de datos, pero ampliada a las compañías de otras ciudades españolas, podríamos datar este manuscrito aunque fuera de forma aproximativa, y saber en qué pueblo o ciudad se representó. Esto permitiría estudiar la génesis, la vida propia y la circulación de esta obra, algo que sería interesante hacer con más obras porque no es un caso aislado.

El maestro inglés, por su parte, es un sainete estrenado en Madrid en julio de 1786 sin que tengamos constancia de que se haya vuelto a representar. Sin embargo, existe otro manuscrito con un reparto fechado de 1788 en el que aparecen nombres que también suenan a actores que pasaron por la capital y otros no: Morante, Llanis o Llanes, Valdés, Navarretes, Morales, Ortega, Litoracio, Fermín, Catala, Paulino, Morino o Moreno, Estrimira, Abril, Juan, y una vez más Zarate y Estrada.

La quintaesencia de la miseria es un sainete que se estrenó en Madrid en 1777, sabemos por la *Cartelera teatral madrileña* que se volvió a representar en 1783, 1785, 1786, 1787 y 1791, pero en otro manuscrito de la misma obra, hay un reparto fechado de 1789, y entre los nombres que figuran

en él, volvemos a encontrar los Morales, Ortega, Fermín, Moreno o Estrada del manuscrito anterior.

Estos ejemplos demuestran para mí la necesidad de que nuestra visión de la actividad teatral abarque España en su totalidad: la gran movilidad de los actores por la Península (o incluso procedentes del extranjero, de Italia por ejemplo) es una realidad. Además de las compañías itinerantes (en País Vasco, la Rioja, etc.), los actores que actuaban en los teatros de provincias se movían de una a otra (Barcelona, Cádiz, Sevilla, Toledo, Valencia, Granada, o incluso Mallorca, Reus, etc.) o eran llamados por la Junta de teatros para integrar las compañías madrileñas. Se quedaban en la capital durante un número de años variable antes de volver a provincias, y este vaivén podía repetirse varias veces a lo largo de los años. Además, al ser bastante generalizado este fenómeno, favorecía también la circulación de las obras ya que, recordémoslo, no existía la noción de propiedad intelectual en aquel entonces.

Las actrices Luisa Callejo o María Guerrero, por ejemplo, ilustran bastante bien esta movilidad. La primera tenía éxito en provincias y era primera dama en Málaga cuando la llamaron en 1773 a Madrid, pero no agradó y anduvo peregrinando por diversos teatros de la temporada siguiente hasta 1779, año en que estaba en Cádiz, y volvió a ser llamada para actuar en la capital, donde pronto fue sustituida. Volvió a Madrid en 1782 y ahí se quedó hasta 1785, sin que sepamos qué fue de ella después. En cuanto a la segunda, estuvo en Madrid en la compañía de María Hidalgo en 1754, estuvo luego unos años trabajando en provincias, volvió a Madrid en 1764 en la compañía de María Ladvenant, y luego de Nicolás de la Calle, antes de marchar a Zaragoza en 1767. Pero siguió moviéndose por teatros de provincias, en Barcelona en 1769, y en 1772, mientras estaba en Valladolid, fue llamada a Madrid otra vez por la compañía de Manuel Martínez. Por eso estoy convencido de que estudiar los fenómenos vinculados con esta movilidad sería muy provechoso para entender mejor la vida teatral de la época.

El proyecto

El proyecto MOVACT tiene, por lo tanto, la ambición siguiente: crear una base de datos gratuita en línea, que abarque el último tercio del siglo XVIII para empezar, pero que, como se ha dicho al principio, se podría ampliar a los años

1750-1825, ya que en las obras del siglo XVIII figuran numerosos repartos del primer cuarto del siglo XIX.

Lo primero es finalizar la creación del grupo, reuniendo profesores, investigadores y estudiantes (de máster o doctorado) repartidos por toda la geografía española, para abaratar costes y tener un acceso más fácil a la documentación. Ya somos unos quince, abarcando ciudades como Valencia, Madrid, Cáceres, Cádiz, Barcelona, Ciudad Real, Sevilla, Logroño o Jaén, aunque convendría aumentar la plantilla en Madrid sobre todo, donde los archivos son numerosos.

Ya tenemos establecida una exhaustiva bibliografía de lo que se escribió sobre el tema (acerca de actores en particular o de la actividad teatral de cada ciudad), y ya estamos trabajando en línea de forma colaborativa para completar fichas preestablecidas según la naturaleza de los documentos encontrados:

Ficha ciudad: para decir en qué temporadas hubo una actividad teatral en la ciudad, ya que sabemos que en muchas solo la hubo de forma discontinua; cuáles eran los locales teatrales existentes y quiénes fueron los autores o empresarios que dirigían una compañía. Como dije antes, lo interesante es incluir la mayor cantidad de ciudades posibles.

Ficha compañía: a partir de los documentos existentes en archivos, en la prensa (el *Diario de Madrid* por ejemplo) o en aquellos reunidos por otros investigadores en el marco de estudios locales (Aguilar Piñal para Sevilla, Arturo Zabala para Valencia, Cotarelo, Andioc y Coulon, y Freire López para Madrid, Jiménez Berrocal y Narganes Robas para Cáceres, Vallejo González para Valladolid, Domínguez Matito para La Rioja, etc.), tratar de conseguir la composición de las compañías por temporada teatral, con la mayor precisión posible: cuáles eran los empleos de cada uno, de donde procedían, etc.

Ficha actor: se trata de reunir cualquier dato biográfico sobre su presencia en tal o cual ciudad, una obra fechada en la que figura su nombre, una boda, un nacimiento, una estancia en la cárcel, su jubilación, etc. Aunque la información quede muy parcial en un primer

momento, se podrá ir completando con el tiempo y mediante posteriores investigaciones.

Ficha manuscrito: la fase más novedosa consistirá en recuperar los miles de repartos (con fecha o sin ella) que figuran en los manuscritos de las bibliotecas y archivos de las citadas ciudades (incluyendo la referencia del mismo), y quizás más datos como, por ejemplo, el papel del actor o la actriz en la obra.

Todo ello permitiría cruzar datos fácilmente para confirmarlos o para detectar anomalías. Por ejemplo, el sainete *Entre las chanzas las veras* fue estrenado el 4 de noviembre de 1788 y tenemos un manuscrito donde figura lo siguiente:

el repartimiento del saynete entre las chanzas las veras, según el pensamiento del ingenio es como se sigue: Paca Martínez, Señora Montéis, 4.^a, 5.^a y las que siguen, Garrido, Paco Ramos, Vicente Ramos, Tomas Ramos, Josef Huerta, Antonio Rodrigo, Manuel González, Coronado, Moncín, Alfonso, Correa.

Si comparamos esta lista con la de la compañía de Manuel Martínez aquel año, se corresponde perfectamente, lo cual fortalece la fiabilidad de los datos al proceder de dos fuentes distintas. En cambio, en la ya mencionada obra de Cotarelo, se dice que la actriz Silveria Rivas empezó en octubre de 1774 en la compañía de Martínez (de octava dama). Sin embargo en las listas de actores por temporadas, solo aparece en la compañía de Martínez en la temporada 1775-1776, y puede extrañar además a primera vista que salga su nombre en *Riña de Polonia con Chinita*, un sainete de la temporada 1775-1776 representado por la otra compañía, la de Eusebio Ribera.

Francisca Martínez, por su parte, aparece oficialmente en la compañía para la temporada de 1776-1777 y sin embargo ya figura en el reparto de los actores ("Paca, la nueva") de un manuscrito de *Chirivitas el Yesero*, estrenado en 1774.

En cuanto a *El Cuidado de ronda en el Prado*, es un sainete de Vázquez estrenado en Madrid en septiembre de 1776 y no hay constancia de que se hubiera representado más veces. Sin embargo, es el mismo sainete que *El cuidado de la ronda*, en cuyo manuscrito figura (en portada): "de Juan Mariano

Puchol, gracioso en Valencia, año de 1776". Esta mención, habitual para designar el propietario del manuscrito, plantea varios interrogantes: ¿cómo llegó esta obra a Valencia el mismo año en que se estrenó en Madrid? Además, según Cotarelo, Mariano Puchol llegó a Madrid por primera vez en 1781, procedente de Cádiz. ¿Cómo llegó a las manos de Mariano Puchol una copia de *El cuidado de Ronda*? ¿Por qué se omite la mención del Prado en el título del manuscrito de Puchol? Si fuera para adaptarlo a Valencia, ¿por qué no desaparece del texto? ¿Se llegaría a representar en Valencia? Y finalmente, ¿qué manuscrito es anterior al otro?

Como se puede comprobar, las funcionalidades de la base de datos serían múltiples para su usuario, sea un estudiante, un investigador o un responsable de un fondo de teatro, y a largo plazo para cualquier persona interesada en el siglo XVIII: se podría visualizar la trayectoria vital de un actor, con sus datos biográficos conocidos, su recorrido por la Península por cada temporada teatral, asociada con obras o papeles dentro de las mismas. Al entrar varios nombres de actores, el programa buscaría las coincidencias, lo cual permitiría datar manuscritos, determinar la cronología o la circulación de las diferentes versiones de una obra, es decir que sería interesante intentar poner de relieve las relaciones existentes entre la movilidad de los actores y la de las obras. Al entrar un término o varios (fecha, ciudad, temporada, nombre de un actor...) como en cualquier diccionario, se podría acceder a información valiosa sobre la actividad teatral de una ciudad, la actividad teatral global por la Península durante una temporada teatral específica, etc.

Las posibilidades de ampliación de la base de datos a largo plazo son inmensas: se podrían incluir enlaces hacia las obras si están digitalizadas (hacia la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, las bibliotecas madrileñas, etc.); se podría ampliar a las compañías extranjeras (varios actores extranjeros vinieron a España, como el italiano Briñoli); también se podrían añadir las carteleras teatrales, etc. Aunque empezamos a trabajar ya sobre el proyecto, queda lo más difícil: solicitar y sobre todo conseguir financiación, para que pueda arrancar de forma oficial en 2018, darle más visibilidad y suscitar el interés de otros investigadores y estudiantes, los cuales incluso podrían encontrar dentro del proyecto materia para sus aportaciones.

BIBLIOGRAFÍA

Manuscritos¹

ANÓNIMOS

El maestro inglés (1786). Madrid: BN, 14 529-7.

Entre las chanzas las veras (1788). Madrid: BHM, TEA 1-155-36.

VÁZQUEZ, Sebastián

Dos locos sueltos (s.a). Madrid: BN, Ms. 14 598-18.

La quintaesencia de la miseria (1777). Madrid: BHM, TEA 1-159-18 A y BN, Ms 14 527-29.

Los pasajes graciosos de un lugar (1779). Madrid: BHM, TEA 1-158-44 C.

La burla vengada (¿1790-1791?). Madrid: BHM, TEA 1-87-25.

Bibliografía secundaria

ANDIOC, René y Mireille COULON (2008). *Cartelera teatral madrileña*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

COTARELO y MORI, Emilio (1899). *Don Ramón de la Cruz y sus obras: ensayo biográfico y bibliográfico*. Madrid: Imprenta de José Perales y Martínez.

PEYTAVY, Christian (2006). *Les sainetes de Sebastián Vázquez: entre tradition et modernité (1773-1793)*. Pau: UPPA. Tesis doctoral inédita.

PEYTAVY, Christian (2008). "Más sobre Sebastián Vázquez: nuevas obras atribuidas y estado de su producción (1766-1798)", *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*, n.º 18, pp. 81-118.

PEYTAVY, Christian (2014). *Sebastián Vázquez, teatro breve*. Madrid: Ediciones Clásicas, Col. del ITEM *Varia Escénica* n.º 10.

¹ Utilizamos BHM para referirnos a la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, y BN para la Biblioteca Nacional.

JOSÉ MARCHENA, UN PIONERO DEL INTERCAMBIO CULTURAL Y LAS TRADUCCIONES

RICARDO RODRIGO MANCHO
Universitat de València

En la encrucijada de los siglos XVIII y XIX la difusión de la literatura francesa contó con el protagonismo de José Marchena (1768-1821). La apasionante biografía del escritor utrerano y sus múltiples facetas como mediador cultural (periodista, activista político, exiliado, traductor, crítico literario, funcionario josefino, etc.) lo sitúan en el eje de los intercambios transfronterizos de la literatura francesa en España. Con sus numerosas traducciones dio a conocer el esplendoroso caudal colindante y contribuyó a propagar en su patria las ideas de igualdad, Revolución, progreso, Ilustración y libertad.

