

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGIA
Departamento de Filología Española II (Literatura)



**LA POÉTICA DEL SEGUNDO
ROMANTICISMO ESPAÑOL**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR**

Begoña Regueiro Salgado

Bajo la dirección de las doctoras
Isabel Visedo Orden
Carmen Mejía Ruiz

Madrid, 2009

- ISBN: 978-84-692-8583-1



La poética del Segundo Romanticismo español



Tesis doctoral de BEGOÑA REGUEIRO SALGADO
Dirigida por: Dra. ISABEL VIÑEDO ORDEN
Dra. CARMEN MEJÍA RUIZ
(Mayo 2009)

LA POÉTICA DEL SEGUNDO ROMANTICISMO ESPAÑOL

Tesis doctoral de BEGOÑA REGUEIRO SALGADO
Dirigida por: Dra. ISABEL VISEDOR ORDEN
Dra. CARMEN MEJÍA RUIZ
(Mayo 2009)



A mis padres

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
I. EL ROMANTICISMO: CONSIDERACIONES GENERALES	7
1. El Romanticismo	7
1.1. Qué entendemos por Romanticismo	7
1.2. Uno y varios Romanticismos	9
2. El Romanticismo en España	10
2.1. Consideraciones y cronología	10
2.2. Dos modelos de Romanticismo	15
2.2.1. Cambio cualitativo en 1850.Causa de la evolución	15
2.2.2. Rasgos constitutivos del Romanticismo	21
2.2.3. Elementos distintivos característicos de cada escuela	24
3. El Segundo Romanticismo	29
3.1. El Grupo	29
3.2. Confluencia	33
3.2.1. Fechas de nacimiento	33
3.2.2. Otras fechas significativas	34
3.2.3. Puntos de encuentro: las tertulias y la prensa	36
3.2.4. Relaciones personales y empresas comunes	44
3.2.5. Conclusión	50
3.3. Autores	51
II. EL SEGUNDO ROMANTICISMO	53
A. TEMÁTICA	57
1. Los sentimientos	57
1.1. El amor	57
1.1.1. El amor pasional	62

1.1.2.	El amor sentimental o platónico	73
1.1.3.	El amor convencional o realista. El matrimonio	96
1.1.4.	El desengaño amoroso	110
1.1.5.	El erotismo	118
1.1.6.	Conclusión	136
1.2.	La Religión	137
1.2.1.	El cristianismo medieval y la religión popular como modelos estéticos y filosóficos	144
1.2.2.	Arte y religión: la religión como fuente de inspiración y el arte como ascenso hacia Dios	153
1.2.3.	La relación con Dios	157
1.2.4.	La relación con la Iglesia	181
1.3.	La vida	196
1.3.1.	Neoplatonismo. El ansia sin nombre	198
1.3.2.	El desengaño romántico	220
1.3.3.	El pesimismo	261
1.3.4.	La muerte	294
1.4.	Conclusión	314
2.	Conflictos sociales	315
2.1.	Introducción: Situación histórica	317
2.1.1.	Movimientos ideológicos, partidos políticos y grandes personajes	318
2.1.2.	El reinado de Isabel II: etapas y características	321
2.1.3.	Consecuencias sociales	325
2.2.	Política	334
2.2.1.	Gustavo Adolfo Bécquer	336
2.2.2.	Rosalía de Castro	355
2.2.3.	Antonio Trueba	360
2.2.4.	Los temas recurrentes: Ángel María Dacarrete, Antonio Arnao,	

Manuel Cañete, Narciso Campillo, Julio Nombela, Juan Antonio de Viedma y Eulogio Florentino Sanz.	372	
2.2.5. Selgas	389	
2.2.6. Narciso Campillo	403	
2.2.7. Conclusión	406	
2.3. Conciencia nacionalista	408	
2.3.1. Gustavo Adolfo Bécquer	415	
2.3.2. Arístides Pongilioni, Narciso Campillo, Antonio Arnao y Manuel Cañete	428	
2.3.3. Selgas	437	
2.3.4. Rosalía de Castro	439	
2.3.5. Antonio Trueba	457	
2.4. Humanitarismo o sentimentalismo social	474	
2.5. Conclusión	505	
3. La Poesía	509	
3.1. La gestación poética	511	
3.1.1. ¿Qué es poesía?	511	
3.1.2. La poesía entendida como algo exterior		529
3.1.3. Identificación poesía-sentimiento	535	
3.1.4. El poeta	545	
3.2. El proceso de escritura	556	
3.2.1. La insuficiencia del lenguaje	558	
3.2.2. La necesidad de la razón. Importancia de la forma		566
3.3. La literatura como acto de comunicación		582
3.3.1. El ambiente literario	583	
3.3.2. El lector	613	

4. Conclusiones	622	
B. CONSTANTES TÉCNICAS	625	
1. La Fantasía. Espacios intermedios: recuerdos y esperanzas, los sueños, la imaginación	625	
1.1. Esperanzas y recuerdos	627	
1.2. Los sueños	635	
1.3. La imaginación y la fantasía	649	
1.4. Conclusión		652
2. Procedimientos caracterizadores. Personajes	653	
2.1. El héroe	653	
2.1.1. Héroes relacionados con el Primer Romanticismo		657
2.1.1.1. Imitación-herencia	657	
2.1.1.2. Rechazo-parodia	663	
2.1.2. Héroes propios del Segundo Romanticismo		665
2.1.2.1. El poeta	665	
2.1.2.2. El historiador-cronista	669	
2.1.2.3. Los eremitas y los curas buenos		672
2.1.3. El germen de los nuevos héroes		674
2.1.3.1. Los personajes burgueses	675	
2.1.3.2. El cínico	677	
2.1.4. Otros personajes	678	
2.2. La heroína	680	
2.2.1. Situación y consideraciones de la mujer en la segunda mitad del siglo XIX	680	

2.2.2.	La mujer en los autores del Segundo Romanticismo	688
2.2.3.	Modelos de mujer en la obra del Segundo Romanticismo	691
2.2.3.1	Modelos femeninos dentro del canon	691
2.2.3.1.1.	Mujeres idealizadas. Ángeles y espíritus	692
2.2.3.1.2.	Mujeres demonizadas. Las sin corazón	721
2.2.3.2.	Mujeres negativas	728
2.2.3.3.	Mujeres que se salen de la norma. Las mujeres fuertes	739
2.2.4.	Mujer y literatura	753
2.2.5.	Sobre el feminismo de Rosalía de Castro	764
3.	Conclusiones	771
	III. CONCLUSIONES	773
	Anexo I: Cuadro cronológico	785
	Anexo II: Abstract	793
	Anexo III: Conclusions	795
	Bibliografía	805

INTRODUCCIÓN

El estudio que presentamos tiene como objeto la configuración y presentación del Grupo del Segundo Romanticismo y la determinación de su Poética. Desde el análisis comparativo de sus obras, pretendemos fijar las líneas fundamentales de su temática y las técnicas más características de su escritura.

Para ello, en primer lugar, haremos una revisión de los estudios que, de un modo u otro, han citado a los autores objeto de nuestra investigación y los han unido de alguna manera. A partir de lo que la crítica ya ha señalado, estableceremos unas premisas en torno a las que agruparlos y configuraremos así el Grupo del Segundo Romanticismo.

Nuestra pesquisa nos llevará, a continuación, a un análisis pormenorizado de la obra de los escritores que tratará de hallar nuevos puntos de contacto, ahondar en las semejanzas y descubrir líneas de pensamiento claras y definitorias en cada uno de los autores y, por ende, en el grupo.

La comparación de las cosmovisiones de los escritores, como paso posterior, buscará probar una identidad común que les una entre sí, a la vez que los individualice frente a movimientos previos, posteriores e, incluso, contemporáneos -caso del Realismo- entre los que estarían actuando a modo de eslabón. De ahí las referencias constantes al Primer Romanticismo o a la Literatura de Fin de Siglo -Modernismo y Noventayochismo-, que tratarán de mostrar de qué manera y bajo qué influjos, los temas y el modo de tratarlos van evolucionando hacia la Modernidad. La mención, asimismo, de corrientes posteriores, como la Poesía Social, la Poesía Existencialista o el Surrealismo, intentará resaltar las innovaciones que el Segundo Romanticismo aporta a la literatura española.

Objetivo fundamental de este trabajo será, por tanto, dar a conocer a un grupo de escritores de la segunda mitad del siglo XIX, situados dentro de una nueva corriente que denominaremos Segundo Romanticismo.

Muchos de ellos apenas han sido estudiados, o lo han sido en cuanto a su relación con Bécquer; otros -como Selgas, Trueba, Ferrán etc.- han sido tratados individualmente, pero no incluidos de manera definitiva en un grupo. Con la perspectiva que adoptamos

en este estudio, pretendemos dar una visión diferente sobre la labor literaria de estos escritores y sacarlos del olvido. Para ello, será necesaria una ejemplificación profusa, que no sólo aportará una base para crear la identidad común, sino que, además, supondrá un acercamiento a los textos de algunos de los autores más desconocidos.

La metodología que se empleará en el trabajo será multidisciplinar. Una parte importante del mismo estará dentro del análisis textual contrastivo, así como de la crítica literaria; siempre dentro de una línea comparatista que pondrá en relación a autores de un mismo sistema literario, pero también de sistemas literarios diferentes, como es el caso de Rosalía de Castro, o las necesarias referencias a la literatura europea del momento. Esto implica la utilización de las estrategias propias de los estudios existentes sobre las literaturas en contacto.

A su vez, la atención a las coordenadas históricas, como marco necesario para la comprensión íntegra de la significación textual, y el establecimiento del grupo en un vacío de la periodización de la literatura española, nos llevará a una línea metodológica de historia de la literatura, en relación con la literatura europea del momento.

Asimismo, recurriremos a disciplinas afines como la sociología, la política, la teología o la pintura, necesarias para desarrollar el enfoque comparatista de estos autores, de tendencias ideológicas y artísticas comunes pero matizadas. Por último, aspectos innovadores en cuanto a nuestros escritores, especialmente presentes en Rosalía de Castro, nos llevarán a introducirnos en los estudios pioneros de crítica feminista realizados en EE.UU.

Desde esta perspectiva, la metodología interdisciplinar, caracterizará nuestra investigación y tratará de enriquecerla.

La muestra de textos que se aborde tratará de ser lo más amplia posible e incluirá obras de distintos géneros de los autores motivo de estudio. Las limitaciones a este respecto se fijarán en el carácter literario de los textos¹ así como en las condiciones de accesibilidad de los mismos. De acuerdo con ello y ante la necesidad de fijar unos límites a esta

¹ Dado el volumen de material de estudio, no se han tenido en cuenta las obras de erudición, teóricas y no literarias.

investigación, nos ceñiremos a los textos publicados como libros, dejando el análisis de la prensa para estudios posteriores.