La prohibición inquisitorial y la crítica más despiadada lo convirtieron en escritor un tanto marginal durante el siglo XIX y buena parte del XX. Menéndez Pelayo (1892-96) le dedicó un amplio y extraordinario estudio, advirtiéndole sobre su vida turbulenta e imputándole el pecado de difundir incansablemente las peores tendencias de su tiempo, como son las ideas revolucionarias y la filosofía del materialismo y la impiedad. Durante muchos años quedaría fijada esta imagen acentuada de activista revolucionario, heterodoxo y excéntrico, agitador impío y traidor a su patria: su “influencia diabólica” y su “talento estragado por la impiedad y el desenfreno” lo convierten, según el estudioso santanderino, en “corruptor de una gran parte de la juventud española” (Menéndez Pelayo, 1892-96, II: CLVI). Un cliché que ya se ha desmoronado con las aportaciones de estudiosos que han reeditado sus textos y destacado la

novedad ideológica y la defensa de la libertad, la vía constitucionalista americana, la sólida formación humanística y las excelsas dotes literarias, la escritura teatral, el talante de libertinaje erudito desplegado en los textos festivos y el interés por elaborar un canon de la literatura española en el siglo XIX¹.

Como puede comprobarse en los estudios de Menéndez Pelayo (1892-96) y Juan Francisco Fuentes (1989), José Marchena dedicó una buena parte de su actividad literaria a la traducción de las grandes obras de la tradición francesa: Rousseau, Molière, Montesquieu y Voltaire, autores que Díaz Plaja (1986: 222) considera “portavoces de una causa liberal y laica que está en su línea de pensamiento”. La crítica posterior ha dedicado importantes estudios tanto a su biografía como a las traducciones, reconsiderando su papel en el panorama social y literario del momento².

Situados en este marco general, la presente aportación pretende incidir en la relación entre la biografía política e intelectual de José Marchena y las empresas de traducción que emprende y culmina. Un dato significativo marca el comienzo de su singular tarea, pues antes de marchar al exilio, en la *Oda a la Revolución Francesa* (1791), dedica claros ditirambos a la “dulce filosofía” del “divino Rousseau”, que ha empujado a los franceses a romper los grillos de la brutal fiereza monárquica para entrar en el “templo de libertad”. A pesar de la inclusión en el *Índice* de libros prohibidos, las obras del filósofo ginebrino son leídas e imitadas en los círculos intelectuales españoles (Spell, 1938), por lo que no es de extrañar que la admiración de Marchena hacia el pensamiento iluminista –dada su vinculación con el alma mater Salmaticense– lo sitúe en el punto de mira de la Inquisición y lo determine en 1792, con solo veinticuatro

¹ Rinaldo Frolidi (1972, 1996 y 2004), Juan Francisco Fuentes (1989, 1990 y 2000), Alberto Gil Novales (1999) y Joaquín Álvarez Barrientos (2002, 2007 y 2009).

² Menéndez Pelayo incorporó en su trabajo las dos comedias de Molière traducidas por Marchena, y Emilio Cotarelo (1899) les prestó una atención particular. Lucienne Domergue (1967) despejó los interrogantes de la primera edición en español de *El contrato social* y constató la autoría del propagandista español. En los últimos años, Francisco Lafarga (2003) y Melanie Montes (2015) han trazado sendos panoramas generales, que se han visto enriquecidos con trabajos específicos sobre las distintas obras traducidas: Isabel Herrero y Lydia Vázquez (1991) han indagado en la recepción de Montesquieu a partir de sus traducciones; Ana L. Baquero Escudero (2002) ha remarcado la actitud de respeto y fidelidad hacia la *Nouvelle Héloïse*. Durnerin (2004) ha revisado *Las ruinas de Palmira* de Volney; Ruiz Álvarez (2008) ha profundizado en la traducción de *El hipócrita*.

años, a buscar asilo en el país vecino, concretamente en Bayona, donde conoce a Hevia, Carrese, Rubín de Celis y Santiviáñez.

El contrato social de Rousseau

Los siete primeros años del exilio en Francia (1792-1799) son de participación energética en la vida política de la República. Colabora estrechamente con el grupo de activistas españoles que tratan de difundir en España la semilla de la insurrección. En 1793 se traslada a París y traduce al español diversos escritos revolucionarios; y entre octubre de ese año y diciembre de 1794 es encerrado en los calabozos del jacobinismo por colaborar con el gobierno de Jacques Pierre Brissot, cuyo infausto destino estuvo a punto de compartir; más tarde es deportado a Suiza (entre abril y junio de 1796), acusado de instigar la insurrección contra el Directorio; al volver de forma clandestina a París logra regularizar su situación, pero de nuevo es detenido arbitrariamente por criticar las acciones del gobierno (de abril a junio de 1797 y de diciembre de 1798 hasta junio de 1799).

No obstante, a medida que deja de ser molestado por las autoridades, se distancia de la refriega política y opta por una posición más reflexiva y de estudio, que se plasmaría tanto en la aventura periodística de *Le Spectateur Français* (1797) como en su *Essai de Théologie* (1797). Todo ello significa que José Marchena trata de formar un pensamiento propio, alejado de convencionalismos y actitudes dogmáticas, en cuyo centro se remarca el ejemplo político de los Estados Unidos y el culto a la libertad, la razón, la humanidad, el laicismo, la igualdad y el derecho de propiedad. La proximidad política con los llamados girondinos ha suscitado la depuración de su ideología acercándolo a posiciones favorables a una constitución de corte decididamente burgués, alejada del despotismo, la tiranía y los radicalismos. El literato y político andaluz ha alcanzado la madurez intelectual necesaria para, en 1799, lanzarse a la traducción de *El contrato social*, un proyecto de marcado carácter propagandístico y de éxito comercial asegurado. El credo político de Marchena ya había dado muestras de ligero distanciamiento con respecto al filósofo ginebrino (concretamente en los juicios acerca de la propiedad o del sistema representativo), pero esta versión española podría ser oportuna en la lucha que finiquitaría el Antiguo Régimen y conduciría a la

Revolución y la democracia. La obra difunde los aspectos más democráticos e igualitarios del pensamiento de Rousseau, en particular, el concepto de soberanía, entendida como expresión de la voluntad general del pueblo, y la necesidad de un pacto social que garantice para todos los individuos las mismas condiciones, leyes y derechos (con independencia de la disparidad de los patrimonios, todos los ciudadanos tienen que disfrutar por igual de los bienes políticos). Así mismo, explica que la legitimidad en el ejercicio del poder y la voluntad general constituyen la base del derecho constitucional de los estados democráticos modernos.

Lo más sonado de esta primera versión española de *El contrato social* fueron las notas incorporadas por el traductor al texto originario. En la “Advertencia del traductor” Marchena señala que el individuo necesita del estado de derecho como garante de las libertades, y añade jugosos comentarios sobre la situación española, en los que lanza críticas al gobierno inmovilista de Carlos IV y elogios al pensamiento de Jovellanos; apuesta por los principios revolucionarios de la igualdad y la democracia; muestra su radical disconformidad con la división estamental del Antiguo Régimen, y se duele de la existencia de un tribunal inquisitorial que sofoca las ideas, impide el progreso y sirve de apoyo a la tiranía. Acusa a los obispos de comportarse como déspotas en el gobierno de la diócesis y a la nobleza de fomentar la indigencia y propagar el odio entre los oprimidos.

Ante el comentario del pensador franco-helvético de que los gobiernos republicanos elevan a los primeros puestos a hombres de mérito, esclarecidos y capaces, mientras que son muy raros en los ministerios monárquicos, Marchena abre una amplia nota al pie en que critica la corrupción generalizada de los gobernantes españoles, exceptuando la honradez y el espíritu reformista de Jovellanos y Mariano Luis de Urquijo. La alabanza del traductor hacia Jovino es sincera pero imprudente en las circunstancias del escritor y político gijonés. Sintiéndose incómodo y coaccionado, Jovellanos escribe una carta al rey (fecha en Gijón, 26 de marzo de 1800) para desmarcarse del escrito y asegurarle que no guarda ninguna relación con el traductor del libro. Tan escamado andaba ya que hasta le molestaban los halagos³.

³ Desdichadamente, las cuentas pendientes con la Inquisición y las acusaciones de un delator anónimo –señalando la afinidad del Instituto de Náutica y Mineralogía, y de su promotor, a las doctrinas modernas– servirían de pretexto al ministro Caballero para ordenar el destierro en

Tartufo y otras comedias

En los inicios del siglo XIX José Marchena abandona progresivamente el ímpetu revolucionario y logra conformar un horizonte público más templado y amable. El que antaño había sido *enfant terrible* de la emigración española se volvería bonapartista y partidario del Imperio. La suerte le sonríe tras el golpe de Estado del 18 Brumario (7 de noviembre de 1799) que eleva al poder a Napoleón Bonaparte, y así, en el inicio del nuevo siglo, consigue un empleo estable que le permitirá dedicarse a la escritura y la actividad cultural. Las buenas relaciones con Emmanuel-Joseph Sieyès, verdadero cerebro que había preparado la caída del Directorio, se traducen –¡por fin!– en su nombramiento como recaudador de contribuciones en los territorios conquistados a orillas del Rin, a las órdenes del general Jean Victor Marie Moreau, empleo que concluye en 1801⁴.

Hallándose en Basilea escribe una breve e ingeniosa imitación en latín, con notas eruditas de carácter erótico en francés, *Framentum Petronii* (1800), compuesto para llenar una de las lagunas del *Satyricon* de Petronio, fraude ingenioso cuyo origen –dice él– se remonta a la biblioteca de St. Galli. Tras el regreso a París, dedica su tiempo en traducir del italiano y del inglés distintas obras de orientación económica. El ciclo se completa con la traducción de poemas ossiánicos, las epístolas de Abelardo y Eloísa y la célebre falsificación del *Fragmentum Catulli* (1806), donde completa un trozo perdido del *Epitalamio de Tetis y Peleo*, que se había descubierto en Herculano. En mayo de 1808 aparece en Madrid la edición impresa de *Polixena*, tragedia de tema clásico compuesta por Marchena en años anteriores y que no llegó a representarse.

En virtud del Tratado de Fontainebleau, y gracias probablemente a sus contactos con antiguos compañeros del ejército del Rin, Marchena es nombrado secretario del general Murat, gran duque de Berg, al que acompaña a España cuando asume el mando de las tropas francesas (a finales de febrero de 1808). A los pocos días de llegar a Madrid (23 de marzo de 1808), el inquisidor general Ramón de Arce manda prender al famoso propagandista,

Mallorca (13 de marzo de 1801) del ilustrado asturiano.

⁴ Baroja se refiere de soslayo a esta relación en *El amor, el dandismo y la intriga* (1922).

cuya fama de bonapartista agitador, ateo e irreverente lo situaba en el centro de la diana. Avisado de ello, Murat envió un pelotón de caballería para arrancar a Marchena de las garras de la Inquisición. Es posible que a raíz de este grosero episodio compusiese el famoso epigrama contra el Santo Oficio.

En los últimos días de 1808, tras la reconquista de la capital por el ejército napoleónico, colabora con la puesta en marcha de la administración josefina. La carrera de José Marchena como funcionario afrancesado estuvo ligada al Ministerio del Interior, cuyo máximo responsable fue el marqués de Almenara. Sus sucesivas ocupaciones como secretario, archivero, miembro de la Junta de Instrucción pública y jefe de la división de agricultura se complementan con las colaboraciones en *La Gaceta de Madrid* y con el encargo de adaptar las comedias de Molière, de las cuales solo se imprimieron y representaron *El hipócrita (Le Tartuffe)* en 1811, y *La escuela de las mujeres (L'École des femmes)* en 1812.

La selección de un repertorio teatral de primer orden (*Tartuffe* era una de las obras más representadas del comediógrafo francés) y el esfuerzo por acercar la obra a los espectadores españoles de principios del siglo XIX se tradujo en éxito innegable, que Marchena explica –inmodestamente– en el elogio dedicado al marqués de Almenara:

El público escuchó tan benévolo la representación de esta comedia, y el traductor recibió tantos parabienes por el acierto con que dicen que logró trasladarla a nuestro idioma, que se ha persuadido, Excmo. Sr., a que esta versión podrá no ser indigna de salir bajo los auspicios de V. E., y así será ciertamente si los lectores confirman el voto de los espectadores (Molière, 1811: 6-7).

Cabe suponer que la traducción de *El hipócrita* supuso una muestra de simpatía y afinidad hacia una obra que denunciaba la falsa devoción y la hipocresía de la Iglesia, especialmente en la figura de Tartuffe (D. Fidel), cuyas prácticas religiosas y palabras engatusadas le parecen milagros al ingenuo de Orgon (D. Simplicio). A pesar de que Menéndez Pelayo (1892-96, II: CI, nota) afirma que a Marchena lo animaba el espíritu anticlerical que reinaba entre los afrancesados y que “acaso quería ver en la pieza mucho más de lo que Molière había puesto”, es casi seguro que el sevillano se entregó con dedicación e inteligencia a una obra que contiene momentos memorables, como son las razones de Cléante (D. Pablo), cuñado del señor de la casa, cuando radiografía

a los devotos de plaza pública, esclavos de la gesticulación y las apariencias, que de la devoción hacen oficio y mercancía:

... implacables enemigos
de los hombres de talento,
que motejan como impíos;
y siempre el puñal blandiendo
de sus viperinas lenguas,
asesinan los perversos
con capa de religión (Molière, 1811: 28-31).