La presencia de cada autor en la ejemplificación de los diferentes asuntos tratados no siempre será proporcionada, dado que obedecerá a la importancia de la obra de cada uno de los escritores dentro del aspecto estudiado.

Asimismo, los estudios críticos sobre autores como Bécquer o Rosalía de Castro favorecerán que se dedique un espacio a las tendencias críticas en torno a su obra, lo que no siempre será posible en relación con otros autores debido a la escasez de estudios al respecto.

En las cuestiones ortográficas, dado que el sistema no es homogéneo en todos los autores y las variantes no aportan información relevante en cuanto al estado de la lengua, se optará por la actualización, de manera que todos queden unificados. En el caso de las ediciones modernas, las variantes ortográficas o textuales se mantendrán de acuerdo con el criterio del editor.

Somos conscientes de que este trabajo sólo abre la puerta a una línea de investigación. Se trata ahora de constatar la existencia de lazos de unión entre autores que forman un grupo y de comprender el modo en que se enfrentan al mundo y lo literaturizan. Una vez establecido el Grupo del Segundo Romanticismo será necesario ahondar en las biografías de sus autores o en la parte estilística de su obra; harán falta ediciones críticas y antologías. Todo ello quedará para estudios posteriores.

La pretensión y el objetivo de este trabajo consistirá, por una parte, en confirmar la existencia del Grupo del Segundo Romanticismo, al que ya no pertenecerán exclusivamente Rosalía de Castro o Gustavo Adolfo Bécquer; por otra parte, en comprender la importancia del mismo en el trayecto de la literatura y el pensamiento español. Su concepción de la poesía, de la vivencia religiosa, de los acontecimientos políticos; su manera de entender al individuo o el papel de la mujer en la sociedad beben de una tradición y la modifican. Los autores del Segundo Romanticismo, como intentaremos demostrar, recogen, transforman, avanzan y abren puertas que muestran el cambio social, ideológico y estético que desembocará en la Modernidad.

I. EL ROMANTICISMO: CONSIDERACIONES GENERALES

I. EL ROMANTICISMO: CONSIDERACIONES GENERALES

1. El Romanticismo

Qué entendemos por Romanticismo

Lo primero que tenemos que constatar al acercarnos a un estudio sobre Romanticismo es la ambigüedad existente en todo lo que concierne a este término, comenzando por la definición que la R.A.E ofrece del mismo:

romanticismo. 1. m. Escuela literaria de la primera mitad del siglo XIX, extremadamente individualista y que prescindía de las reglas o preceptos tenidos por clásicos. 2. m. Época de la cultura occidental en que prevaleció tal escuela literaria. ¶ ORTOGR. Escr. con may. inicial. 3. m. Cualidad de romántico, sentimental.

En el cuerpo de esta definición, de tan sólo cuatro líneas, ya vemos cómo se confunde el movimiento literario (que, además se circunscribe a la primera mitad del siglo XIX) con un adjetivo considerado sinónimo de sentimental por traslación semántica, a partir de las características que tradicionalmente se han dado a un Romanticismo, que nada tiene que ver con el de la primera mitad del siglo XIX.

Esta falta de claridad plasmada en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua, no hace más que confirmar la confusión que existe en torno a este tema, incluso dentro de la crítica.

En primer lugar, dentro de este galimatías teórico, hemos de señalar la existencia de dos líneas distintas a la hora de abordar la definición de Romanticismo:

-Una de ellas, encabezada por Peers, entiende el Romanticismo como una serie de características que se pueden dar en cualquier momento de la historia. Así, este crítico en concreto defiende el carácter inherente del Romanticismo al genio español y, por tanto, a su literatura. Parte de la idea de que “su vida y su cultura siguen presentando, época tras época, las cualidades que la palabra *romanticismo* implica” (Peers, 1967, I: 22); cualidades que se refieren a lo lla mativamente pintoresco, la espontaneidad, la lozanía, la imaginación, el lirismo imaginativo, el idealismo, la vaguedad de su filosofía y la mezcla de cristianismo y paganismo, así como la repulsa de la regla arbitraria, la defensa de la determinación del autor a procurar placer, la

mezcla de lo sublime y lo grotesco, la reverencia a lo sobrenatural, la variedad de metro, el apego a lo que sea del pueblo y de la tierra, el gusto por lo sencillo, etc. Estas caracterizaciones, siempre referidas al término Romanticismo, no se circunscriben a un periodo, sino que sirven al autor para hablar de la literatura del siglo XIX y de la escuela teatral de Lope de Vega o Calderón, por ejemplo, con la imprecisión que esto implica.

-Una segunda línea, en la que se encuentra Navas Ruiz entre otros, aun admitiendo que el Romanticismo, entendido como actitud vital soñadora y revolucionaria, no se puede limitar a un periodo temporal, aboga por la utilización técnica del término, al menos en el campo de la literatura:

...en esta rigurosa historia literaria importa señalar las modalidades más que las generalidades. En consecuencia, y como conclusión práctica, se propone reservar el uso del término romanticismo a un periodo muy definido del siglo XIX en España, que va de 1830 a 1850 aproximadamente. Los escritores que queden fuera de él deben ser designados de otro modo (Navas Ruiz: 1982: 38).

No compartimos la cronología que propone el crítico, pero sí pensamos que es necesario ser rigurosos en la utilización del término Romanticismo al referirse a la corriente literaria, para no perdernos en vaguedades que impidan el conocimiento pleno de un movimiento ideológico y cultural de la embergadura del que estamos hablando. De acuerdo con esto, a lo largo del siguiente estudio entenderemos por Romanticismo una corriente filosófica y artística y, por tanto, literaria, que se refleja en el arte europeo y americano en un determinado periodo de tiempo. Esta corriente atravesaría varias etapas con características comunes pero, también, con ciertos rasgos privativos, que no excluyentes, de cada una de ellas. Confundir el periodo literario llamado Romanticismo con las cualidades designadas, en el uso coloquial de la lengua, por el adjetivo “romántico” implica una imprecisión que impide entender los límites y la relevancia de este movimiento literario e ideológico. No obstante, coincidimos en la mayor semejanza de determinados periodos de la literatura, no sólo española, sino mundial. Estos periodos se irían alternando con un movimiento cíclico que haría pasar de un predominio de lo irracional (imaginación, sentimiento) a otro de la parte más mesurada y cerebral del hombre. El Romanticismo se situaría en una fase de predominio del sentimiento, igual que el Barroco. Por ello, del mismo modo que se ha afirmado que el germen de la Ilustración está en el Renacimiento, podemos decir que cierto germen del Romanticismo está en la literatura del siglo XVII. Esto explicaría por qué los primeros románticos vuelven los ojos al Siglo de Oro. Denominar con idéntico término las

corrientes artísticas que se dan en momentos históricos en los que predomina un mismo elemento (el racional o el sentimental), explicaría por qué se ha dado la confusión de considerar romántica cualquier época en la que no domine la razón.

1.2. Uno y varios Romanticismos

Otra dificultad a la hora de aproximarnos al Romanticismo es la pluralidad de Romanticismos existentes en diferentes países y en diferentes momentos dentro del periodo de vigencia del movimiento:

La conclusión de que el Romanticismo, básicamente idéntico en su espíritu y su raíz, se presente, no obstante, con muy peculiares rasgos en cada país y aun en cada escritor... (Alborg: 1980:14).

De aquí se deducen las limitaciones que entrañan afirmaciones que hacen coincidir Romanticismo con Liberalismo en la obra de críticos del prestigio de Navas Ruiz (1970) o Abellán (1984). Caracterizado el Romanticismo por su pluralidad polifacética, cualquier intento de unificar su cosmovisión en una única línea es tará cercenándolo en una de sus vertientes. Vertientes que presentan rasgos privativos en cada país y en cada momento, pero que tienden a agruparse en torno a dos grandes tendencias: el Romanticismo de acción y el de evasión (Poullain: 1981), el Renacimiento Romántico y la Rebelión Romántica (Peers: 1967 y 1973); en definitiva, un Romanticismo de ideología liberal y revolucionaria y un Romanticismo de corte conservador.

El Romanticismo conservador, nacido en Inglaterra en el último tercio del siglo XVIII, con *Night Thoughts* de Young, *The Pleasures of Imagination*, de Akenside, *Meditations among the Tombs*, de Hervey, *Elegy written in a country churchyard*, de Gray, *Mac Pherson*, de Fingal o *Reliques*, de Percy revela ya el poder de la imaginación, el placer de la melancolía y la soledad, la conciencia de la fugacidad y el dolor de la vida, la preferencia por los escenarios sombríos y el gusto por la poesía primitiva y popular de genio espontáneo, y es tomado por los autores alemanes del *Sturm und Drang*, que desarrollan las teorías de Young y promulgan los conceptos básicos del Romanticismo por toda Europa (autonomía y libertad en el arte, primacía de lo espontáneo y la intuición, independencia de la imaginación, etc.). A estos, añade el “Grupo Romántico de Jena”, en 1798, el propósito de trascendencia y el anhelo de un mundo ideal de autónoma creación, a la vez que fija lo más característico de la filosofía romántica alemana. Por último, el “Grupo Heidelberg”, entre 1805-1815, más dado a la creación

que a la filosofía, acrecienta el gusto por la poesía lírica y las historias sobrenaturales y fantásticas, así como la afición por la historia. De acuerdo con David T. Gies, estos intelectuales alemanes buscan definir la época moderna, y para ello se remontan a los albores del cristianismo, donde encuentran el principio de esta era, y al periodo medieval, donde hallan el germen de las sociedades modernas. De acuerdo con esta visión, defienden además el valor caballeresco, el amor cortés o la monarquía absoluta, siendo este el ideario que, originalmente, exportan al resto de Europa. Pero este no es el que aceptan y adoptan como suyo el resto de los países. Como ya se dijo, cada país aporta y modifica algunas de estas cualidades, pero el cambio cualitativo más importante es el que se produce en Francia.