En general, la versión de Marchena mereció el aplauso del público y el elogio de los historiadores de la literatura; por ejemplo, Cotarelo (1899: 112) menciona la “hermosa traducción” de Marchena. Pero Menéndez Pelayo (1892-1896, II: CIV) puntualiza que hubiese preferido una versión “en aquella prosa festiva, tan culta y tan familiar a un tiempo, en que tradujo, años andando, los cuentos de Voltaire”. La representación fue prohibida en 1814 y calificada por la Inquisición (1818) como pieza herética, aunque recibió de nuevo grandes alabanzas en el Trienio.

Siguiendo la estela exitosa del primer esfuerzo Marchena traduce *La escuela de los maridos*, que se representó en un teatro de la corte y fue publicada en 1812, con una dedicatoria al rey José. Lo cierto es que el empeño de Marchena era de mayor alcance, pues según se deduce de los testimonios, había tomado el compromiso de traducir la totalidad de las obras dramáticas del “más perfecto dechado de la buena comedia”, tal y como declara en el prólogo:

Sucesivamente se irán publicando las otras comedias de Molière; y si el traductor da felice cima a tan ardua empresa, sacará el público español la imponderable utilidad de poseer en el idioma patrio el más perfecto dechado de la buena comedia (Marchena 1892-96, I: CCCXXVII).

A renglón seguido expresa el convencimiento de que se irán publicando las comedias del dramaturgo más famoso de la *Comédie Française* a medida que se vayan representando. Y años más tarde, casi a punto de poner el pie en el estribo, asegura en el *Discurso sobre la literatura española*, escrito como prefacio a las *Lecciones de filosofía moral y elocuencia* (1820), que ya está concluido el proyecto global y que pronto verá la luz pública:

Si la aprobación del público fuera seña infalible del mérito del escritor, poca duda me quedaría de haber acertado en mi versión; solo diré que ha sido estímulo suficiente para concluir después la traducción de este autor, dechado de la verdadera comedia, y que esta versión saldrá muy presto a luz pública (1820, I: LXXXVIII-LXXXIX).

Es evidente que la muerte del escritor desbarató el ambicioso proyecto de la publicación de las comedias de Molière, algunas de las cuales habían sido adaptadas a la escena española por Leandro Fernández de Moratín, concretamente *La escuela de los maridos* en 1812 y *El médico a palos* en 1814.

En el caso de la literatura dramática, Marchena no se deja atezar por las obras originales, sino que ejercita su traslado con un criterio amplio, instruido y esmerado. Aunque respeta el contenido y el argumento de *Tartuffe*, y en ningún momento traiciona la inteligencia del creador, evita la trasposición mecánica, añade una escena, se inclina por un lenguaje menos preciosista, imprime viveza al lenguaje, adapta los refranes y el texto a las costumbres españolas, prescinde del color local francés con la intención de situar la acción en Madrid, contextualiza el texto en el siglo XIX, españoliza el nombre de los personajes y las expresiones, evita los galicismos, matiza las didascalias y transforma el alejandrino francés en romance octosílabo. Por ello, en vez de "traducción" tendríamos que hablar de adaptación o reescritura de los textos dramáticos franceses (Ruiz Álvarez, 2008) con objeto de facilitar la comprensión al público español coetáneo (Montes, 2015). Siendo conscientes de la lente crítica de Menéndez Pelayo hacia el mundo ideológico y cultural de Marchena, la conclusión referida a las traducciones de Molière remarcan la dedicación y la calidad de su reescritura: "Marchena puso en ellas todo lo que podía poner un hombre que no había nacido poeta cómico: su mucha y buena literatura, su profundo conocimiento de las lenguas francesa y castellana" (Menéndez Pelayo, 1892-96, II: CII).

Traducción de novelas en el segundo exilio

Tras la victoria aliada en los Arapiles (1812), la corte josefina se instala en Valencia hasta los primeros días de julio de 1813, en que, a raíz de la derrota en Vitoria, las tropas francesas abandonan la península. De nuevo en Francia,

Marchena se establece en Perpiñán, Nimes y Montpellier (sin descartar Burdeos). El desmoronamiento de la monarquía bonapartista reaviva la combatividad política del inquieto exiliado, que se manifiesta en tramas conspirativas contra la monarquía absoluta española y en la redacción de manifiestos subversivos que lo aproximan progresivamente a la tentativa golpista de Mina (1814), al espíritu constitucionalista de Cádiz y a la ofensiva liberal del Trienio. Aunque conserva brotes de arrogancia y rebeldía, la necesidad de procurarse algún medio de subsistencia asocia a Marchena a los impresores franceses que tratan de ganar el mercado americano con versiones españolas de las obras maestras de la literatura ilustrada. El trabajo y los encargos apresurados confieren resultados literarios dispares.

Como recurso para salir de la desgracia y la miseria emprende la traducción *de pane lucrando* de los libros angulares de la literatura francesa. Se trata de un trabajo desigual y a destajo para los impresores franceses, que se enriquecen con el tráfico de las versiones en español. Las traducciones de *Emilio* (Burdeos, Beaume, 1818) y *La nueva Eloísa* (Toulouse, 1821) completarían el ciclo de obras dedicadas al filósofo ginebrino, que se había iniciado con la primera versión en español de *El contrato social*. El movimiento reaccionario español nunca perdonaría a nuestro hombre esta entrega a la difusión del novedoso racionalismo moral y de la nueva concepción del hombre, la educación y los sentimientos. Téngase en cuenta la temprana quema de un ejemplar del *Emilio* frente a la iglesia de los dominicos en Madrid (1765), acción que exterioriza, por una parte, el cordón sanitario y represivo que trata de impedir la entrada de los libros considerados peligrosos; y por otra, evidencia la predilección por la lectura de las obras del filósofo ginebrino en los círculos ilustrados españoles del último tercio del siglo XVIII (Defourneaux, 1973: 204). La traducción de Marchena solo incorpora ligeros cambios para adecuar la obra al talante y el contexto político español, pero mantiene la fidelidad al contenido y a la naturaleza epistolar de la novela (Baquero Escudero, 2002). El interés del traductor español por los temas educativos y la prohibición de Eusebio de Montengón —que se había inspirado en *Émile*—, serían otras razones de peso para entregarse al tratado filosófico del ginebrino. Por otra parte, *Julia o la nueva Eloísa* contiene no solo altas dosis de apasionado sentimiento, propio del individualismo romántico y

el amparo de la naturaleza, sino también un claro reproche de la desigualdad social y una apuesta por la razón frente a las convenciones sociales.

Con la traducción de las *Cartas persas* (Nimes, Imprenta de P. Durand-Bell, 1818), Marchena sondea en uno de los principales difusores de la filosofía de la Ilustración y el espíritu enciclopédico. Aquí encuentra un texto literario apropiado para la sátira del cristianismo y de sus ministros, pues los viajeros orientales, Usbek y Rica, muestran asombro, ironía y escepticismo ante la moral y las creencias religiosas (a veces, con cierta dosis de irreverencia y libertinaje). En la conclusiva “Advertencia del traductor” se mencionan las cavilaciones que bullen en quien acomete tal tarea. En concreto se refiere a la tentación de quitar los fragmentos que aluden a sucesos y problemas que ya han pasado del centro del debate o a incorporar notas explicativas para aclarar pasajes oscuros a quienes no están versados en la historia del periodo, concretamente en las disputas de religión y política. No obstante, aprovecha el prólogo para insistir en la intransigencia anacrónica del Santo Oficio:

El despotismo de la Inquisición no sufre reñidas contiendas en asuntos religiosos, que aun en las más indiferentes materias le parecen arriesgadas, porque en breve excitarían los ánimos al examen de cuestiones más altas, en que cifra este tribunal su horrenda prepotencia; su sangrienta crueldad nunca se ha parado en imponer castigos, y su crasa y supina ignorancia dejaba chico campo a diferencias de opinión entre sus miembros, que siempre en las cuestiones teológicas seguían el dictamen más absurdo, como en las morales los principios más laxos (Montesquieu, 1818: 322).

Marchena acentúa la sinrazón del Tribunal y la incompetencia y la rudeza de sus ministros al afirmar que “la ignorancia de los inquisidores es cosa tan antiguamente conocida en España que casi desde su institución el dicho *estudia para inquisidor* se ha aplicado a los más zotes de cuantos cursan las aulas públicas” (Montesquieu, 1818: 322). Esta abierta digresión –no exenta del irónico y “entrañable cariño a este Tribunal”– desemboca en una observación sobre cómo se deben trasladar composiciones a otra lengua:

Consiste esto en que no es traducir ceñirse a poner en una lengua los pensamientos o los afectos de un autor que los ha expresado en otra. Debense convertir también en la lengua en que se vierte el estilo, las figuras; débesele dar el colorido y el claro-oscuro del autor original. Una buena versión es la solución de este problema (1818: 323).

El conocimiento de ambos idiomas, la destreza como consumado autor literario y la sabia elección de obras canónicas constituyen condiciones indefectibles en quien se lanza al reto de la traslación. Y para cerrar el ciclo, Marchena traduce las *Novelas de Voltaire* (Burdeos, Pedro Beaumé, 1819), un complejo universo de breves fábulas simbólicas, acerados juegos filosóficos y piezas didácticas de tono realista que habían sido escritas por el portavoz de una época, defensor de la filosofía *éclairé*, guía de los *gens de lettres* y luchador incansable contra el fanatismo y la superstición. Tan ajustado al original y tan meticolosa fue la dedicación, que hasta el propio Menéndez Pelayo reconoció la excelencia de la traducción:

Apenas puede creerse que salieran de la misma pluma la deplorable versión de las *Cartas Persianas*, que parece de un principiante; la extravagantísima del *Emilio*, atestada de arcaísmos, transposiciones desabridas y giros inarmónicos; y la fácil y castiza y donosa de *Cándido*, de *Micromegas* y de *El Ingenuo*, que casi compiten en gracia y limpieza de estilo con los cuentos originales. Esta traducción, muy justamente ponderada por D. Juan Valera, en cuyo primoroso estilo parece haber ejercido alguna remota influencia, prueba lo que Marchena era capaz de hacer en prosa castellana cuando se ponía a ello con algún cuidado (1892-96, II: CXII-CXIV).

El plan de trabajo se completaría con otras importantes versiones: el *Manual de Inquisidores* del abate Morellet (Montpellier, Imprenta de Feliz Aviñon, 1821); el *Compendio del origen de todos los cultos* de Dupuis (Burdeos, Pedro Beaumé, 1820, 2 vols.); *Las ruinas de Palmira o Meditación sobre las revoluciones de los imperios* de Volney (Burdeos, Pedro Beaumé, 1822, 2.^a ed.); el *Tratado de la libertad religiosa* de Benoit (Montpeller, Imprenta de la Viuda de Picot, 1820) y *La Europa después del Congreso de Aquisgrán* del abate De Pradt (Montpeller, Imprenta de Felis Aviñon, 1820).

No debemos olvidar que en 1820 aparece en Burdeos el volumen de *Lecciones de Filosofía moral y Elocuencia*, reflexión crítica en la que pasa revista a la historia literaria en su relación con el estado político de la nación. El curso de pensamiento y la exposición original y decidida de un canon están movidos por los mismos motores que han impulsado su vida: el compromiso intelectual con el laicismo, el deseo de superar el atraso cultural para incorporar las letras españolas al caudal europeo y la expresión de su libertad intelectual.

El último repliegue

Marchena regresó a España en octubre de 1820, pero los caminos para el reconocimiento o la amistad estaban atascados. Si bien un decreto del 23 de abril de 1820 autorizaba la vuelta a España de los llamados *afrancesados*, los recelos y la impopularidad no desaparecieron de inmediato. A pesar de su acercamiento a los liberales españoles en el exilio francés (1814-1820), de su amistad con el liberal exaltado Juan MacCrohon y de sus intervenciones en la Sociedad Patriótica sevillana (1820) mostrando su sincera adhesión a la causa liberal, el desencuentro con sectores oficiales del liberalismo se manifestaría finalmente en la expulsión de la Sociedad Patriótica de Sevilla, acusado de treinta años de expatriación forzada o voluntaria. La hostilidad del entonces capitán general O'Donojú alentó a José Marchena a salir de Sevilla rumbo a la casa de su amigo Juan MacCrohon en Madrid, donde los achaques le hicieron doblar la rodilla el 31 de enero de 1821. No obstante, el atrevimiento, la actitud desafiante y el grito en defensa de la tolerancia, la humanidad y la libertad persisten en su extensa obra literaria y política⁵.