En un primer momento, el Romanticismo francés corresponde también al modelo monárquico y cristiano; recibe el influjo de Chateaubriand, como reacción contra el espíritu enciclopedista del siglo XVIII y cuenta con el apoyo conceptual del libro de Madame de Staël, *De l'Allemagne*, que sintetiza las ideas del Romanticismo germánico de las *Conferencias sobre literatura y arte dramático* de 1809. Sin embargo, condicionado por los acontecimientos políticos, el Romanticismo francés, a partir de la Revolución de Julio, viene a entronizarse como una revolución contra la tradición nacional. El Antiguo Régimen se había aliado con el clasicismo y la revolución venía a derribar a ambos. Al pedir una literatura nueva para una sociedad nueva, el Romanticismo se unía a la revolución, la violencia y una doctrina de origen extranjero que venía a atacar la cultura nacional en su misma raíz, pasando a significar algo totalmente distinto. Entre 1825-1830 se produce una esencial modificación en su carácter y comienza su acercamiento hacia el liberalismo. Las características que definen ahora al Romanticismo serán el desgarramiento y la autodestrucción romántica, las tendencias antisociales y el declamado y violento anticlericalismo. Será un Romanticismo que no se apoye en presupuestos filosóficos, sino en el elemento personal y la exaltación de los sentimientos, en especial el amoroso.

2. El Romanticismo en España

2.1. Consideraciones y cronología

Visto esto será más fácil comprender lo que ocurre en España en lo referente a este movimiento y solventar contradicciones como la que convierte a Bécquer en el máximo

romántico español, a la vez que sitúa su obra veinte años después del fin del Romanticismo en España. Sólo como muestra de la falta de acuerdo en lo que respecta a este asunto, podemos recoger los cuatro puntos de vista que presenta Silver:

El primero de ellos, se corresponde con la visión de Peers, que, como ya hemos dicho, define la poesía española como inmanentemente romántica. Esta línea crítica, sostenida durante el primer tercio del siglo XIX, considera el Romanticismo como una corriente histórica y cuenta a su favor con la tradición de la crítica decimonónica, que había insistido en la relación de continuidad entre la cultura española de la época austriaca y el Romanticismo. También Romero Tobar habla de esta tesis y, aparte de Peers, cita entre los críticos que la defienden a Farinelli, Guillermo Díaz-Plaja, Ricardo Baeza etc.

En segundo lugar, destaca la corriente que afirma que España nunca ha tenido Romanticismo, a la que pertenecerían críticos como Ángel del Río o Donald L. Shaw, que considera que el Romanticismo español es más una moda de escasa densidad que una radical concepción del mundo profunda y sostenida².

La tercera teoría es la defendida por Russel P. Sebold. Según este crítico, en España habría existido un temprano Alto Romanticismo. Partiendo de la definición del Romanticismo como una metafísica sentimental y un concepto panteístico del universo cuyo centro es el yo, el crítico encuentra rasgos afines en escritores españoles del siglo XVIII, especialmente Cadalso, Jovellanos y Meléndez Valdés. De acuerdo con esto, el paso del Neoclasicismo al Romanticismo en España se produciría como evolución más que como revolución, con una influencia real de los románticos del siglo XVIII sobre los románticos del siglo XIX y con una persistencia del XVIII dentro del siglo siguiente en un movimiento de ósmosis e interpretación.

Por último, la idea de la existencia de un sucedáneo tardío, pero respetable: el Modernismo y la Generación del 98, tesis defendida por Octavio Paz, Edmund L. King o Juan Luis Alborg y sostenida, también, en las últimas páginas de la monografía de Peers. Según la teoría de Edmund L. King, este retraso se debería a la fragilidad de la Ilustración española, que no habría sido lo suficientemente fuerte como para provocar la

²Para Donald L. Shaw, el Romanticismo debe ser definido no sólo en términos literarios, sino también referidos a la crisis metafísica originada a finales del siglo XVIII a partir de la destrucción de los valores tradicionales. El crítico considera que esto no se ha dado en España y por ello no podría hablarse de verdadero Romanticismo sino, tan sólo, de moda pasajera.

reacción liberal que fue el Romanticismo en Europa. Sólo la aparición de un pensamiento racional fuerte por medio del krausismo podría generar una verdadera manifestación romántica en la llamada Generación del 98.

A estas corrientes expuestas por Silver, podemos añadir la opinión de Julián Marías, quien concibe el Romanticismo como movimiento no meramente literario y afirma que “la vida española está inmersa en el Romanticismo desde 1812”, añadiendo que “si lo esencial del Romanticismo es su contenido y no la forma, los escritores de los tres primeros lustros del XIX podían ser románticos aunque escribieran en molde neoclásico”³.

Coherentemente con esto, parece claro que, determinadas por una de las dos líneas de estudio de lo que es el Romanticismo, o ciñéndose a una de las tendencias ideológicas del movimiento, las dataciones que hasta a hora se han dado del Romanticismo español son variadas y contradictorias. La opinión generalizada (Peers: 1967, 1973; Navas Ruiz: 1982; Cossío: 1950; Juretschke: 1954 entre otros) es que el movimiento comienza en la década de los años treinta, con el impulso recibido del retorno de los exiliados políticos tras la muerte de Fernando VII, y puede darse por terminado en la década de los cincuenta. Autores como Aullón de Haro (1989) o Alborg (1980), no obstante, adelantan los inicios a 1814, con la polémica Bohl de Faber- Mora, y el mismo Aullón de Haro prolonga la existencia del mismo para comprender la obra de autores como Gustavo Adolfo Bécquer.

La siguiente alternativa, que proponemos y manejaremos a lo largo de este estudio, englobaría todas las etapas del movimiento:

- 1814-1834: Introducción del pensamiento romántico.

La penetración de estas ideas vendría de la mano del alemán Böhl de Faber, que en 1814 comienza una campaña en pro del siglo de Oro español, popularizando las ideas de Guillermo Schlegel. La réplica de Joaquín de Mora y la consiguiente polémica en las páginas de *El Mercurio Gaditano*, contribuyen definitivamente a la difusión de estas ideas. Asimismo, durante este periodo, personalidades de la talla de Agustín Durán, en su *Discurso sobre el influjo de la crítica en la decadencia del teatro español y sobre el*

³ Julián Marías, “Un escorzo del Romanticismo”, en *Obras Completas*, III, Madrid, 1959:283-302; cit. en Alborg, 1980: 49.

modo con que debe ser considerado para juzgar convenientemente de su mérito peculiar, de López Soler, Monteggia, Aribau o iniciativas como la de estos últimos en *El Europeo* se alinean en esta tendencia, en la que se defiende la inspiración cristiana medieval, considerada como la propia del país y portadora de las características intrínsecas del mismo, en contraste con la literatura clásica y neoclásica. La idea que subyace es la importancia de la relación de la literatura con el momento y el lugar en el que se desarrolla y la necesidad de liberarse de artificiosas restricciones formales. Como se ve, la imponente es claramente alemana, pero lo que se busca es profundizar en las operaciones del alma española a través de su historia, sus manifestaciones y costumbres, por lo que la importancia del nacionalismo en clave conservadora es clara.

La presencia de los presupuestos románticos es simplemente teórica en este periodo, debido a que las ideas reaccionarias de Böhl de Faber, su defensor más visible, incitan a un importante sector de los intelectuales, de ideología liberal, a rechazarlas. No obstante, esto no debe llevar a la falsa idea de su desaparición, pues la línea de pensamiento portadora de las mismas, encabezada por Lista, será una de las causas principales del segundo cambio cualitativo del Romanticismo español hacia 1850.

-1834-1850: Triunfo del Romanticismo Liberal. Primer Romanticismo español. A partir del impulso recibido por el retorno de los exiliados en 1833, se introduce en España el modelo de Romanticismo surgido en la Francia revolucionaria. Los exiliados se habían refugiado preferentemente en Inglaterra, pero muchos de ellos, como el propio Espronceda, habían pasado largas temporadas en Francia, o incluso habían cumplido la segunda parte de su exilio en este país, tras la Revolución de Julio y la caída de los Borbones. Esto les había llevado a conocer el Romanticismo que los galos habían adaptado, la literatura nueva para el pueblo o nuevo, que nada tenía que ver con la que ellos habían rechazado en la pluma de Böhl de Faber, y con la que sí podían identificarse. De esta forma, adoptan el modelo romántico de Hugo y Dumas con entusiasmo y surge así el periodo que, tradicionalmente, se ha entendido como el Romanticismo en España. Marcarían el inicio de esta tendencia los estrenos de varias obras emblemáticas del teatro romántico (género por excelencia de estos años): *La Conjuración de Venecia*, de Martínez de la Rosa, en 1834, año en el que también se publica el *Macías* de Larra, y *Don Álvaro o la fuerza del sino*, del Duque de Rivas, que se estrena en 1835. En 1836, con *El Trovador*, de Hartzenbusch, y *Aben Humeya*, de

Martínez de la Rosa, los adeptos del Romanticismo estarían seguros del triunfo del mismo, y en los años 1837-1838 el movimiento llegaría a su culminación, copando la mayor parte de los periódicos, revistas y teatros. Los años siguientes constituirían ya los años de decadencia.

-1850-1885: Triunfo del Romanticismo intimista y filosófico. Segundo Romanticismo español.

1850 es la fecha en la que se suele situar el final del Romanticismo, atendiendo a la proliferación de críticas hacia lo que se consideran excesos románticos, referidos, especialmente, al carácter sacrilego y blasfemo del mismo y a la vacuidad de las palabras que se amontonan como un torrente en las obras que se consideran románticas. En realidad, estas críticas hacia los puntos más vulnerables del Romanticismo no suponen el final del mismo, sino la superación de una de sus etapas. Un nuevo cambio cualitativo hará resurgir la línea ideológica subyacente en artículos como los de Lista, remozada por la influencia de la lírica de los nuevos poetas alemanes, y propiciada por una serie de factores internos y externos, sociales y políticos. Ha llevado a confusión el hecho de que ni los ideólogos ni los poetas de esta escuela o tendencia se llamen a sí mismos románticos. Las razones están íntimamente ligadas al contexto histórico y a las connotaciones negativas del término, pero no significa que las características que los definen no sean el trasunto español de las características de los poetas alemanes e, incluso, británicos seguidores del Romanticismo Histórico.

En cuanto a la fecha en la que se situó el final de este movimiento, obedece a la muerte de la poeta gallega Rosalía de Castro. Esto no quiere decir que en la década de los ochenta esta tendencia literaria sea la mayoritaria, pues en estas fechas convive con la novela realista y los inicios del naturalismo, pero aún se están publicando algunas de las obras más emblemáticas del movimiento, y adelantar la fecha de su desaparición implicaría dejar fuera obras como *En las orillas del Sar*, publicada en 1884.

En este periodo, obviado o, en general, confusamente interpretado por parte de la crítica, es en el que vamos a centrar nuestro estudio.