La evidencia de la historia se ha encargado de restituir el mérito de su inmenso quehacer intelectual, que expresó en forma de alegato político, poesía original, teatro de corte educativo, reflexión histórica y traducción de las obras más significativas de la tradición francesa. Los infortunios de la vida se curaban con la escritura y la demolición de prejuicios y fronteras. Marchena se entregó con dedicación al trabajo de la mediación literaria, que era otra manera de poner los cimientos de un país moderno, europeo y liberal.

⁵ En uno de los últimos escritos, Marchena envía la *Carta dirigida al Capitán General de Sevilla O'Donojú para recordarle los principios que han presidido su trayectoria*: "...cuando en España pocos esforzados varones escondían en lo más recóndito de sus pechos el sacrosanto fuego de la libertad; cuando ascendían los viles a condecoraciones y empleos, postrándose ante el valido... entonces en las mazmorras del execrable Robespierre, al pie del cadalso, alzaba yo el grito en defensa de la humanidad ultrajada por los desenfrenos de la más loca democracia" (*Apud Frolidi*, 2004: 138).

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILÁ SOLANA, Irene (2011). "El Contrato Social, o sea Principios de derecho político de J.-J. Rousseau, en traducción anónima (1836)". En F. Lafarga et Luis Pegenaute (eds.), *Cincuenta estudios de historia de la traducción*. Bern: Peter Lang, pp. 259-266.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (2002). "José Marchena y sus *Lecciones de filosofía moral y elocuencia* (1820): el canon y su desviación". En Luis F. Díaz Larios (ed.), *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX*. Barcelona: Universitat de Barcelona - PPU, pp. 27-32.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (2007). "Introducción" a Marchena, José, *Fragmentum Petronii*. Sevilla: Espuela de Plata, pp. 11-66.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (2009). "José Marchena y Menéndez Pelayo: la invención de un personaje", *Bulletin of Spanish Studies*, 86.7-8, pp. 105-117.
- BAQUERO ESCUDERO, Ana L. (2002). "Novela epistolar y traducción: Marchena y *La Nouvelle Héloïse*". En Francisco Lafarga, Concepción Palacios Bernal y Alfonso Saura Sánchez (coords.), *Neoclásicos y románticos ante la traducción*. Murcia: Universidad, pp. 391-403.
- BONO SERRANO, Gaspar (1870). "El abate don José Marchena", *Miscelánea religiosa, política y literaria*. Madrid, pp. 308-322.
- COTARELO y MORI, Emilio (1899). "Traductores castellanos de Molière". En *Homenaje a Menéndez y Pelayo en el año vigésimo de su profesorado*, Madrid: V. Suárez, I, pp. 69-141.
- DEFORNEAUX, Marcelin (1973). *Inquisición y lectura de libros en la España del siglo XVIII*. Madrid: Taurus.
- DEMERSON, Georges (1971). *Meléndez Valdés y su tiempo (1754-1817)*. Madrid: Taurus, 2 vols.
- DÍAZ PLAJA, Fernando (1986). *El abate Marchena. Su vida, su tiempo, su obra*. León: Universidad de León.
- DOMERGUE, Lucienne (1967). "Notes sur la première édition en langue espagnole du *Contrat social*", *Mélanges de la Casa de Velázquez*, III, pp. 375-416.

- DURNERIN, James (2004). "Las Ruinas de Palmira de Volney, en la traducción del abate Marchena", *Anales de Filología Francesa*, 12 (2004), pp. 95-106.
- FROLDI, Rinaldo (1972). "Il Discorso sobre la literatura española di José Marchena", *Spicilegio Moderno*, 1, pp. 45-72.
- FROLDI, Rinaldo (1996). "La tragedia Polixena de José Marchena". En Josep M.^a Sala Valldaura (ed.), *El teatro español en el siglo XVIII*. Lleida: Universitat, pp. 397-415.
- FROLDI, Rinaldo (2004). "Proclamas, manifiestos, escritos políticos de José Marchena", *Salina*, 18, pp. 133-138.
- FUENTES, Juan Francisco (1989). *José Marchena. Biografía política e intelectual*. Barcelona: Crítica.
- HERRERO, Isabel y Lydia VÁZQUEZ (1991). "Recepción de Montesquieu en España a través de las traducciones". En M.^a Luisa Donaire, Francisco Lafarga (eds.), *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*. Oviedo: Universidad de Oviedo, pp. 143-157.
- LAFARGA, Francisco (2003). "José Marchena y la traducción", *Quaderns de Filologia. Estudis Lingüístics*, VIII, 171-179.
- MARCHENA, José (1820). *Lecciones de filosofía moral y elocuencia; o colección de los trozos más selectos de poesía, elocuencia, historia, religión y filosofía moral y política, de los mejores autores castellanos. Antecede un "Discurso preliminar acerca de la historia literaria de España, y de la relación de sus vicisitudes con las vicisitudes políticas"*. Burdeos: Imprenta de don Pedro Beaume, 2 vols.
- MARCHENA, José (1892-1896). *Obras literarias. Con un estudio crítico-biográfico de Marcelino Menéndez Pelayo*. Sevilla: E. Rasco, 2 vols.
- MARCHENA, José (1990). *Obra en prosa (historia, política, literatura)*. Juan Francisco Fuentes (ed.). Madrid: Centro de Estudios Constitucionales.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino [1880-82] (1956). *Historia de los heterodoxos españoles*. Madrid: BAC, 2 vols.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1892-1896). "Introducción" a *Obras literarias de don José Marchena*. Sevilla: Rasco, II: V-CLIX.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1946). *El abate Marchena*. Buenos Aires: Espasa Calpe.

- MOLIÈRE (1811). *El hipócrita*. Comedia de Molière en cinco actos en verso. Traducida al castellano por D. J. Marchena. Madrid: Imprenta de Albán y Delcasse.
- MONTESQUIEU (1818). *Cartas persianas*, escritas en francés por Montesquieu; puestas en castellano por D. J. Marchena. Nimes: Imprenta de P. Durand-Bell.
- MONTES, Melanie (2015). "El abate Marchena (1768-1821): un caso particular de traducción y censura", *Revista de historia de la traducción*, 9, pp. 1-9.
- RAMÍREZ ALEDÓN, Germán (2012). "Rousseau en la revolución liberal española: la primera edición en España de *El contrato social* (1812)". En *La Traducción en España (1750-1830): Lengua, Literatura, Cultura*. Lleida: Edicions Universitat de Lleida, pp. 55-66.
- RAMÍREZ GÓMEZ, Carmen (1999). "De juicios y advertencias de traductores españoles de letras francesas del siglo XVIII. Feijoo, Lista, Marchena, Maury, Moratín". En *La Traducción en España (1750-1830): Lengua, Literatura, Cultura*. Lleida: Edicions Universitat de Lleida, págs. 55-66.
- RUIZ ÁLVAREZ, Rafael (2008). "*El hipócrita* de Molière, en la traducción de José Marchena (1811)". Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- SPELL, Jefferson Rea (1938). *Rousseau in the Spanish world before 1833; a study in Franco-Spanish literary relations*. Austin: The University of Texas Press.
- VIÑAO FRAGO, A. (1984). "Un texto inédito de Marchena sobre educación (1792). Notas sobre la difusión de Rousseau en España", *Historia de la Educación*, 3, pp. 261-280.

MIDCULT EN LA ESPAÑA DE ISABEL II

LEONARDO ROMERO TOBAR

Universidad de Zaragoza

Midcult es un término de la jerga sociológico-cultural sin fácil equivalencia en español, ya que su posible traducción como “cultura media” no corresponde al sentido que le dio Virginia Woolf al tipificar los tres niveles caracteriológicos en la calificación de los tipos *highbrow*, *middle brow* y *lowbrow*, y que el norteamericano Dwight Macdonal (1962) adaptaría para troquelar el término *midcult*, interpretado como el modelo que “pretends to respect the standards of high culture while in fact it waters them down and vulgarizes them”. En el rechazo de la cultura “inferior”, McDonald está muy próximo la “Kulturindustrie” que habían anatematizado Adorno y Horkheimer en su *Dialektik der Aufklärung* (1944). No es el objetivo de las páginas que siguen entrar en el debate conceptual sobre estos términos y los que se les asocian, sino pergeñar un esquema interpretativo del modo en que la escritura literaria española del segundo tercio del siglo XIX –el reinado de Isabel II– se adaptó a una formas de producción y consumo que, con bastante exactitud, responden a la idea de *midcult* tal como la definió McDonald.

Desde mediados del siglo XVIII el papel de empresarios de la cultura que, durante el Antiguo Régimen, habían representado la Casa Real, las familias nobiliarias y las congregaciones o fundaciones religiosas, se fue asumiendo por los nuevos grupos sociales que estaban pasando a ejercer influencia en la vida pública. Los intereses y gustos de la “burguesía revolucionaria”, que Miguel Artola (1973: 355-362) circunscribió a los años 1808-1869, se fueron proyectando en los encargos artísticos que este grupo

social hacía a los artistas para su exposición pública o privada y, por supuesto, en los textos dotados de algún aura de relieve estético. A título de ejemplo, recuérdese cómo el mercado de las Artes plásticas se proyectó sobre abundantes espectadores a partir de la inauguración de la primera Exposición Nacional de Bellas Artes celebrada en Madrid en 1856, de la que las publicaciones ilustradas –como *El Museo Universal* (n.º 5)– dieron buena cuenta recordando que las propuestas de premios abarcaban las obras pictóricas, los grabados, las litografías, porcelanas y miniaturas. La interacción entre los materiales expuestos y las reacciones del público pueden considerarse como uno de los caldos de cultivo para el despliegue de las respuestas que burgueses indocumentados o creadores de genio eran capaces de dar. En este segundo plano valga el ejemplo del Bécquer al escribir su rima XIX cuya cita inicial, “la bocca mi bacciò tutto tremante”, procedía del “Inferno” dantesco y había servido para titular el cuadro que Díaz Carreño presentó en la Exposición de 1866 en la que el poeta había sido miembro de su jurado.

La atención e incluso el mecenazgo que la burguesía del XIX prestó a la escritura literaria coincidieron con las innovaciones tecnológicas incorporadas por la industria editorial, junto con el crecimiento del mercado lector, fenómenos ambos que tuvieron como consecuencia una nueva definición profesional de los cultivadores de la literatura, muchos de los cuales pudieron vivir de las Letras trabajando para publicaciones periódicas de alta tirada o siendo asalariados de casas editoriales productoras de publicaciones voluminosas.

En un país dominado por una población rural y analfabeta, un país que estaba viviendo muy lentamente la revolución industrial, seguía manteniendo su vieja función cultural la denominada “infraliteratura” o “literatura de cordel” en su doble manifestación de textos legibles en breves hojas impresas o de textos memorizados a través de su exposición oral. Estos textos “de cordel” corresponden a las siguientes modalidades genéricas: los romances, las canciones, los pregones, las relaciones o los almanaques. Y como es bien sabido, todavía a finales del siglo XIX, estas manifestaciones de la cultura popular estaban en plena vigencia, como recordaba Miguel de Unamuno en

“Sobre el marasmo actual de España”, una denuncia suya¹ echando mano, por su parte, del concepto hegeliano de *Volksgeist*:

España está por descubrir y solo la descubrirán españoles europeizados. Se ignora el paisaje y el paisanaje y la vida toda de nuestro pueblo. Se ignora hasta la existencia de una literatura plebeya, y nadie para su atención en las coplas de ciegos, en los pliegos de cordel y en los novelones de a cuartillo de real entrega, que sirven de pasto aún a los que no saben leer y los oyen. Nadie se pregunta qué libros se enmugrecen en los fogones de las alquerías y se deletrean en los corrillos de labriegos. Y mientras unos importan bizantinismos de cascarilla y otros cultivan casticismos librescos, alimenta el pueblo su fantasía con las viejas leyendas europeas de los ciclos bretón y carolingio, con héroes que han corrido el mundo entero, y mezcla a las hazañas de los doce Pares, de Valdovinos o Tirante el Blanco, guapezas de José María y heroicidades de nuestras guerras civiles (*Obras Completas*, vol. III, 1958: 298-9).

El extremo opuesto del esquema de niveles culturales –el de la “alta cultura”– había estado marcado por una tenue presencia del saber humanístico que, en lo tocante a sus registros impresos, reiteraba la débil edición hispana de textos griegos o latinos, una tradición que había quedado especialmente debilitada a finales del siglo XVIII (Gil Fernández, 1981: 546-556) y al muy limitado número de autores de estas lenguas traducidos al español. Recuérdese que la *Ilíada* tuvo su segunda traducción española en 1820 por obra del erudito preceptista Gómez Hermosilla, que Ranz de Romanillos publicó su versión de las *Vidas* de Plutarco en 1830 y habría que esperar al año 1880 para que Juan Valera trasladase a la lengua española el *Dafnis y Cloé* de Longo.