2.2. Dos modelos de Romanticismo

2.2.1. Cambio cualitativo en 1850. Causas de la evolución

La fecha en la que hemos situado el inicio del Segundo Romanticismo español coincide con la que otros críticos, como Peers, han establecido como la de fracaso del movimiento romántico. Aludíamos a una serie de ataques contra los puntos más débiles del Primer Romanticismo, pero, como se señaló, esta reacción marcará no la muerte del movimiento sino el inicio del proceso por el cual llegaremos al Segundo Romanticismo. Añadíamos que la llegada de esta nueva etapa se ve, además, favorecida por unas condiciones históricas y culturales, diferenciadas de las que habían determinado el periodo anterior⁴ y propicias para este cambio. Entre ellas podemos destacar:

a) Relajación del enfrentamiento Francia/ España- Clasicismo/ Romanticismo

En el momento en el que nos situamos, las tensiones políticas, aunque no desaparecidas, sí han remitido en gran medida y Francia se ha convertido únicamente en invasora cultural, no ya política, de modo que la contienda puede situarse en un plano diferente. Testimonios como los de Durán que, en el Prefacio de su *Romancero*, reconocía como fuente de su nacionalismo la reacción tradicionalista contra el republicanismo y el afrancesamiento napoleónicos, van desapareciendo paulatinamente y ya no encontramos testimonios antigalicistas tan claros como los que podíamos ver en la etapa anterior. Nos hallamos ante la primera depuración sufrida por el Segundo Romanticismo.

El mismo relajamiento se produce, dentro del arte, en el enfrentamiento entre neoclásicos y románticos. Si dejamos de lado las connotaciones políticas que cada uno de estos movimientos soportaba, hemos de recordar cómo el Romanticismo pugnaba, también, por una liberación de las reglas neoclásicas y por la búsqueda de una literatura nacional que no fuese valorada con parámetros de corte clasicista. La oposición, más destructiva que constructiva, había dado lugar a que, en múltiples ocasiones, los manifiestos de uno y otro bando diesen más importancia al desprestigio o la deslegitimación del rival que a la defensa de sus propios preceptos. En el momento en el que nos situamos, sin embargo, el Romanticismo ya ha alcanzado una cierta difusión;

⁴ No podemos olvidar el hecho de que los primeros románticos se enfrentan al modelo de literatura neoclásica y deben, por ello, romper una serie de limitaciones, mientras que los románticos del segundo periodo crecen y se educan en el momento de máximo apogeo del Romanticismo liberal por lo que su reacción se produce en la dirección opuesta, en contra de los excesos del Primer Romanticismo.

los liberales han aceptado e introducido el Romanticismo de corte francés y, por tanto, ya no hay que defenderlo de manera tan ardiente. Del mismo modo, las posturas de los clasicistas más radicales también se han ido suavizando, las diferencias entre las dos escuelas casi se han diluido por completo, y múltiples críticos se han lanzado a abogar por la desaparición de tal enfrentamiento. Así, Lista en 1844 dice:

La división de partidos de la actual república de las letras (...) ha aumentado los males, no se trata ya de ser buen poeta o buen escritor, sino de ser clásico o romántico. La polémica de los partidos, en política y en literatura, es la comida de los que no tienen genio ni para gobernar ni para escribir ⁵ (Lista: 1844: 36).

Cuando llegamos al momento que nos ocupa, la conciencia de enfrentamiento ha desaparecido, y la batalla romántica se ve casi como un episodio del pasado, al menos, la virulencia con la que se había mantenido. Así lo muestran las palabras de Giner de los Ríos cuando, en 1862, habla de:

...aquellos cuya juventud no fue testigo del debate romántico y que, por ello mismo, pudieron ser románticos si n que en el los el serlo comportara violencia alguna, ni actitud de combate, ni gesticulación postiza (cit. en Díaz, 1971: 144-145).

b) Reacción contra el Romanticismo Liberal de origen francés⁶

La oposición contra Francia ya no se desarrolla en el plano político, pero sí en el literario. Decíamos antes que, a partir de 1833, los exiliados importan el modelo de Romanticismo liberal, nacido y desarrollado especialmente en Francia. Este Romanticismo se adueña del plano literario español, pero no hace desaparecer las voces que habían defendido el modelo tradicionalista católico y monárquico, y que ahora rechazan abiertamente la nueva moda literaria. Algunos condenan el modelo importado por razones de ortodoxia religiosa o moral pero, en la mayor parte de los casos, es un motivo social el que subyace: la sociedad española del momento, no precisa de anarquistas, sino de constructores que ayuden a superar la crisis. Durante algún tiempo, las voces disidentes apenas son percibidas, pero en la década de los cuarenta, empiezan a cobrar más fuerza y, en poco tiempo, la reacción contra lo francés se ha generalizado. Así podemos verlo en testimonios como los del Duque de Rivas o

⁵ Artículo: "Estado actual de la literatura europea".

⁶ Cuando hablamos de reacción contra el romanticismo francés nos estamos refiriendo a la parte liberal del mismo. Autores como Lamartine, que se alejan de este modelo, son profusamente leídos y admirados por poetas del periodo que estudiamos.

Hartzenbusch⁷. El primero de ellos afirma en 1841: “Los poetas más recientes (...) dan a nuestra lengua un giro mezquino y una canturía más propios del idioma francés que del castellano”⁸. Hartzenbusch, en 1843, se pregunta “¿Cómo atinan los franceses más con el modo de agradar a los españoles que los españoles mismos?”⁹.

De gran importancia es la actuación de Lista en este terreno. En 1828 el crítico y profesor admite las ideas de Schlegel¹⁰, y, a partir de ese momento, comenzará su cruzada particular contra el Romanticismo francés y a favor del “único” Romanticismo bueno, es decir, el espiritual, nacionalista, católico y medieval, totalmente opuesto a las obras escénicas francesas, que caracteriza como “monstruosas” y en absoluto románticas. La influencia del maestro será de tan gran alcance que, según Juretschke, a él se deben el repudio a Duménil o la inspiración de los artículos de Durán, Alcalá Galiano y, más adelante, los de Gil y Carrasco y Donoso Cortés. En 1836, en sus conferencias en el Ateneo, comenzará a hablar de “buena literatura” para referirse al Romanticismo nacional medieval y “mala literatura” para referirse al Romanticismo francés liberal, poniendo frente a frente ambas corrientes con el fin de demostrar su incompatibilidad. Introduce, asimismo, una nueva terminología que lleva a prescindir del término técnico “romántico”, sustituido por el de “nueva literatura”. Con esta innovación terminológica, consigue que el modelo literario del Romanticismo alemán se admita, liberado de los prejuicios que el término Romanticismo implicaba, e identificado con la “buena literatura”, pero también da lugar a una tremenda confusión dentro de la crítica, pues los románticos españoles del segundo periodo ya no se denominarán a sí mismos románticos. Juretschke establece 1938 como el año del triunfo de Lista. Su postulado en esta fecha sus ideas ya habrían calado en las principales figuras de la literatura del Romanticismo y, sin lugar a duda, lo ha hecho dentro de una crítica que no se cansa de fustigar a la influencia extranjera.

Son significativos a este respecto los testimonios que aparecen en el periódico *No me olvidas*, que comienza a publicarse en mayo de 1837 con la finalidad de defender a los “jóvenes del siglo” de las calumnias con que “seres vulgares” los han cubierto: “vengar

⁷ El que sea uno de los autores que se consideran introductores del Romanticismo en España los que realicen estas declaraciones viene a probar la degeneración que se estaba produciendo en el movimiento en los años en los que las críticas se acentúan.

⁸ Rivas: *Romances Históricos*: 1841; cit. en Peers: 1967: II: 287.

⁹ Hartzenbusch: *Ensayos poéticos y artículos en prosa*: Madrid: 1843; cit. en Peers: 1967: II: 206.

¹⁰ Según Silver, gracias a la influencia de Durán.

a la escuela llamada romántica de las c alumrias que se han alzado sobre su frente”¹¹
(Salas y Quiroga: 1837: 2). El editor, Salas y Quiroga, está alineándose a favor de la escuela romántica pero, también, deja claro a qué Romanticismo se está refiriendo:

Si entendiésemos nosotros por romanticismo esa ridícula fantasmagoría de espectros y cadalsos, esa violenta exaltación de todos los sentimientos, esa inmoral parodia del crimen y la iniquidad, esa apología de los vicios, fuéramos ciertamente nosotros los primeros que alzáramos nuestra débil voz contra tantos abusos, con tanta manifiesto escarnio de la literatura. Pero si en nuestra creencia es el romanticismo un manantial de consuelo y pureza, el germen de las virtudes sociales, el paño de las lágrimas que vierte el inocente, el perdón de las culpas, el lazo que debe unir a todos los seres, ¿cómo resistir el deseo de ser los predicadores de tan santa doctrina, de luchar a brazo partido por este dogma de pureza? (Salas y Quiroga: 1837: 2).

Igualmente, aparece el rechazo de manera implícita en el artículo publicado por Campoamor unos meses más tarde en la misma revista:

Aunque impugno a qué el romanticismo, no se crea que impugno el romanticismo verdaderamente tal, sino ese romanticismo degradado cuyo fondo consiste en presentar a la especie humana en sus más sangrientas escenas, sus horrores, crímenes atroces, execraciones, delirios y cuanto el hombre puede imaginar de más bárbaro y antisocial; esto no es romanticismo, y el que lo cree está en un error; el romanticismo verdadero tiende a conmover las pasiones del hombre para hacerlo virtuoso (*No me olvides*, nº 32, 10 de Diciembre de 1837: 3 y 4).

Esta tendencia habría llegado a su punto culminante en el momento en el que escriben los autores del Segundo Romanticismo, en el que, además, como anunciamos, ya no se habla de Romanticismo para referirse a la nueva tendencia. El referente francés y liberal ha sido desterrado y ampliamente denostado, por lo que los románticos de este periodo tendrán que volver la mirada a otros modelos, y, como consecuencia, darán lugar al segundo cambio cualitativo del Romanticismo español, introduciendo una variedad más emparentada con la de Böhl de Faber pero, suficientemente, alejada de él como para ser aceptada.

c) Saturación de algunos de los rasgos del Primer Romanticismo: Lenguaje ampuloso y exageración

Como veíamos en el ejemplo de Salas y Quiroga, empezaban a percibirse dentro del Romanticismo imperante una serie de rasgos censurables, susceptibles de caricaturización y muy alejados de la profundidad conceptual que sería apetecible.

Uno de los rasgos en los que más se va a insistir es la utilización de un lenguaje “ampuloso” y “exagerado” que esconde la “vacuidad” de los conceptos. El

¹¹ Citas sacadas del Prólogo de Jacinto Salas y Quiroga al número 1 de “No me olvides”, publicado el 7 de Mayo de 1837.

Romanticismo se habría convertido en un montón de palabrería, que sin embargo no decía nada, y este error va a ser acusado muy pronto por todos los que miraban esta corriente de forma crítica.