En el ámbito de la escritura teatral, el modelo de la tragedia clásica –estimulada desde las obras de Voltaire y Alfieri– encontró eco en obras originales de españoles de la época romántica (como la *Mérope* de Bretón de los Herreros) o del realismo (por ejemplo, la *Virginia* de Tamayo y Baus). En

¹ Aparecida en páginas de *La España Moderna* de 1895 y recogida posteriormente en el volumen *En torno al casticismo* (1895). En la novela *Paz en la guerra* (1897), la literatura de cordel tiene una presencia muy acusada a la hora de traducir el estado de ánimo del Ignacio Iturriondo: “Hacía una temporada que le había dado a Ignacio con ardor por comprar en la plaza del mercado al ciego que los vendía, aquellos pliegos de lectura, que sujetos con cañitas a unas cuerdas se ofrecían al curioso: pliegos sueltos de cordel. Era la afición de moda entre los chicos, que los compraban y se los trocaban. Aquellos pliegos encerraban la flor de la fantasía popular y de la historia” (*Obras Completas*, vol. II, 1958: 97-98).

cualquier caso, fueron los coliseos teatrales los lugares en los que –como había sido la práctica de los siglos anteriores– convivían las varias clases sociales disfrutando de las piezas del teatro aureosecular o de los autores contemporáneos que, a partir de los estrenos románticos, abrieron un nuevo horizonte de teatralización en los locales de espectáculo teatral. La afición escénica se trasladó asimismo a locales particulares en los que la sociabilidad burguesa o la concienciación proletaria encontraban su escenario y su público.

Los textos narrativos también sirvieron para acercar el consumo literario a los públicos más variados. Ya fueran las traducciones de escritores foráneos – como era el caso de los celebrados autores franceses Hugo, Dumas, Sue –, ya las ficciones generadas por escritores hispanos, unos y otros vinieron a alimentar a una industria editorial que en los “folletines” de los periódicos o en las publicaciones de cuadernillos “por entregas” enardecían a los lectores cultos y de inferior cultura.

Géneros tradicionales insertos en la práctica de la *midcult*

1. Teatro. La actividad teatral fue la forma más visible de la confluencia entre la literatura de alto nivel y la apropiada para las gentes identificadas con la *midcult*. El teatro musical con su espectacularidad ayudaba a la coincidencia de ambas corrientes, tal como registran situaciones documentadas en novelas que reconstruían la recepción del espectáculo escénico por personas de escasa preparación musical. Es el caso del Momo en *La Gaviota* (1849, cap. 16), cuando relata a su manera la representación del *Otelo* que ha presenciado en Madrid, de la vivencia somnolienta de la inculta Jacinta cuando asiste a una representación de Wagner en *Fortunata y Jacinta* (posiblemente el *Rienzi* cantado en Madrid en la temporada 1872-73) o de los inolvidables personajes clarinianos en *Su único hijo*.

En el polo opuesto de los espectáculos teatrales, es decir, en las actividades parateatrales de entretenimiento (acróbatas, títeres, fantasmagorías, circo) y en las piezas construidas para la admiración (comedias de magia) y el entusiasmo del público (el llamado “género chico”) predominaban los espectadores que no pretendían buscar ni trascendencia moral ni grandes emociones, sino pura diversión. El público de estos espectáculos era también variopinto pues en él convivían las gentes de escasa

formación con espectadores de las clases sociales más cultas. Las formas paródicas (Crespo Matellán, 1979), en fin, integraban a los espectadores de diversas procedencias sociales y culturales, que disfrutaban con la alusión al texto parodiado, muchas veces culto, que era objeto de recreación burlesca.

A propósito del teatro, no debe olvidarse que la coincidencia de estos varios grupos en los locales de los coliseos servía también para la integración de formas provenientes de la *midcult* cuando eran asumidas por individuos de las clases cultas, especialmente en los espectáculos picantes de sociabilidad erótica. Lo documentaba el novelista Teodoro Guerrero en un comentario hecho por el narrador de su novela *Una historia del gran mundo* (1851):

Los elegantes de Madrid del invierno de 1845 a 1846 saben que el teatro del Circo es el *rendez-vous* del gran tono cortesano; era una necesidad abonarse en él para obtener el pomposo título de *dandy*; allí se cantaba, se bailaba y, sobre todo, se enamoraba; el gran público de las lunetas daba guerra con sus anteojos, sosteniendo sus intrigas; el público de la *ignominia* era un público sin calor, los menos se entusiasmaban con la música o con las pantorrillas de las bailarinas, los más buscaban en la oscuridad el misterio de algún amor *vergonzante* recurriendo a la economía à *propos* del sitio.

2. Novela. Los personajes y los conflictos de los textos teatrales que no eran piezas de evocación histórica pretendían reflejar la realidad social contemporánea del mismo modo que las ficciones narrativas, de manera que la *midcult* pasó también a ser un componente destacado de la novela realista y no digamos de las narraciones fabricadas expresamente para el consumo de masas de lectores, es decir, las "entregas" y los "folletines". El solapamiento del interés económico de las empresas editoras y la recepción de un público dispuesto al consumo de modelos de comportamiento asumibles sirvieron las circunstancias estimulantes para la difusión de la *midcult* en los textos literarios. José de Espronceda versificaba en *El Diablo Mundo* (1840) la directa relación entre lectores, poeta y edición por entregas en la estrofa última del Canto I:

Y porque fatigarte más no quiero,
caro lector, el otro canto espera,
el cual sin falta seguirá; se entiende
si este te gusta y la edición se vende

En un libro mío (Romero Tobar, 1976: 119-150) señalé cómo las novelas folletinescas de mediados del XIX resumían los códigos morales, estéticos y de comportamiento entonces vigentes que se exponían en aquellos textos y, singularmente por lo que toca a la *midcult*, las pautas de cortesía social, las modas vestimentarias y de ornamentación doméstica o las lecturas y espectáculos que era preciso consumir para estar a la “altura de los tiempos”. No tengo nada que corregir de lo que entonces escribí y solamente añadido ahora que aquellos códigos se fueron prolongando hasta bien entrado el siglo XX gracias a la proliferación de las revistas ilustradas y las populares colecciones de narrativa, sobre todo las que editaban relatos breves en series editoriales populares de venta asegurada como la titulada Biblioteca Mignon (1899-1910), de gran éxito entre los públicos lectores (Ezama, 1992: 252-254).

En las narraciones que reconstruyen el ambiente cultural y social del reinado isabelino son frecuentes las situaciones en las que sus personajes aparecen leyendo novelas folletinescas. Los tipos humildes de bastantes novelas galdosianas, la aristocrática provinciana Doña Berta en el cuento clariniano del mismo título, y también personajes conspicuos como es el caso del O'Donnell, enfrascado en la lectura de un folletín de Saint-Hilaire cuando fue llamado por la reina Isabel II para resolver una crisis ministerial (en el Episodio Nacional, *O'Donnell*, cap. XII). Y, por supuesto, los jóvenes provincianos entregados a la conquista de Madrid, como ocurre en la novela de Pérez Galdós *El Doctor Centeno* (cap. IV), donde los jóvenes estudiantes mezclan sus lecturas profesionales con la grande y pequeña literatura, (Victor Hugo y Paul de Kock, Balzac y Pigault Lebrun, Schiller y Scribe), o el caso del perediano Pedro Sánchez, foliculario literario de un imaginado periódico *El Clarín de la Patria* que, al evocar el panorama novelesco de mitad del XIX, recuerda cómo el libro de Antonio Flores *Ayer, hoy y mañana* (1853) estaba “atestado de lugares comunes de novelón por entregas”.

3. Poesía. La reconstrucción de conflictos humanos en el marco de una sociedad asentada en la disposición de un tiempo y un espacio verosímiles, tal como estructuraban los textos dramáticos y narrativos, no era imprescindible en la poesía lírica, cuya escritura y difusión muchas veces se circunscribía al terreno de la comunicación privada en los cafés y en las tertulias domésticas.

Por ello la *midcult* ejerció una impronta gráfica en los soportes manuscritos que ofrecían los álbumes y los abanicos. Precisamente “álbumes y abanicos” era el título que Rubén Daría pensaba dar a una recolección de los poemas que él había escrito en estos registros y que su editor Méndez Plancarte, recopiló en la edición de sus *Poesías Completas* (Rubén Darío, 1954: 123-148).

El álbum había sido un soporte artístico de larga duración, ya que sus orígenes se remontan a los “libri amicorum” que los humanistas del Renacimiento habían extendido entre sus congéneres (Yeves Andrés, 2010). La inscripción de textos lingüísticos –principalmente poesías–, trabajos pictóricos y páginas musicales en las hojas de un manuscrito se generalizó a partir del siglo XVIII en Inglaterra y Francia, y fue trasladada a España en los años románticos –Larra publicó en 1835 un artículo titulado “El álbum”– para ser puesta en solfa por Bretón de los Herreros en *El poeta y la beneficiada* (1838), comedia en la que un pretencioso burgués demanda versos a un poeta con palabras que resumen acertadamente lo que era la proyección de la *midcult* en la poesía de encargo y celebración social:

Diré, siguiendo la moda
me he mandado hacer un álbum.
Vea usted: ¡qué bella forma!
¡Qué dibujos! ¿Eh? ¡Qué orlas!
Alegría ha hecho el resto.
¡Oh! Bien vale las dos onzas
que me ha costado. Este álbum
corre de una mano en otra
cual si fuese peso duro,
y todo escritor que goza
de algún nombre contribuye
con algo para su gloria.
ya una sentencia moral,
ya un soneto, ya la glosa
de una máxima de Horacio;
Ya un fragmento... Ahora está en boga
Hacer fragmentos adrede.
Ya un trozo de buena prosa...
Véalo usted... ¡Y mi nombre
Campea en todas las hojas (acto primero, escena IV).

El álbum decimonónico servía para prestigiar a su propietaria o propietario, que eran el objeto de los elogios de muchos de los escritos en ellos recogidos. Larra sintetizaba en el artículo citado su significación profunda cuando escribía que los álbumes “suelen ser variaciones de distintos autores sobre el mismo tema de la hermosura y de la amabilidad de su dueño. Son distintas fuentes donde se mira y refleja un solo Narciso”.

Otra variante de poesía para el consumo narcisístico fue la poesía de abanicos, un objeto específico del atuendo de las damas. Los poemas de abanico son menos extensos que los inscritos en los álbumes y muy esquemáticos en su construcción retórica. El movimiento manual del abanico se sujetaba a un código de mensajes cifrados que, a vía de ejemplo, expone un folleto anónimo de 1870 editado por Montaner y Simón y titulado *Los abanicos. Su lenguaje expresivo. Con detalle de los alfabetos dactilográfico y campilológico*. El año 1985 la Fundación de un banco español montó en Madrid una exposición de textos y grabados incluidos en los abanicos, catálogo en el que se puede leer un irónico texto de Carlos Barral titulado “Elogio del paipai”, al que pertenecen estas palabras:

Eran los huéspedes principales de las espantosas vitrinas esquineras de supuesto estilo isabelino que figuraban en las incómodas saletas de muebles rígidos y tapizados con ajadas sedas, en casa de las gentes más atildadas y cursis que trataba y conocía (AA. VV., 1985: 20).

En el texto de Barral aparece la palabra “cursi” que, en mi opinión, cuadra muy adecuadamente con la aplicación de la *midcult* en la España isabelina. Sin entrar en el debate etimológico sobre el origen lingüístico de la palabra, sí quiero anotar que su primer registro lexicográfico es del año 1853 (en el *Diccionario enciclopédico de la lengua española* del editor Gaspar y Roig) y que, desde ese momento, aparece con frecuencia en cartas privadas (Juan Valera la emplea por ejemplo en una escrita en San Petersburgo el 4 de marzo de 1857), en novelas, en piezas teatrales y en escritos satíricos. En 1868 Francisco Silvela publicaría un cáustico folleto titulado *La Filocalia o arte de distinguir a los cursis de los que no lo son*², que constituye un documento clave para la historia de la palabra “cursi”.