Como era de esperar, algunas de las acusaciones más temerarias a estos excesos retóricos provienen del mismo Lista y de su prologuista, José Joaquín de Mora, que habla de la lengua empleada por algunos escritores del momento en los siguientes términos:

Lenguaje sin dignidad, sin propiedad y sin pureza castiza; estilo sin formas determinadas, sin colorido, sin esmero y sin armonía; vulgaridad rastrera y humilde en el concepto y en la expresión; metáforas extravagantes e incoherentes, sacadas por lo común de asociaciones violentas o de tipos exóticos a que no se acomodan nuestros hábitos ni tradiciones (...), hinchazón en las voces bajo la cual se quiere ocultar la pobreza de las ideas (en Lista: 1844: V-VI).

Más conciso, pero también más contundente se muestra Lista cuando dice: “En nada se conoce más la falta de genio que en la exageración, porque el principal carácter de lo bello y de lo sublime es la sencillez” (Lista: 1844: 35).

Esta idea será la imperante en los poetas de la segunda generación romántica, que defienden un lenguaje sencillo, al tiempo que condenan y en algún caso parodian los excesos del Romanticismo anterior. Ahora “poeta no es sólo el que siente la sublimidad o la belleza, sino el que además sabe expresarla” (Fernández Espino, cit. en Cossío: 1960: 77). Veremos más adelante cómo la precisión en la expresión se convierte en uno de los rasgos distintivos dentro de la poética del Segundo Romanticismo.

d) Búsqueda de nuevas formas

El rechazo a una literatura que consideraban excesiva y extremosa tendrá como consecuencia la búsqueda de una nueva forma que se caracterice por la naturalidad y la sencillez formal¹². El hecho de que la corriente que se quería desterrar hubiera sido identificadas temáticamente con el Romanticismo francés, hará que una de las primeras medidas tomadas sea el abandono de estos modelos, especialmente aquellos más asociados a la faceta revolucionaria del movimiento. La emancipación de los franceses no significa, sin embargo, que el Romanticismo español estuviese lo

¹² De este modo nacen las dos corrientes poéticas que se desarrollan en este período de forma simultánea: la que denominamos Segundo Romanticismo y la que Aullón de Haro ha llamado fase “realista” con las figuras sobresalientes de Campoamor, Núñez de Arce y Revilla.

suficientemente maduro como para evolucionar por sí mismo sin influencias externas, y, de hecho, en ningún momento de su evolución, el Romanticismo trató de desentenderse de la literatura precedente. La consecuencia del abandono de la influencia francesa fue la adopción de otros modelos, el modelo alemán y el británico, que se proclamaban como ejemplos de “buen romanticismo” desde la crítica romántica antigalicista.

En cierto modo, el retorno a lo alemán significaba la vuelta a los preceptos de aquel inicio de Romanticismo traído por Böhl de Faber, pero con todas las salvedades que cabe imaginar por el cambio de los tiempos y por la enorme influencia que tendrá Heine, perteneciente a una fase posterior del Romanticismo alemán.

La novedad que se introduce en este periodo es el retorno a la lírica popular española. Las ideas recibidas del Romanticismo Histórico alemán incitan a mirar al pueblo y a sus costumbres para conservar la esencia de España, lo que propicia el hallazgo, en las formas líricas populares, del modelo formal fresco, sencillo y sugerente que los poetas del momento estaban buscando.

Las influencias vienen, por tanto, de dos vertientes: la literatura “del norte” y la lírica popular. Sin embargo, sería erróneo considerarlas como fuentes aisladas e independientes, pues, como señalábamos, el interés por lo popular, una vez arraigado el deseo de conservación de lo tradicional, proviene de Alemania. Así lo entienden y manifiestan múltiples críticos. José Pedro Díaz afirma:

En realidad no son dos cosas, sino una sola. Esa poesía alemana que atrae entonces a los poetas españoles es una poesía que supo nutrirse ella misma de la savia renovadora que recogió de lo popular (Díaz: 1871: 240).

**

En algunos casos debimos señalar que el influjo alemán venía vinculado a un incremento de la atención por lo popular (ibídem: 229).

Aunque no proceda explayarnos más en la profundización de estas causas, de lo dicho hasta aquí, es fundamental que quede clara la idea de que la conjunción de todas ellas propicia un cambio cualitativo dentro de la literatura de la segunda mitad del siglo XIX. Cambio que supone una variación en orientación ideológica y formal, pero no un abandono de la estética romántica, entendiendo estética en el sentido amplio de la

palabra. Autores como Bécquer, Rosalía de Castro, Ferrán etc. siguen siendo románticos, pero ya no románticos liberales, sino de una rama más conservadora.

2.2.2. Rasgos constitutivos del Romanticismo

Una vez vistas las razones que propician la evolución de una tendencia literaria a la otra, hemos de legitimar el establecimiento de ambas dentro de un mismo movimiento, para lo cual se hace necesario verificar los rasgos comunes, que obligan a considerarlas una única corriente. Yendo un paso más allá, si afirmamos que las dos tendencias entran dentro del Romanticismo, hemos de señalar cómo los rasgos definitorios del mismo aparecen reflejados en ejemplos de los dos periodos. Veámoslo.

a) Concepción subjetiva de la realidad

Llorens (1989) señala en su obra como elemento típicamente romántico, el concepto subjetivo de la realidad: “la realidad no existe fuera de nosotros; nuestra alma es la que con sus destellos la produce, y el mundo no es sino el espejo que refleja su hermosura” (1989: 485); idea que repercute de manera directa en la manera de concebir la poesía y la creación:

La poesía había sido imitación de la naturaleza; con el romanticismo se convierte en creación del poeta, en la expresión de algo interior que se proyecta fuera. Si antes era como un espejo que reflejaba la realidad, ahora es como una lámpara que la ilumina. (...) Si el mundo real no es más que un reflejo del sujeto que lo contempla, con más razón la obra poética habrá de considerarse, no como imitación sino como creación propia (Llorens: 1989: 498).

Esta idea es la que domina en obras de Espronceda como <<A una estrella>>¹³ o *El Diablo Mundo* (1841), y es la misma subjetividad que aparece de manera marcada en

¹³ ¡Ay lucero! Yo te vi
resplandecer en mi frente,
cuando palpitar sentí
mi corazón dulcemente
con amante frenesí
(...)
¿Quién aquel brillo radiante
¡oh lucero! te robó,
qué oscureció tu semblante,
y a mi dicha arrebató
la dicha en aquel instante?
¿O acaso tú siempre así
brillaste, y en mi ilusión,
yo aquel resplandor te di,
que amaba mi corazón,
lucero, cuando te vi?

los autores que pertenecen al Segundo Romanticismo, quizá, incluso de manera más acentuada en ellos, dado que los límites de la realidad dejan de estar claros y empiezan a diluirse las fronteras entre los mundos donde domina lo irreal o lo real filtrado por la subjetividad del autor (los sueños, la memoria, los estados de embriaguez) y el mundo que, convencionalmente, se considera realidad; así, estos autores llegan a vivir en un marco referencial más amplio, en el que hay una especial cabida para lo poético y lo fantástico. “Me cuesta trabajo saber qué cosas he soñado y cuáles me han sucedido” dice Gustavo Adolfo Bécquer en la *Introducción sinfónica* (2004:54), y ahí queda resumida toda la teoría de la subjetividad que, como en Espronceda, cambia la realidad.

b) Consideración del tiempo como enemigo que trae consigo, irremediablemente, el desengaño

En Espronceda, el tiempo es un enemigo tan encarnizado como la sociedad, pues ambos consiguen derrotar la inocencia y hacer que el Edén, aún visible en la juventud, desaparezca de la tierra. Dentro del Segundo Romanticismo se puede decir que “El rayo de luna” (1862) de Bécquer es uno de los “manifiestos” por antonomasia del desengaño romántico, con la paradójica locura final de Manrique. Relacionado con el paso del tiempo, encontramos el desengaño en Antonio Arnao y en múltiples poemas de Rosalía de Castro.

c) Personajes que se mueven ininterrumpidamente, con cambios frecuentes de espacios

Dice Llorens:

No era caprichosa la ruptura de la unidad de lugar en el drama romántico; respondía a una nueva visión del hombre y de la vida, cuyo dinamismo se oponía a la estática visión de los clásicos, propia a su vez de una sociedad compartimentada, estable y sin libertad. Todo en el Romanticismo se orienta hacia la variación que se cree constitutiva de la naturaleza humana, nunca fija, siempre movida por la insatisfacción de lo que se tiene y el anhelo de alcanzar lo inasequible. De ahí el caminar sin fin (1989: 493).

Con esta cita se está refiriendo al personaje de Félix de Montemayor en *El estudiante de Salamanca*, pero, una vez más, es posible ponerlo en parangón con Manrique en “El rayo de luna” (1862) o, incluso, con los personajes de “El caudillo de las manos rojas” (1858).

...
(Espronceda: 1999:90)

d) Antirracionalismo

El antirracionalismo es otro elemento común, pero se hace preciso matizar. Uno de los ejemplos más significativos dentro del grupo de ascendente francés es el de Nicomédese Pastor Díaz, que se sitúa entre los poetas en los que comienza a apreciarse una cierta evolución hacia tendencias que se acercan al segundo grupo. Uno de los temas recurrentes en este autor es, precisamente, el antirracionalismo, motivado por la primacía otorgada al sentimiento en la vida humana, por la idea de ser la razón origen de la duda y destructora de las creencias religiosas que mantienen la cohesión social, y por ser opuesta a la poesía y al arte. Puede afirmarse que también los poetas del segundo grupo defienden el antirracionalismo, pero, aunque quizá motivados por las mismas razones, en sus testimonios se ciñen especialmente al hecho de que la razón, la ciencia, más explícitamente, destruye la poesía de las cosas y su belleza, lo cual no obsta para que la mayoría de ellos declaren la necesidad de la razón a la hora de componer los poemas.

e) Sinceridad de los sentimientos en la poesía

Se trata ahora de buscar la expresión auténtica del alma, tener algo que decir y dejarse llevar por la inspiración sin dejar que la pulcritud o el cuidado de la forma limiten la libertad para hacerlo. Tenemos que especificar, sin embargo, que, aun manteniendo la idea fundamental de que la poesía debe brotar de sentimientos sinceros, entre los poetas de la segunda etapa se habla ya de un proceso de depuración en el que la razón interviene para dar forma a esos sentimientos que, a pesar de todo, siguen siendo verdaderos.

f) Neoplatonismo e insuficiencia del lenguaje

Son dos de los elementos fundamentales que analizaremos en relación con el Segundo Romanticismo y que aparecen prefigurados en Espronceda de esta manera:

¿Quién sabe? Acaso yo soy
el espíritu del hombre
cuando remonta su vuelo
a un mundo que desconoce,
...
(1999: 356)

2.2.3. Elementos distintivos característicos de cada escuela

Asentados los principios por los que se reconocen ambas corrientes como distintas manifestaciones de un único movimiento, queda resuelta la duda de si la poesía de los autores que escriben a partir de los años cincuenta puede considerarse romántica o no. A continuación indagaremos el cambio cualitativo que sufre el Romanticismo en la década de los años cincuenta. Una serie de causas literarias pero, principalmente, sociales y políticas, motivan a los poetas de l momento a volver a los presupuestos más tradicionalistas y conservadores, defendidos por Lista entre otros autores, y relacionados con las ideas introducidas por Böhl de Faber, con el que, sin embargo, no se establece una relación directa.

Dado que esta cuestión se abordará detenidamente y en profundidad a lo largo del presente estudio, enumeraremos los rasgos distintivos de lo que consideramos Segundo Romanticismo y posteriormente se documentará. Así pues, el Segundo Romanticismo se caracteriza por los siguientes aspectos:

a) Postura política

Tanto el posicionamiento político como la importancia de la política dentro de los textos son elementos distintivos entre un momento y otro de la poesía romántica española.

Hartzenbusch, como representante del Primer Romanticismo, afirma:

Observando que en la sociedad actual el sentimiento religioso no está muy firme; que el respeto a la monarquía tampoco raya muy alto; que nuestras costumbres no son mucho más ejemplares que las de nuestros padres, pero que por conquistar y asegurar la libertad civil se han vertido torrentes de sangre, y donde no se han vertido, se agitan a cada momento los hombres por cuestiones pequeñas en sí, que se hacen gravísimas en el momento que se rozan con aqu el principio: en viendo que la fe, que es inseparable del hombre, debilitada lastimosamente con respecto al principio religioso, ha confluído toda a los principios políticos que cada uno considera como fuente de bienestar social: y por consiguiente la literatura contemporánea se distingue de las que la han precedido por esa fe política acompañada de sus luchas y de sus triunfos, sus ventajas y sus inconvenientes, su pequeñez y su grandeza, su magnanimidad y su intolerancia. De esa lucha nace hallarse en la literatura contemporánea tan pronto el misticismo más exagerado como la incredulidad más completa; moral rig idísima a veces; a veces repugnante cinismo. De esa lucha ha nacido también la variedad de formas que se nota en la literatura, porque se ha creído que siempre el hombre consigue su fin al dirigirse al hombre, el modo y la materia instrumental significan poco. Esta fe política, alma de la sociedad moderna, aparece en mil y mil críticas, pero aún no está consignada en una obra grande que le sirva de monumento im perecedero: quizá consista en que el cristianismo, el liberalismo y el socialismo aún no se han fundido (citado en Llorens: 1989: 546).

El Romanticismo entendido así, debe reflejar la sociedad en la que se desarrolla, los cambios que le afectan, y tiene que participar de ellos. Así se entiende la importancia del tema político en la obra poética de autores como Espronceda, que hace de una gran parte de la misma una protesta contra la sociedad, bien denunciando la situación de los seres humanos que considera víctimas del sistema (como el verdugo, o el reo de muerte) o bien mostrando la degradación de Europa, tal como hace en “El canto del cosaco” o en “A la traslación de las cenizas de Napoleón”.

El posicionamiento político del Grupo del Segundo Romanticismo difiere de los del Primer Romanticismo. Los hombres del segundo periodo romántico no se desentienden de la política, como se ha aducido en muchas ocasiones, pero delimitan los espacios en los que se habla de ella, y la poesía, muy por encima del pragmatismo y lo material, no es uno de ellos.

b) Postura religiosa

El anticlericalismo, como ya se ha observado, es constante en el período romántico de influencia francesa. *El moro expósito* de Rivas, las *Leyendas* de Mora y de Arolas, artículos de Larra, varias obras dramáticas de Hartzenbusch y García Gutiérrez o *El Diablo Mundo* de Espronceda, servirían de ejemplo.

Los factores que originan este anticlericalismo se relacionan con la ideología liberal de la mayoría de los escritores, afectados por la decisiva hostilidad de la Iglesia en contra de la revolución liberal desde las Cortes de Cádiz. Por otro lado, el anticlericalismo literario se hace eco del anticlericalismo popular procedente de la Edad Media. La sátira existente en *El moro expósito*, *El diablo mundo* (1841), *La sílfida del acueducto* (1837), de Arolas, y en otras obras significativas, no se focalizará en las opiniones políticas de los sacerdotes sino en su condición moral.

La evolución ideológica comienza a mediados de los años treinta, y, por lo tanto, al llegar a la fecha en la que los autores que estudiamos escriben, el pensamiento mayoritario entre los escritores románticos ha cambiado de signo.

c) Concepción del hombre. El héroe

De acuerdo con el carácter rebelde del primer período de influencia francesa, el héroe que se presenta es aquel que se levanta contra el orden establecido en pro de la humanidad, así Prometeo o Caín (el Caín de Byron, presentado desde una perspectiva opuesta a la bíblica). Son héroes que no respetan leyes humanas ni divinas, como Miguel de Mañara, héroes libres, como el pirata.

Por su parte, los héroes de los románticos posteriores remedan más de cerca a algunos de los héroes alemanes, como Werter. No son ya héroes activos y rebeldes, sino espíritus sensibles, melancólicos, que buscan la soledad y se caracterizan por su manera de sentir y su ansia de encontrar los ideales; se trata de los poetas, entendiendo que dentro de este período la calificación de poeta no se relaciona necesariamente con la capacidad de escribir poesía, sino con una manera especial de ver e interactuar con el mundo.

d) Rebeldía/Melancolía. Cinismo/ Estoicismo

Las actitudes de rebeldía y melancolía como significativas de cada uno de estos períodos se relacionan y ejemplifican en los personajes que acabamos de analizar. En cuanto a la oposición cinismo/estoicismo, si en los autores del primer período romántico, el desencanto lleva al cinismo, en los del segundo ese cinismo ha evolucionado hacia una posición estoica. En el caso de autores como Espronceda o Larra el desencanto no responde a un sentimiento existencial heredado, ellos se han ilusionado con unos cambios políticos, han luchado por ellos y, una vez alcanzados, han descubierto su falsedad. Es un desencanto que duele en una herida recién abierta, y por eso conduce a un cinismo que trata de disimular el dolor y anestesiarse con el alcohol o los placeres, como el de Juan de Mañara o, más claramente, como el que encontramos en “A jarifa en una orgía”.

Por su parte, el desencanto de los hombres del segundo período romántico, obedece más a una experiencia existencial. Ciertamente es que el ambiente en el que han crecido, la España en la que viven, se caracteriza por un clima de desilusión. Ellos lo viven y protestan, pero su desencanto obedece más a la conciencia del paso del tiempo y la imposibilidad de hallar la totalidad, los IDEALES que buscan y creían posibles en los años de juventud. Este desencanto, esta desilusión existencialista trae como consecuencia no una reacción violenta, sino la callada renuncia a soñar, el estoicismo, que buscan como

solución pero que no alcanzan tan fácilmente; por eso seguirán soñando y por eso el desengaño seguirá doliendo, pero de una forma más calmada.

e) Moral natural/ Moral cristiana

Parejo al cambio de ideología religiosa, se produce un cambio en la moral propuesta, reflejado, coherentemente, en el modelo de héroe que presentan. En este caso, basta observar el ejemplo de Juan de Mañara, en *El estudiante de Salamanca*, para ver que no se trata de un modelo de moral cristiana. La moral que aparece en esta obra, como en tantas otras del primer periodo romántico, es la propia del Romanticismo, que inicia Rousseau y formula reiteradamente Friedrich Schlegel en su novela erótica *Lucinde* (1799). Dicha moral, fundada en la naturaleza, defiende la idea de que sólo lo natural es moral. Idea que encontramos igualmente en la obra de Aro las *La sílfida del acueducto* (1837), en la que, además, aparece la anteposición del amor de la mujer al amor de Dios.

La virtud piedad respira,
jamás fueron sus intentos
sofocar los sentimientos
que naturaleza inspira
(citado Llorens:1989: 519)¹⁴.

Por su parte, la moral que aparece en los escritos de los autores de la segunda mitad del siglo es, eminentemente, católica. Múltiples ejemplos de Bécquer ilustran esta moral, y, especialmente, las referencias se multiplican en las *Leyendas*, con sacerdotes o religiosos que liberan a pueblos o personas por medio de la oración (“La cruz del Diablo”, 1860), con actos inmorales castigados con la locura o la muerte (“La Ajorca de oro”, 1861; “El beso”, 1863), o con procesos de expiación (“El caudillo de las manos rojas”, 1858; “El Miserere”, 1862). Más clara, incluso, aparece la defensa de la moral católica en otros autores como Selgas o Trueba. Muchos de los cuentos de Selgas y muchos fragmentos de sus novelas conllevan una labor de moralización y, en las obras de Trueba, aparece una condena explícita a todos los vicios, malas costumbres y malas acciones, con denuncias tan modernas como la de la violencia de género.

f) Función del poeta

Consecuencia lógica de todo lo dicho es que la concepción del poeta y su misión también sea distinta según la época de la que hablemos.

¹⁴ Esta obra no se ha vuelto a imprimir desde 1837, año de su publicación.

La función del poeta, de acuerdo con los parámetros seguidos por los románticos de la primera etapa, es una labor social, reivindicativa, política. Ejemplo claro son los ya citados poemas de corte político de Espronceda, en los que el mismo poeta se presenta como ejemplo con su propia lucha.

En lo que se refiere a la función del poeta en los segundos románticos, también, podemos señalar una nota social, pero con una dimensión completamente distinta. El poeta ya no es el adalid que se erige en guía de la revolución, sino que desempeña otras funciones, como la de llorar con los que lloran y convertirse en voz de los débiles¹⁵, sentir y cantar no sólo el sufrimiento propio, sino el de todos. Por otro lado, el poeta se convierte en el guardián de las costumbres, las tradiciones, las historias del pueblo.

g) Postulados estéticos: estilo e influencias

Para finalizar con esta enumeración de características distintivas, hay que señalar someramente algunas diferencias en lo tocante a cuestiones técnicas, como el tipo de estilo, la longitud de los versos, y en relación con estos dos aspectos, las influencias fundamentales, responsables últimas de que Espronceda, Arolas etc. estén escribiendo leyendas en verso, mientras que Bécquer trate de escribir poemas tan breves que tengan cabida en el envés de una tarjeta de visita.