² “La palabra *cursi*, que en un principio solo se empleaba para motejar los extravíos del buen gusto en materia de traje, se aplica hoy en un sentido más general y comprensivo. Los afectos

Benito Pérez Galdós ofrece en sus novelas una amplia documentación del empleo de la palabra “cursi” y, de modo muy perceptivo, en *La desheredada* (1881), añadiéndole un sufijo despectivo para insistir en la valoración negativa del personaje al que se refiere la palabra. Esta novela exhibe una síntesis expresiva de la cohabitación de la *midcult* con la “alta cultura” y la “baja cultura”. El capítulo X de la primera parte –titulado “Sigue Beethoven”– retrata el afán pretencioso del universitario Miquis por ejecutar piezas del genio alemán; el capítulo “A o B palante” (segunda parte, cap. IV) retrata el mundo de la cultura de consumo popular al describir la imprenta en que el hermano de Isidora es el obrero encargado de la impresión de romances de cordel. Y la cruel calificación que define a la protagonista como prototipo de la *mildcult* corresponde a la reacción de Joaquín Pez ante los atildamientos de la joven Isidora:

La ira retozaba en sus labios. Miró a Isidora con tanto enojo, que esta se turbó y creyó haber sido desconsiderada y excesivamente altanera. Después el joven abrió la puerta. Indicó a Isidoro la salida, dejando escapar de sus labios trémulos de ira, esta palabreja: ¡*Cursilona!* (Primera parte, cap. XIII).

cómicamente exagerados por el solo placer de la exageración; los alardes de erudición fundados en un exiguo caudal de conocimientos y de frases comunes y vulgares; las aspiraciones poéticas de vates que no tienen de genios más que el gastar melena y tener deudas; las ínfulas políticas del diputado novel; las pretensiones nobiliarias del pobre diablo que adorna sus tarjetas con el blasón de los García, los López o los Gutiérrez; todas estas y otras muchas debilidades humanas, siempre que sean verdaderas debilidades y no obedezcan a ningún cálculo ni interés, son *curserías* tan calificadas como gastar bastones de marfil, botas de charol respunteadas con adornos blancos, estar suscrito por años a *El Cascabel* o ir a la Castellana en coche alquilado y no de plaza” (Silvela, 2002: 28).

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. (1985). *Otros abanicos*. Madrid: Fundación Banco Exterior.
- ARTOLA, Miguel (1973). *La burguesía revolucionaria (1808-1869)*. Madrid: Alianza.
- CRESPO MATELLÁN, Salvador (1979). *La parodia dramática en la literatura española*. Salamanca: Ediciones de la Universidad.
- EZAMA, Ángeles (1992). *El cuento de la prensa y otros cuentos. Aproximación al estudio del relato breve entre 1890 y 1900*. Zaragoza: Prensas Universitarias.
- GIL FERNÁNDEZ, Luis (1981). *Panorama social del Humanismo español (1500-1800)*. Madrid: Alhambra.
- MACDONALD, Dwight (1962). "Masscult and Midcult". En *Against the American Grain*. New York: Random House.
- ROMERO TOBAR, Leonardo (1976). *La novela popular española del siglo XIX*. Madrid: Fundación Juan March / Editorial Ariel.
- ROMERO TOBAR, Leonardo (2010a). "Reflejos del teatro romántico en la novela realista". En Raquel Gutiérrez, Borja Rodríguez (eds.), *Desde la platea. Estudios sobre el teatro decimonónico*. Santander: Publican, pp. 167-176.
- ROMERO TOBAR, Leonardo (2010b). "La novela popular del XIX: su representación en la novela culta coetánea". En *Literatura Popular. Simposio sobre literatura popular*. Madrid: Fundación Joaquín Díaz, pp. 45-55 [<http://www.funjdiaz.net/imagenes/actas/2010literatura.pdf>].
- RUBÉN DARÍO (1954). *Poesías Completas*, Alfonso Méndez Plancarte (ed.). Madrid: Aguilar.
- SILVELA, Francisco [1868] (2002). *La Filocalia o Arte de distinguir a los cursis de los que no lo son*. Madrid: Trama editorial.
- UNAMUNO, Miguel de [textos de 1895 y 1897] (1958). En Manuel García Blanco (ed.), *Obras Completas*. Madrid: Afrodisio Aguado, 15 vols.
- YEBES ANDRÉS, Juan Antonio (2010). *El álbum de los amigos. Templo de trofeos y repertorio de vanidad*. Prólogo de Leonardo Romero. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano.

SOBRE LOS MODELOS FEMENINOS MANEJADOS EN LA NARRATIVA DEL SIGLO XIX: LA VIOLENCIA CONTRA LA MUJER

CARMEN SERVÉN DÍEZ

Universidad Autónoma de Madrid

En gran parte de la literatura española del siglo XIX se produce una exaltación del arquetipo femenino conocido como “el ángel del hogar”: se glosa a la mujer diligente, sensata, hogareña y sumisa frente al *pater familias*, el marido; una mujer cuya identidad está construida a partir del papel que desempeña en el colectivo familiar: es la hija obediente, la esposa fiel y la madre entregada a sus hijos. Sus quehaceres e inquietudes son exclusivamente domésticos y está llena de cálidos sentimientos.

Las escritoras del medio siglo defendieron este modelo femenino desde sus relatos y desde los manuales de conducta destinados a orientar la educación de las mujeres de clase media. En su discurso, que se inscribe sin violencia en el caudal de las ideas comunes y dominantes, ¿qué recursos se le conceden a la mujer?. Los conocidos manuales de Pilar Sinués nos dan la respuesta cuando la autora propone: “Pasemos revista a nuestras armas, ¡Oh, mis lectoras!” (Sinués, 1876: 94), y asegura:

La dulzura es el auxiliar más poderoso para conquistar todo cuanto apetecemos: pues seamos dulces en todo, en el carácter, en las acciones, en la expresión del rostro, en las inflexiones de la voz, en la mirada y en la sonrisa... (Sinués, 1876: 94).

Tras un largo exordio en este sentido, la autora propone: “Seamos dulces, aunque tengamos razón para estar resentidas, y mostremos *sentimiento*; pero *cólera*, jamás” (Sinués, 1876: 95).

Así, los criterios imperantes en la época preconizan una mujer modélica que no se encoleriza jamás y se presenta siempre dulce y grata. “A las mujeres toca, no herir, sino curar, amar y bendecir” (Sinués, 1876: 96). Y aparte de la dulzura, las otras armas de que se puede servir la mujer, según Pilar Sinués, son la resignación y la coquetería, auxiliada esta última por “las lágrimas a tiempo” (Sinués, 1876: 96-98). En suma: “La dulzura, la persuasión, la belleza, el llanto; y cuando nada de esto baste, la paciencia: he aquí nuestros medios de conquista y nuestros recursos diplomáticos para alcanzar la felicidad en esta vida” (Sinués, 1876: 99).

Este prototipo femenino dulce, complaciente y algo lacrimoso, se aleja decididamente de la imagen de la mujer fuerte. La propia tratadista confiesa no ser partidaria de la mujer fuerte y enérgica que a veces aparece en las páginas de nuestra Historia (Sinués, 1876: 96).

A lo largo del siglo XIX, este pensamiento normativo aflora en centenares de textos de toda índole: revistas femeninas, manuales de comportamiento, novelas, programas escolares, legislación, textos médicos, tratados sociológicos y discursos académicos, que se orientan a describir y propugnar un mismo prototipo de mujer (Jagoe, 1998: 23): todos estos textos abundan en la llamada “ideología de la domesticidad”, que responde a la necesidad de definir el papel de la mujer durante el proceso de instalación de la burguesía en el poder. La contención femenina de las pasiones es generalmente glosada y vinculada al espíritu cristiano, con especial referencia a los ataques de cólera o a las manifestaciones violentas, nunca deseables en una mujer (García Balmaseda, 1882: 17-19). Como ya hemos dicho más arriba, la dulzura, la paciencia, la resignación, forman parte destacada del modelo femenino.

Por otra parte, es comúnmente admitido, dadas las teorías científicas de la época, que la mujer es un ser frágil, que debe ser tutelado por el varón; ella está por tanto destinada al matrimonio que la amparará, y deberá respetar absolutamente la autoridad del marido; desde luego, ese matrimonio no siempre es concebido como un camino de rosas, incluso puede convertirse en

una "cruz" (Sinués, 1879: 162). Pero los manuales de conducta que diseñan un prototipo femenino general de la época, aconsejan frente a cualquier desvío del varón: "No os quejéis demasiado" y "no intentéis tampoco vengaros":

Una suave y digna resignación, una conducta irreprochable y decorosa, una firmeza noble e igual en los modales, y una prudente reserva en la vida íntima, quizá os devuelvan el sitio que es vuestro en los corazones que habéis perdido (Sinués, 1879: 24).

Y a propósito de los celos se insiste de nuevo en la actitud conveniente hacia todo esposo:

Hacedles agradable su casa y amable vuestro trato; sed sus amigas; partid sus alegrías; consolad sus tristezas; endulzad sus dolores; cuidad sus enfermedades; procurad que nada les falte en las comodidades del hogar; velad por los intereses de la casa, que son los de ambos, y dejadlos libres, completamente libres (Sinués, 1879: 25-26).

El discurso de la domesticidad preconiza una conducta femenina que responderá con resignación y sacrificio a las ofensas del varón. Y el efecto de ese discurso se prolonga en la pluma de escritoras menores hasta inicios del siglo XX, según veremos a continuación.

El ángel del hogar maltratado

El discurso de la domesticidad y las prescripciones de este en torno al maltrato de la mujer no expiran con el siglo; revisemos, por ejemplo, el librito que Sarah [Escarpizo] Lorenzana publicó en 1913: unos *Bosquejos (Cuentos)* en los que se incluye "El ídolo" (1913: 119-126), una historia en torno a la figura de un brutal borracho y la de su blanda y piadosa esposa, que lo perdona dulcemente.

El cuento de Lorenzana se abre presentando a una dama que espera de noche a su marido en un "coquetón gabinete" (1913: 119). Es una mujer que "había realizado su ilusión más dulce uniéndose al hombre que adoraba" y que consideraba "prototipo de todas las perfecciones" (1913: 121). Se había entregado a su esposo en una abdicación absoluta y "un poco inconsciente" de su propio ser (1913: 121).

Lo cierto es que tras un dichoso viaje de novios por Francia, Italia y Suiza, él empieza a salir sin su mujercita, pretextando negocios. Ella "siente el

doloroso cambio”, pero no se le ocurre sino “resignarse”, sin perder su confianza en él (1913: 122):

Tan arraigada estaba esta en su corazón, que ni el carácter inconsecuente y voluble de su marido, ni el injustificado malhumor que a veces le asaltaba, ni el desvío que iba acentuándose de día en día lograron hacerla vacilar (1913: 122).

Así, ella le está esperando amorosa una noche. Y Guillermo, su marido, llega a las cuatro de la mañana borracho y brutal: “la (sic) dirigió una mirada feroz y la rechazó con salvaje brusquedad, al tiempo que pronunciaba unas groseras palabrotas” (1913: 125).

En ese mismo instante, ella ve derrumbarse sus ilusiones y siente un “asco invencible” (1913: 125). Pero al cabo de un rato, se serena y experimenta una “inmensa piedad”; de su desengaño “brota un amor más fuerte, más consciente, más humano”, y se apresura a ayudar a su marido desplomado en el suelo “con el cuidado dulcísimo de una madre” (1913: 126). Esta reacción postrera con que se cierra el cuento, es producto, según señala la voz narrativa, de un impulso de su “corazón generoso y puro” (1913: 125).

Este relato, deudor de la tradicional concepción de lo femenino, según la cual la mujer puede mover montañas con las armas del amor y la bondad, apuesta pues por la resignación y la piedad generosa para con el maltratador. La lectora actual, desde luego, se pregunta qué años de dolorosa tortura física y mental esperan a esa mujer tan angelical y enamorada.

El recurso a un piadoso perdón y al sacrificio no son, sin embargo, las únicas posibilidades que la literatura decimonónica contempla al abordar la cuestión del maltrato doméstico. Como botón de muestra, sirvan los textos de Emilia Pardo Bazán y Armando Palacio Valdés que veremos a continuación. Ella integra modelos femeninos asertivos y llenos de empuje, mientras él incluye en su repertorio amoroso una clase de intercambios ajenos a lo comúnmente admitido por la sociedad burguesa biempensante.

La violencia y el maltrato en los cuentos de la condesa de Pardo Bazán

En el último cuarto de siglo empieza a publicar sus relatos la condesa Emilia Pardo Bazán. Es una aristócrata, enérgica y llena de curiosidad intelectual.

Contra lo habitual entre las narradoras españolas de su generación, la condesa no oculta su obra ni su personalidad, ni publica bajo pseudónimo, ni confiesa modestamente sus limitaciones “femeninas”, ni intenta exculpar su supuesta “presunción” al empuñar la pluma, ni se dedica a temas o géneros “menores” –cartas, diarios, libros para niños...– y reservados para las capacidades inferiores de las damas... Ella entra decidida y belicosa en un terreno habitualmente reservado a los hombres; polemiza con unos y otros, se expresa firmemente sobre cuestiones intelectuales y estéticas, se abre camino y consigue un lugar de respeto entre los escritores de su tiempo.

En sus cuentos y novelas aparecen diversos tipos femeninos: mujeres de las distintas clases sociales (aristócratas, clases medias, artesanas) y de diferentes medios (urbanos y rústicos). Los cuentos de Pardo Bazán constituyen un amplio corpus. Incluyen más de quinientas narraciones de diversa índole: históricas, mitológicas, fantásticas, realistas... El feminismo de Pardo Bazán se refleja nítidamente en sus cuentos, y podrían aducirse diversos rasgos de construcción de los mismos que lo atestiguan¹. A mi juicio, uno de los aspectos más sobresalientes en los relatos cortos de la condesa es el desarrollo de personajes femeninos que mal se avienen, o directamente se enfrentan, al modelo femenino propugnado en la época.