Muchas veces se han aplicado adjetivos claramente despectivos como “exterior”, “superficial”, “grandilocuente” o “sonoro”, para caracterizar el estilo de los poetas de 1830-1840, asociada esta “grandilocuencia” de estilo a una vacuidad de contenidos, en contraste con la sinceridad del lirismo becqueriano¹⁶. Es cierto que el estilo del Romanticismo de la primera etapa es más “resonante” que el becqueriano, pero no por ello se le debe negar una sinceridad que, sin duda, tiene. Navas Ruiz explica el desarrollo de este estilo de la siguiente manera:

Pero, como suele ocurrir tras una larga etapa de represión, la necesidad misma de revelar el yo llevó a hacerlo de una forma exagerada, como tratando de imponerlo. No es cierto, como se ha dicho, que los poetas de este momento carezcan de intimismo. Lo tienen: hablan de su intimidad. Lo que ocurre es que lo hacen con énfasis, a gritos, acentuando estridentemente sus sentimientos, acompañándolos de ¡oh! y ¡ay! Muy pocos supieron tocar ese registro menor, delicado, tierno, sugerido, del sentimiento delicado, insinuado, murmurado a penas. Tal vez

¹⁵ Rosalía de Castro habla explícitamente de esta función en varios de sus textos.

¹⁶ Así lo entienden los propios autores, como vimos en el apartado anterior.

Gil y Carrasco. Esto sería tarea de los postrománticos, de Bécquer y Rosalía de Castro (1982: 132-133).

El mismo crítico (Navas Ruiz: 1982:134), que señala la importancia de la poesía descriptiva en este período - sobre todo en torno a fenómenos de la naturaleza o las ciudades-, explica el éxito de la poesía narrativa a partir de la revalorización del Romancero, producida ya desde finales del siglo XVIII y principios del XIX. Para el triunfo de la poesía lírica había que inventar un nuevo lenguaje, mientras que en el pasado español, en la admirada Edad Media, había un precedente glorioso para la poesía narrativa.

Inventar un nuevo idioma será lo que hagan los románticos posteriores para reivindicar y dar auge a la poesía lírica. Siguiendo, una vez más, las enseñanzas de los alemanes, los escritores españoles vuelven la mirada a las canciones, los villancicos, las jarchas, las cantigas, las “soleás”... para crear una poesía que, en un espacio limitado, resume sentimiento y sugerencias simbólicas.

3. El Segundo Romanticismo Español

3.1. El grupo

Las deserciones y nuevas búsquedas se verifican en una serie de escritores que “dejan atrás un Romanticismo demasiado fiado de los tópicos sobre el sentimiento y la libertad, prontamente encauzado en fórmulas y reiterado hasta el punto de convertirse en lugar común de la literatura al uso” (López Estrada, 1972: 76).

Este cambio cualitativo es admitido por parte de la crítica, aunque a veces equivoque las repercusiones del mismo. La finalidad de este estudio será el análisis en los textos de este cambio de cosmovisión y mentalidad, así como de la influencia de los nuevos presupuestos ideológicos en la temática y su tratamiento. Para ello, en primer lugar, hemos de patentizar la existencia de este Grupo del Segundo Romanticismo, que no sólo incluirá las figuras de Bécquer y Rosalía de Castro, sino también la de otros escritores poco conocidos, o estudiados de forma independiente bajo diferentes etiquetas que se limitan a apuntar alguno de los rasgos de este movimiento.

Antes de aunar estas denominaciones para pasar a hablar de un único grupo, resulta necesario revisar las diferentes asociaciones que ha realizado la crítica. Se trata de constatar que los nombres que reuniremos en el Grupo del Segundo Romanticismo ya han aparecido juntos previamente, lo que legitima su agrupación; por ello nos limitaremos a mencionar a los autores que los han relacionado y a citar alguno de los textos más representativos.

Conviene tener presente lo que algunos de los críticos más autorizados piensan acerca de la existencia de un grupo en este periodo. José Pedro Díaz observa:

En el panorama del Romanticismo español la obra lírica de Bécquer parece reclamar para sí, imperiosamente, una categoría propia. Imposible con siderarlo en un mismo conjunto con sus predecesores y con los más conocidos de sus contemporáneos. Se evade de entre ellos por una calidad tan depurada, por una sencillez tan honda, que se convierte en excepción. Porque la obra de Bécquer no sólo es mejor, también es muy diferente. (...)...también creemos que esa fuerza creadora original se apoya y emerge de un contexto de cultura dado que la nutre y hace posible (Díaz: 1971: 131-132).

En efecto, creemos que la obra de Bécquer alcanza cumbres que los autores de su época apenas vislumbran. Sin embargo, según nuestro modo de verlo, esto es tan sólo una diferencia de tipo cuantitativo. Bécquer busca lo mismo que estaban buscando otros muchos autores; busca lo mismo, de la misma forma y en los mismos lugares. La única diferencia que existe entre ellos es que Bécquer posee el genio y encuentra la fórmula que todos persiguen. No es diferente, solamente mejor¹⁷. Por eso, sí parece pertinente hablar de “grupo” cuando tratamos a autores con tantos rasgos en común como los que estudiamos. El mismo Díaz menciona poco después la “...aparición de un grupo de poetas en los que se manifiesta una nueva concepción de la poesía y en quienes la experiencia poética se orienta ya en la dirección que tendrá en Bécquer” (Díaz: 1971: 133).

Por su parte, Frutos Gómez de las Cortinas en su artículo sobre “La formación literaria de Bécquer” habla de este grupo y de la escasa atención que se le ha prestado:

... no se ha intentado estudiar el origen y desarrollo de una escuela de la que Bécquer fue la figura más representativa: según los manuales, el poeta sevillano es una personalidad solitaria,

¹⁷ Rosalía sí alcanza cotas semejantes a las del poeta sevillano, pero su situación marginal como mujer y como gallega hace que no ocupe en los cánones el lugar que ha ocupado Bécquer. Las razones por las que la obra de Augusto Ferrán, igualmente valiosísima, no ocupa el lugar que merece en este momento se nos escapa.

sin antecedentes en nuestra poesía, surgió espontáneamente en la pequeña parcela que no dignaron cultivar Zorrilla y Campoamor (Gómez de las Cortinas: 1950: 77)¹⁸.

Sin embargo, como decíamos, sin profundizar en sus semejanzas o en su poética común, sí que se ha hablado de estos autores como o afines en tres í. Se ha hecho en varias ocasiones, pero bajo etiquetas que, desde nuestro punto de vista, resultan limitadoras en cuanto a lo que estos escritores significan y aportan en realidad, y por tanto, no suficientemente amplias para contenerlos a todos. Así, por ejemplo, Alborg menciona a Barrantes, Selgas y Trueba como pioneros¹⁹ y habla después de Augusto Ferrán y Ángel María Dacarrete al hablar del entorno literario de Bécquer. Cossío incluye en el grupo del “Neorromanticismo” a Barrantes, Ruiz Aguilera, Trueba, Selgas, Arnao, Eulogio Florentino Sanz, Mariano Gil Sanz, Julio Nombela, J. Fernández Mathew, Augusto Ferrán y Forniés, Dacarrete y Pongilioni, Gil y Luengo, Ponce de León, Norberto Guiteras, Antonio de San Martín y Luis García de Luna. En efecto, es una lista exhaustiva, que, en nuestra opinión adolece de ciertos errores que limitan la claridad del panorama literario.

En primer lugar, consideramos erróneo etiquetar a autores que preceden a Bécquer como “Prebecquerianos”. Es legítimo hacerlo desde la perspectiva de una historia literaria confeccionada a posteriori, pero limita la identidad de los escritores. Los autores a los que se refieren se individualizan en el mismo momento en el que escriben, caracterizados por rasgos que Bécquer llevará a la plenitud. En segundo lugar, la multiplicidad de etiquetas y subetiquetas o la mención al mismo nivel de autores significativos con figuras de segundo orden dificultan la claridad expositiva.

Aullón de Haro reúne a los autores más significativos de la “Segunda época romántica” y, al hablar brevemente de ellos, especifica si destacaron por la traducción, la balada etc. Los autores que menciona son: Trueba, Barrantes, Selgas, Arnao, Florentino Sanz, Augusto Ferrán, Dacarrete, Pongilioni y Juan Antonio de Viedma²⁰. Canedo habla de

¹⁸ Así era en 1950 y en gran medida sigue siéndolo en 2009, aunque es cierto que cada vez más y gracias a trabajos como los realizados por *El Gnomo*, conocemos algo de estas figuras.

¹⁹ Como veremos, está siguiendo la caracterización que hace Frutos Gómez de las Cortinas.

²⁰ En Trueba se destaca el que “asentó las líneas maestras de una retórica construida sobre presupuestos de sencillez y sentimiento espontáneo” (Aullón de Haro: 1989: 35), Vicente Barrantes es caracterizado por su intento de aclimatar la balada a nuestra lengua, y José Selgas y Antonio Arnao por darle a este género un carácter apologeta y un sesgo moralizador; Juan Antonio de Viedma, por último, será el que acierte a crear, sobre la base del romancero español, la balada en nuestra lengua. Literatura popular y poesía alemana unidas de nuevo para dar lugar a la poesía del Segundo Romanticismo.

Bécquer, Ferrán, Rosalía de Castro, Eulogio Flor entino Sanz y Campoamor como autores marcados por la influencia de Heine. Emilia Pardo Bazán habla de Bécquer, Dacarrete y Rosalía de Castro, entre otros, como imitadores de Heine²¹.

Dámaso Alonso señala la existencia de:

una tendencia poética que existe antes de Bécquer y en el arranque de éste, y que significa ya un cambio frente al “estruendoso” romanticismo. Aquí domina ya el matiz, la música velada, el asonante, el vago sentimiento...²².

A esta tendencia pertenecerían Eulogio Flor entino Sanz, José María de Larrea, Ferrán... y Ángel María Dacarrete.

Por su parte, Robert Pageard, en su artículo “Bécquer o la peligrosa pasión de explorar: poesía, poemas en prosa, crítica y *variedad* periodística” (1993: 13-33) reproduce las opiniones de Rodríguez Correa y Valera, que - en oposición a la influencia germánica en Bécquer, defendida por Vidart y Revilla - relacionan a Bécquer con Sanz, Dacarrete y Selgas. Se verifica de esta forma que la unión entre estos autores no resulta un constructo teórico realizado por la crítica posterior, sino que ya se percibía en la época. Se podrían enumerar otros críticos que, por una razón u otra, han unido los nombres de los autores del Segundo Romanticismo, aunque con frecuencia no se hayan detenido demasiado en ellos o, como apuntábamos, lo hayan hecho de una manera limitada o aislada. Así García Montero, Jesús Costa Ferrandis, Francisco López Estrada, Joan Estruch Tobella, J. M. Díez-Taboada, Ángeles Cardona, Marina Mayoral etc.