Así, contra todo lo previsto en manuales de conducta y ensayos que recogen el discurso doméstico relativo al ángel del hogar, la condesa presenta varios cuentos en que la mujer se deja llevar por la cólera o la venganza, de manera tan violenta que incluso da muerte a su marido; y en ocasiones los hechos ocurren de un modo tal dentro de la ficción que el lector no puede por menos de comprender las razones de la protagonista iracunda. O dicho de otro modo: sus cuentos tratan en repetidas ocasiones de mujeres que encarnan la firmeza femenina más intransigente; si el acto clave de la bella mujer-ángel decimonónica es la entrega de su yo, de su comodidad y deseos personales, como han señalado en su famoso libro Gilbert y Gubar (1998: 40),

¹ Muy tempranamente, Paredes Núñez (1979: 181-188) dedicó a esta cuestión agudas y breves observaciones. Más adelante, Lou Charon-Deutsch ha destacado la peculiar versión que doña Emilia construye sobre el mito bíblico del origen de la condición humana en su *Cuento primitivo* (1893). Joyce Tolliver ha analizado uno de los *Cuentos de amor* (*Sor Aparición*, 1896), que podría considerarse como repulsa del donjuanismo tradicional. Ruiz Ocaña (2004) y Jennifer Smith (2009) han analizado la denuncia de la violencia de género en los cuentos de la condesa. Especial mención merece a este respecto el estudio de Ángeles Quesada sobre las relaciones amorosas manejadas por Pardo Bazán en sus cuentos.

las heroínas de los cuentos de Pardo Bazán incurren en violentos desbordamientos del patrón culturalmente impuesto; y la condesa, lejos de cubrir de denuestos a estos personajes o de sugerir la condena moral de estas figuras, procura explicitar la situación que las hizo estallar.

Muchos cuentos presentan como motor de la acción los celos (Paredes Núñez, 1979: 220 y ss.), unos celos abrasadores y trágicos: *Apólogo*², *Caso*³... Y la condesa muestra que los celos de la mujer pueden desencadenar en ella una cólera homicida. Así, en *Los buenos tiempos*⁴, cuyo destino viene a mostrar que las apariencias engañan: bajo el aspecto angelical se pueden esconder pasiones desaforadas; o en *El legajo*⁵, donde una "mujer resuelta" también asesinó o hizo asesinar a su marido. Las dos bisabuelas de estos dos cuentos resultan ser mujeres que no sufren resignadamente, ni mucho menos, los desvíos del marido.

Igualmente violenta se vuelve al fin la costurera de *Casi artista* (1908), frente a los desmanes de su marido. La esposa lo reconviene y aguanta como puede su "orgullo de varón y dueño"; hasta una tarde en la que él irrumpe, espanta a la clientela y patea las delicadas prendas preparadas por las mujeres. Entonces Dolores se vuelve leona y el marido acaba por despeñarse en la escalera.

En algún otro cuento, la ira asesina de la mujer se fragua al calor de una venganza secreta que se despliega en presente ante los ojos del lector. Es el caso de otra casada que sufre la infidelidad del marido y protagoniza *La enfermera*⁶: lo cuida con aparente abnegación pero al fin confiesa con odio: "Te aborrezco. Me creíste oveja. Soy fiera, fiera; oveja, no". El diálogo subsiguiente entre los dos esposos viene a mostrar que la enfermera está envenenando lentamente a su enfermo.

Si todos los cuentos mencionados muestran a mujeres con arrestos, mujeres que llegan a atacar físicamente a los maridos ofensores, además se pueden aducir otros cuentos en los que las figuras femeninas desbordan de

² *Blanco y Negro*, n.º 358, 1898, recogido en *Cuentos de amor*.

³ *Blanco y Negro*, n.º 859, 1907.

⁴ *El Imparcial*, n.º 22, 1894, recogido en *Cuentos de amor*.

⁵ *La Ilustración Española y Americana*, n.º 5, 1913, recogido en *Cuentos de la tierra*.

⁶ *Blanco y Negro*, n.º 644, 1903, cuento incluido en *Interiores*.

otro modo los patrones del modelo al uso: Amelia Sirvián, en *La novia fiel*⁷, puesto que lucha por contener sus impulsos eróticos en su papel de novia convencional; o la gentil amazona ciega que se arroja a un salto mortal en *Por la gloria*⁸; o la atrevida joven, amante de la libertad y el movimiento, que aparece en *La aventura*⁹ y termina fugándose con una compañía de cómicos para no verse reducida a la quietud sosa de un matrimonio convencional.

Así, las mujeres que habitan los cuentos de la condesa escapan a menudo de esa figura modélica burguesa desprovista de urgencias sexuales, plácida, dulce y débil. No es posible, en una aportación tan corta como esta, referirse a todos los aspectos en que la escritora rompe con los moldes convencionales en su construcción de lo femenino. Pero he de destacar que su manejo de la violencia doméstica es reactivo a la victimización inexorable de la mujer: ellas también desembocan en violencia asesina cuando se sienten celosas u ofendidas.

La condesa aborda el tema de la violencia doméstica repetidamente y en diversos tipos de texto. Varios de sus artículos para *La Ilustración Artística* entre 1901 y 1916 se refieren a este problema (Ruiz Ocaña, 2004: 180-81), que es central en *Los huevos arrefalfados*¹⁰ a fines de siglo y en *Sin pasión*¹¹ a principios del siglo XX. Ambos cuentos presentan muy distinto talante y sitúan el maltrato entre personajes de clase muy baja¹².

Los huevos arrefalfados presenta un caso de violencia doméstica con un final feliz que incluye el castigo físico al maltratador y la reeducación del mismo; la agredida, como recomiendan hoy los protocolos de defensa frente al maltrato, busca ayuda exterior para salir de la situación. *Sin pasión* es un relato mucho más pesimista, que muestra en primer plano la perspectiva de un brillante y joven abogado, Jacinto Fuentes, a quien se ha encomendado la defensa de quien mató al maltratador para lograr el cese del maltrato: la condesa destaca que ni la ley ni la opinión común encontrarán eximentes en

⁷ De la colección *Cuentos de amor* (*El liberal*, 11 de febrero de 1894), 1898.

⁸ En *La Ilustración Española y Americana*, n.º 12, 1909.

⁹ 1899, *La Ilustración Española y Americana*, n.º 28, 1909.

¹⁰ *El Imparcial*, 31 de marzo, 1890, recogido en *Cuentos Nuevos*.

¹¹ *Blanco y Negro*, n.º 930, 1909, recogido en la colección *Sud-Exprés*.

¹² La condesa sostenía que esta clase de comportamientos criminales son más frecuentes entre las clases bajas (Smith, 2009: 698).

este crimen. En el cuento, el maltrato se presenta como mal social y es claro que la condesa procura poner en evidencia tanto al maltratador como a la opinión pública y la normativa de su tiempo.

La violencia de los amantes en las novelas de Armando Palacio Valdés

Entre las caudalosas corrientes textuales que se entrecruzan en los años 1880 – novelas breves erótico-festivas, frecuentemente distribuidas de forma clandestina; relatos naturalistas, que analizan el sexo como hecho fisiológico y muestran su imperio sobre el hombre y la sociedad; tratados científicos sobre vida e higiene sexual... (Fernández, 1996; Botrel, 1998)–, la narrativa de Palacio Valdés suele considerarse ejemplo de la tendencia idealizadora y biempensante en su concepción de lo amoroso (García Lara, 2000: 56); *Maximina*, *Riverita* y otros relatos del escritor, que dibujan la forja de una relación amorosa plácida y casta, apropiada para cimentar el matrimonio burgués, avalarían tal consideración.

Pero lo cierto es que en la obra narrativa de Armando Palacio Valdés, el amor aparece bajo aspectos diversos y complejos. Si bien este novelista revela clara preferencia por el amor hecho de cuidados cotidianos, cálido, firme, sosegado y vinculado a las alegrías conyugales¹³, en sus páginas hallaremos también formas híbridas, complejas y oscuras de deseo amoroso. Las manifestaciones del deseo presentadas en su obra abarcan un amplio abanico y en ocasiones alcanzan las formas periféricas que serán objeto de especial atención por la generación posterior. En sus relatos hallamos expresiones atormentadas y oscuras de lo erótico. La crítica ha anotado ya la combinación transgresora de lo erótico y lo religioso en *Marta y María*, así como la proximidad de la segunda al dominio de lo no natural y perverso (Wietelmann Bauer, 1993: 25 y 29); la fusión de lo erótico y lo religioso se conjuga con la fascinación del amor prohibido en *La hermana San Sulpicio* (Stephen Hart, 1993: 37-38)... A todo ello se suma, como ya mostré en un estudio anterior

¹³ En la Edad de Plata, este autor fue considerado ejemplar acabado de la ideología burguesa más convencional: Rafael Cansinos Assens (1927: 16-28) llega a calificarlo de “retrógrado” completo.

(Servén, 2005) un insistente recurso a la violencia en el planteamiento de lo erótico.

En estos finales del siglo XIX, el realismo narrativo se tiñe de decadentismo en la pluma de ciertos autores; el caso de Leopoldo Alas ha sido objeto de atención por parte de Juan Ventura Agudéz y Noel M. Valis principalmente; respecto a este novelista, Joan Oleza (1976: 139-213) ha hablado de “realismo límite” y ha anotado la importancia que en él adquiere lo irracional. Precisamente, esa potente presencia de lo irracional es el elemento que Palacio Valdés destaca en los impulsos de muchos de sus pintorescos enamorados, y deriva con frecuencia en escenas violentas. La borrosa frontera que a menudo dibuja Palacio Valdés entre amor y violencia, lo convierte en temprano explorador español de las formas del deseo masoquista. En esta línea pueden situarse desde la inclinación de Miguel Rivera hacia la planchadora de su colegio, cuyos bofetones contribuyen a alimentar la pasión del joven (*Riverita*, O.C. I, 230), hasta el amor entre Gonzalo y Ventura, que incluye mordiscos y besos igualmente voluptuosos (*El cuarto poder*, O.C. I, 569-70).

Con respecto al tema de la violencia contra la mujer, en la novelística de Palacio Valdés conviene recordar concretamente el caso de Soledad, que descubre en *Los majos de Cádiz* el goce voluptuoso de la entrega total, de la esclavitud amante, al sufrir los golpes de Velázquez:

...su cólera se fue ablandando al influjo de las lágrimas, se transformó en suave melancolía, y de esta melancolía brotó al cabo una extraña dulzura que la llenó de sorpresa. Se había disipado el misterio. Ya sabía lo que era ser abofeteada por un hombre. Destruído aquel último baluarte de su orgullo, permaneció tranquila a merced de su vencedor. Quedaron remachados los clavos de su cadena. ¡Era suya, enteramente suya! Este pensamiento barrió hasta las últimas nubes que oscurecían su alma. Quedó en una dulce quietud, en un íntimo recogimiento de dicha; le acometieron ansias locas de humildad. ¿Qué le importaba a ella por el mundo? ¿Qué le daba a ella el mundo? Quien la hacía feliz era él. A él debía, pues, obedecer, él era su rey y señor. El calorcillo que aún sentía en la mejilla atestiguaba de este señorío y de su vasallaje. ¡Toda la vida, toda la vida su esclava!...

Velázquez, al cabo de un rato, se asomó a la puerta del cuarto, diciendo con tono rudo:

—Ea, niña, basta de lloriqueo, que la tienda está sola. Soledad se levantó encendida y sonriente de la cama, se limpió las lágrimas con el pañuelo y le echó los brazos al cuello en un rpto de amor y sumisión (O.C. I, 1196).

Así, el narrador de *Los majos...* da cuenta de un caso de violencia doméstica que encaja perfectamente en la mentalidad del agresor y de su víctima, y que forma parte de un conjunto de casos que relacionan estrechamente erotismo y violencia. Como en otros textos del mismo novelista, la conducta equívoca, los desplantes e incluso los insultos y bofetones constituyen recios vigorizadores del amor. Para explicar tan peculiar aspecto de la conducta humana, el narrador de *Maximina* aclara: "nadie ignora que para el amor el desdén no suele ser el mejor calmante y que en la mayoría de las pasiones locas que en el mundo vemos entra un contingente respetable de amor propio (O.C. I, 432). Por todo ello, un desaprensivo seductor, Pepe Castro recomienda en *La espuma*: "A las mujeres se las trata siempre con la punta de la bota: entonces marchan admirablemente... " (*La espuma*, O.C. II, 245). Y Palacio Valdés maneja con frecuencia el tópico clásico (desde Ovidio y Catulo hasta Góngora, entre otros) del encuentro erótico como batalla (Servén, 2005).

De todo lo antedicho se desprende que Palacio Valdés, pese a su sintonía con la ideología de la domesticidad burguesa, describe las relaciones amorosas dejando ya asomar el decadentismo de fin de siglo, de tal forma que la violencia, el masoquismo y el irracionalismo constituyen elementos que se han de considerar. Sus escenas de violencia contra la mujer han de ser analizadas a la luz de su fidelidad a una realidad social y de su interés por las formas del erotismo emergentes en las artes del entresiglos XIX-XX. En todo caso, debe anotarse que la violencia en las relaciones familiares debió interesar profundamente al novelista: de ahí su minucioso y sobrecogedor dibujo de la violencia contra la hijita en *El maestrante*; esa madre maltratadora y desamorada sorprende en la novelística de tan reputado exégeta de los gozos domésticos.

Conclusión

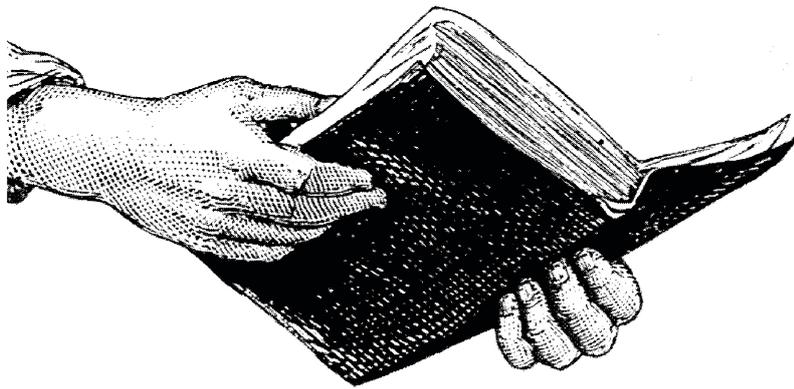
Pese a que el modelo femenino del "ángel del hogar" domina el siglo XIX y por tanto suele proponerse la resignación como respuesta en los casos de violencia doméstica, el panorama que ofrecen los escritores sobre el maltrato es heterogéneo; la paciencia y el perdón prescritos por Sinués o Lorenzana a la

maltratada, son reemplazados en ocasiones por la autodefensa o el ataque iracundo bajo la pluma de Pardo Bazán; y Palacio Valdés aborda eventualmente los casos de violencia doméstica en el contexto de las formas periféricas del deseo erótico. Los diferentes modelos femeninos y amorosos que manejan los escritores derivan en ópticas diversas al recoger el maltrato doméstico.

BIBLIOGRAFÍA

- BOTREL, Jean-François (1998). "España 1880-1890: El naturalismo en situación". En Yvan Lissorges (ed.), *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*. Barcelona: Anthropos, pp. 183-195.
- CANSINOS ASSENS, Rafael (1927). "La evolución de la novela". En *La nueva literatura*, vol. IV, Madrid, pp. 16-28.
- CHARNON-DEUTSCH, Lou (1990). *Gender and Representation: Women in Spanish Realist Fiction*. Amsterdam: John Benjamins.
- FERNÁNDEZ, Pura (1996). "Censura y práctica de la transgresión: los dominios del eros y la moralidad en la literatura española decimonónica". En José Antonio Cerezo et al. (eds.), *Los territorios literarios de la Historia del placer. I Coloquio de erótica Hispana*. Madrid: Huerga y Fierro Eds., pp. 71 y ss.
- GARCÍA BALMASEDA, Joaquina (1882). *La mujer sensata. Educación de sí misma. Consejos útiles para la mujer y leyendas morales*. Madrid: Imp. de la Correspondencia.
- GARCÍA LARA, Fernando (2000). "Sucintas apostillas al erotismo literario español". En Manuela Ledesma Pedra (ed.), *Erotismo y literatura*. Jaén: Universidad de Jaén.
- GILBERT, Sandra M. y Susan GUBAR (1998). *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid: Cátedra, Col. Feminismos.
- HART, Stephen M. (1993). "Deshilando el nudo romántico en *La hermana San Sulpicio*". En Brian J. Dendle y Stephen Miller (eds.), *Estudios sobre Armando Palacio Valdés*. Ottawa: Dovehouse Editions Canada.
- JAGOE, Catherine (1998). "La misión de la mujer". En Alda Blanco, Catherine Jagoe y Cristina Enríquez de Salamanca: *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos en el siglo XIX*. Barcelona: Icaria, pp. 55-103.
- LORENZANA, Sarah (1913). *Bosquejos (Cuentos)*. Madrid: Librería Sucursal de Hernando.

- OLEZA, Joan (1976). "Clarín: las contradicciones de un realismo límite". En *La novela del XIX: del parto a la crisis de una ideología*. Valencia: Bello, pp. 139-213.
- PALACIO VALDÉS, Armando (1968-70). *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 2 vols.
- PAREDES NÚÑEZ, Juan (1979). *Los cuentos de Pardo Bazán*. Granada: Universidad de Granada.
- QUESADA NOVÁS, Ángeles (2005). *El amor en los cuentos de Pardo Bazán*. Alicante: Universidad de Alicante.
- RUIZ OCAÑA (2004). "Emilia Pardo Bazán y los asesinatos de mujeres", *Didáctica (Lengua y Literatura)*, n.º 16, pp. 177-188.
- SERVÉN DÍEZ, Carmen (2005). "Sobre amor y violencia en las novelas de Palacio Valdés". En Carme Riera, Meri Torras, Isabel Clúa y Pau Pitarch (eds.), *Los hábitos del deseo*. Caracas: Ex Cultura, 3 vols.
- SINUÉS, Pilar (1879). *Un libro para las jóvenes*. Madrid: Estab. tip. de M. P. Montoya y C.^ª.
- SINUÉS, Pilar [1876] (1911). *Un libro para las damas*. Madrid: Librería Gral. de Victoriano Suárez.
- SMITH, Jennifer (2009). "La violencia de género en dos cuentos de Emilia Pardo Bazán". En José Manuel González Herrán et al. (coords.), *La literatura de Emilia Pardo Bazán*. A Coruña: Real Academia Galega, pp. 697-706.
- TOLLIVER, Joyce (1994). "Sor Aparición and the Gaze: Pardo Bazán's Gendered Reply to the Romantic Don Juan", *Hispania*, vol. 77, n.º 3, pp. 394-405.
- VALIS, Noel M. (2010). *Sacred Realism: Religión and the Imagination in Modern Spanish Narrative*. New Haven CT: Yale UP.
- VENTURA AGUDÍEZ, Juan (1970). "Inspiración y estética en *La Regenta de Clarín*", *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, n.º 24, 71, pp. 561-564.
- WIETELMANN BAUER, Beth (1993). "*Marta y María: Romanticismo y misticismo en Palacio Valdés*", en Brian J. Dendle y Stephen Miller (eds.), *Estudios sobre Armando Palacio Valdés*. Ottawa: Dovehouse Editions Canada, pp. 24 y ss.



TABULA GRATULATORIA



Antequera Berral, Elisabeth
Arellano Ayuso, Ignacio
Barceló, Carme
Beltrán Llavador, Rafael
Berruezo Sánchez, Diana
Blecua Perdices, Alberto
Briz Gómez, Antonio
Burdíel Bueno, Isabel
Cabañas Vacas, Pilar
Cabedo Nebot, Adrián
Calero Valera, Ana Rosa
Calles, Juan María
Calvo Rigual, Cesáreo
Canet Vallés, José Luís
Cantavella Chiva, Rosanna
Carbo Aguilar, Ferran
Casanova Herrero, Emili
Corbellini, Natalia
De la Granja, Agustín
De Miguel y Canuto, Juan Carlos
Delgado, Luisa Elena
Di Pastena, Enrico
Di Pinto Revuelta, Elena Cayetana
Díez Borque, José María
Dixon, Víctor
Estellés Arguedas, Maria
Farré Vidal, Judith
Ferrando Francés, Antoni
García Valdés, Celsa Carmen
García Valle, Adela
Gerhardt, Federico
Giordano Gramegna, Anna
González Cañal, Rafael

González, María Dolores
Gregori Signes, Carmen
Gregori-Soldevila, Carme
Hernández Sacristán, Carlos
Justo, Isabel
Lobato, María Luisa
López Casanova, Arcadio
Mackenzie, Ann L.
Marin Jordà, Maria Josep
Martínez Alcaide, María José
Martínez Rubio, José
Mata Induráin, Carlos
Melero Bellido, Antonio
Monti, Silvia
Oteiza Pérez, Blanca
Noguera, Dolores
Ojeda Calvo, María del Valle
Padilla Carmona, Carles
Pennock, Barry
Pérez Bowie, José Antonio
Pérez Saldanya, Manuel
Pontón Gijón, Gonzalo
Prieto de Paula, Ángel
Quilis Merín, Mercedes
Ramos Alfajarín, Joan Rafael
Raposo Fernández, Berta
Román Gutiérrez, Isabel
Román Román, Isabel
Romera Pintor, Irene
Ros Ferrer, Violeta
Rosell García, Maria
Roselló Ivars, Ramón Xavier
Ruiz Torres, Pedro

Sáiz Martínez, Dionís
Sánchez Zapatero, Javier
Sanchis Llopis, Jordi
Simbor Roig, Vicent
Sinnigen, John
Smith, Alan E.
Soler Sasera, Eva
Stoica, Ruxandra
Thacker, Jonathan
Tordera Sáez, Antoni
Tronch Pérez, Jesús
Ulla Lorenzo, Alejandra

Participan en el homenaje

Alonso Asenjo, Julio
Alonso, Cecilio
Álvarez Álvarez, María
Álvarez, Rosa
Antonucci, Fausta
Avilés Castillo, Rosa
Badía Herrera, Josefa
Ballester Pardo, Ignacio
Barreda Vilafranca, Cristina
Battagliero Bocco, Florencia
Bautista Bonet, Luis
Belda, Rosa M.^a
Bolaños Donoso, Piedad
Burgos Segarra, Gemma
Calvo García de Leonardo, Juan José
Camoës, José
Canavaggio, Jean
Candel Vila, Xelo
Conca, Dolores
Couderc, Christophe
Darici, Katuscia
De los Reyes Peña, M.^a Mercedes
De Marco, Valeria
De Miguel Martínez, Emilio

Diago, Nel
Díaz de Castro, Francisco
Echenique Elizondo, M.^a Teresa
Enache Vic, Irina
Fernández Martínez, Dolores
Fernández Mosquera, Santiago
Fernández Rodríguez, Daniel
Fernández, Pura
Ferrer Valls, Teresa
García García, Ernest
García Lorenzo, Luciano
García Reidy, Alejandro
García Sánchez, Franklin
García Valdés, Celsa Carmen
Giménez Folqués, David
Gómez Capuz, Juan
González Herrán, José Manuel
Guia, Josep
Haro, Marta
Hernando Morata, Isabel
Herráez, Miguel
Iglesias Feijoo, Luis
Josa, Lola
Julio Giménez, María Teresa
Labanyi, Jo
Lakhdari, Sadi
Lambea, Mariano
Lissorgues, Yvan
Lizardo Méndez, Gonzalo
Lluch Prats, Javier
López Alfonso, Francisco
López García-Molins, Ángel
López Martínez, José Enrique
Macciuci, Raquel
Madroñal Durán, Abraham
Mainer, José-Carlos
Martí Mestre, Joaquim
Martínez Fernández, Ángela
Mascarell, Purificació

Merlo Morat, Philippe
Millán González, Silvia C.
Monzó, Clara
Morant-Marco, Ricard
Morant, Maria
Muñoz Sánchez, Juan Ramón
Noyaret, Natalie
Nuckols, Anthony
Olaziregi, Mari Jose
Oliva Olivares, César
Palacios, Vicente
Penas, Ermitas
Pérez-Martín Mariángeles
Peris Blanes, Jaume
Peris Llorca, Jesús
Peytavy, Christian
Presotto, Marco
Puchau de Lecea, María del Mar
Rodrigo Mancho, Ricardo
Rodríguez Cuadros, Evangelina
Romano, Marcela
Romera Castillo, José
Romero Tobar, Leonardo
Rubio, Fanny
Ruiz Pérez, Pedro
Sáez Martínez, Begoña
Sáez Raposo, Francisco
San José Lera, Javier
Scarano, Laura
Servén Díez, Carmen
Siles, Jaime
Souto Larios, Luz C.
Talens, Jenaro
Tortosa, Virgilio
Trambaioli, Marcella
Urzáiz, Héctor
Valls, Fernando
Vega García-Luengos, Germán
Veres, Luis

Vian Herrero, Ana
Redondo Pérez, Germán
Vitse, Marc
Wentzlaff-Eggebert, Christian
Whiston, James
Zygmunt, Karolina