Desde esta perspectiva, consideramos oportuno hablar de un Grupo del Segundo Romanticismo al tratar a autores que los estudiosos ya han unido bajo distintos epígrafes, siempre relacionados con este momento y cercanos a la figura de Gustavo Adolfo Bécquer.

²¹ Como se ve, muchas veces se establece lo germánico como nexo de unión de estos autores, privilegiando la influencia del Heine de los *intermezzos* y las canciones cortas, que se establece como modelo fundamental porque “realizó la paradoja de ser un alemán ingenioso y divertido” (Díez Canedo: 1918:10), y porque, según Emilia Pardo Bazán:

Heine se nos ha entrado antes que por las puertas de la cultura literaria, por las del corazón y la fantasía.

(...)

...le deben adecuada expresión buena parte de nuestros sentimientos, aspiraciones y tristezas.

(...)

No sólo por su intensidad, fuego y ternura nos sedujo Heine, sino también por su artística brevedad, por lo sobrio de sus procedimientos, que con tratan con la verbosidad abundancia de que suelen adolecer nuestros versificadores (Pardo Bazán: 1886: 482-484).

²² Dámaso Alonso, 1975; en Russell P. Sebold: 1982:117.

3.2. Confluencia

Hoy día parece absolutamente obsoleto utilizar el término de “Generación”, acuñado por Petersen y utilizado tantas veces para etiquetar movimientos literarios. Nosotros no vamos a caer en ese error, no vamos a incidir una vez más en el carácter exclusivo que suele portar dicho término. No creemos, no obstante, en la aparición de figuras de la talla de Bécquer o Rosalía de Castro a partir de la nada y de forma aislada. Sus inquietudes, como se ha observado, no son diferentes a las que tenían otros muchos escritores de su época, y lo único que les aparta de ellos es el hallazgo de la solución adecuada para canalizarlas. Por este motivo pensamos que se puede hablar de *Grupo* en relación con estos autores.

En cualquier caso, no es suficiente comprobar sus ansias comunes para agruparlos. Para empezar, sería conveniente constatar que estos cambios se producen en un determinado periodo coincidente con la decadencia del Primer Romanticismo y la búsqueda de nuevas formas. Del mismo modo, es necesario avalar cómo estos autores compartieron relaciones personales, fructíferas conversaciones literarias en tertulias y cafés, y soportes de publicación con una misma línea editorial, documentados en los periódicos más influyentes de la época.

3.2.1. Fechas de nacimiento²³

Únicamente a modo de ilustración, para marcar el cuadro temporal en el que nos situamos, parece conveniente fijar las fechas en las que nacen y mueren los autores a los que nos estamos refiriendo.

Antonio Trueba: 1821-1889.

José Selgas y Carrasco: 1822?²⁴-1882.

Manuel Cañete: 1822-1891.

Eulogio Florentino Sanz: 1825?²⁵-1881.

Ángel María Dacarrete: 1827-1904.

²³ En algunos casos no hay acuerdo entre los distintos críticos, en estos casos aparecerá una interrogación junto a la fecha y a pie de página se indicarán las posibilidades encontradas.

²⁴ Manuel Cañete sitúa el nacimiento del poeta en 1824; José Pedro Díaz y Eusebio Aranda en 1822.

²⁵ Otros críticos fijan su nacimiento en 1822.

Antonio Arnao: 1828-1889.
Vicente Barrantes: 1829-1898.
Juan Antonio de Viedma: 1831-1869.
Luis García Luna: 1834?- 1867?²⁶.
Arτίdes Pongilioni: 1835-1882.
Narciso Campillo: 1835-1900.
Augusto Ferrán: 1835?²⁷-1880.
Gustavo Adolfo Bécquer: 1836-1870.
Julio Nombela: 1836-1919.
Rosalía de Castro: 1837-1885.

La mayor parte de estos autores nacen en la década de los años treinta, fecha significativa si tenemos en cuenta que, en este momento, es cuando los críticos sitúan el punto culminante del Romanticismo. A la luz de esto se puede afirmar que los protagonistas del Segundo Romanticismo nacieron en pleno apogeo del Primer Romanticismo, cuando la polémica contra el clasicismo ha pasado a un segundo plano. Asimismo, en segundo lugar, dado que Bécquer, Ferrán, Rosalía... no han nacido en 1835, pierde consistencia la idea de que el Romanticismo haya finalizado en esta fecha.

3.2.2. Otras fechas significativas

Se ha aludido anteriormente a que la actividad de este grupo se sitúa en torno a los años 50 y 60. Por ello señalamos algunos de los hitos que determinan su evolución:

1852: Publicación de *El libro de los Cantares* de Trueba.

1853: Se publica en *El Semanario Pintoresco Español* la poesía de José María Larrea *El espíritu y la materia*.

1853-54: Publicaciones de Gustavo Adolfo Bécquer en la revista *El Trono y la Nobleza* (poemas de corte clásico caracterizados por la elegancia de forma y la rica dicción).

²⁶ Julio Nombela habla de la visita de Bécquer a su amigo moribundo justo antes de su muerte, en 1870, pero, según Jesús Rubio debemos adelantar la fecha a 1867.

²⁷ Aunque muchos autores sitúan su nacimiento en 1836 a partir de datos de Nombela, Cubero Sanz (1961) fija la fecha de nacimiento el 27 de julio de 1835 a partir del acta bautismal.

1856-60: Según Pageard, las *Rimas* de Bécquer que constituyen meditaciones sobre el arte habrían recibido ya su primera forma.

1857: Eulogio Florentino Sanz publica en *El Museo Universal*, traducidas en verso español, quince *Canciones de Enrique Heine*

----- Publicación de la primera *Rima* en *La venta encantada*.

----- Poemas prebecquerianos de Dacarrete.

1857-58: Poemas heineanos de Dacarrete que funden lo alemán con lo español popular.

1859: Bécquer publica en *El Nene* la que ha sido considerada su primera *Rima* bajo el título *Imitación de Byron*.

----- Bécquer publica los artículos de “Crítica literaria” y “El maestro Herold”.

1860: Publicaciones de imitaciones de Byron en *El Nene*.

----- Bécquer conoce a Augusto Ferrán.

----- Bécquer publica la rima XV, “Cendal flotante de leve bruma”.

1860-1861: Entre diciembre de 1860 y abril de 1861 se publican en *El Contemporáneo* las *Cartas literarias a una mujer*.

1860-64: Bécquer en *El Contemporáneo*.

1861: Publica Bécquer en *El Contemporáneo* una reseña de *La Soledad: Colección de cantares por Augusto Ferrán*. En este artículo reconoce su admiración por Heine, relacionando su propio arte con éste.

1862-67: Publicación de *La Abeja*.

1863: Rosalía publica *Cantares Gallegos*.

1864 y 1866: Traducciones de Uhland en *El Museo Universal*.

1864: Rosalía de Castro publica sus traducciones de su obra en *El Museo Universal*.

1865: Bécquer comienza a escribir en *El Museo Universal*.

1867 y 69: Traducciones de Schiller en *El Museo Universal*.

1871: Primera edición de *Las Rimas* de Gustavo Adolfo Bécquer.

Evidentemente, podríamos completar con más datos lo que ocurre a lo largo de estos años: las tentativas de Gustavo Adolfo Bécquer de crear periódicos literarios en 1855 y 56, o todas y cada una de las fechas de publicación de los distintos autores. Consideramos, sin embargo, que las transcritas presentan una serie de hitos culturales que marcaron al grupo que abordamos: las traducciones serias de Byron, las

traducciones de E. F. Sanz, la importancia de la lírica popular de Trueba etc. Todo ello, concentrado en apenas dos décadas, las dos décadas del cambio, las que, según Díaz, constituyen la “maduración de este tipo de lírica”.

3.2.3. Puntos de encuentro: las tertulias y la prensa

Tertulias: Con frecuencia, y en especial dentro de la literatura moderna, las tertulias, como lugar privilegiado para el intercambio de ideas, han jugado un papel fundamental en lo tocante a la formación de grupos y tendencias. También fue así a lo largo de la primera etapa del Romanticismo en España, y no podían faltar en la segunda fase del mismo.

La más importante de las tertulias, por agrupar a un mayor número de nuestros autores y por ser la que todos mencionan, es la que se formó en el *Café Suizo*. El mismo Bécquer habla de ella en la II *Carta desde mi celda*:

A esta distancia y en este lugar me parece mentira que exista aún ese mundo que yo conocía, el mundo del Congreso y las redacciones, del casino y de los teatros, de *El Suizo* y de la *Fuente Castellana*, y que existe tal como yo lo dejé... (Bécquer: 2004: 397).

También Eusebio Blasco, otro de los tertulianos, menciona *El Suizo*:

Porque en honor de la verdad, ninguno de los que tomábamos café cotidianamente con Bécquer, en el *Suizo viejo*, (Bernardo Rico, el dibujante Vallejo, Ángel Avilés, Inza, Luis Rivera, Robert etc.) ninguno, repito, creíamos ni podíamos sospechar que al año de muerto nuestro amigo sus versos recorrerían el mundo y él figuraría en la inmortalidad al lado de los melancólicos poetas alemanes²⁸.

A estos nombres añade Vicente Aleixandre en su ficción “Gustavo Adolfo Bécquer en dos tiempos”²⁹, los de Marcos Zapata, Pérez Escribich, Eulogio Florentino Sanz, Augusto Ferrán y Ramón Rodríguez Correa, nombres que ya no nos son tan desconocidos. Luis Rivera, uno de los primeros contagiados por el sistema becqueriano, también asistía a

²⁸ Eusebio Blasco; “Gustavo Bécquer I”; en *Memorias íntimas*, en *Obras Completas*, Madrid, Leopoldo Martínez, 1904: IV: 150-154. Reproducido en Russel P. Sebold, 1982: 24-26.

²⁹ Publicado por primera vez en 1963, como prólogo al libro de Rica Brown; reproducido según el texto definitivo, en *Obras Completas*, segunda edición, Madrid, Aguilar, 1977-78: II: 433-442. Reproducido en Sebold P. Russel: 1982: 52-58.

esta tertulia, lo cual para Cossío, explicaría la colaboración de este autor en *El Museo Universal* entre 1862 y 63³⁰.

Julio Nombela en *Impresiones y recuerdos*, nos habla de “tertulias caseras” y así, por ejemplo, podemos mencionar la que se reunía en casa del compositor Joaquín Espín Guillén, padre de la que fue uno de los grandes amores de Bécquer, Julia Espín. En esta tertulia fueron introducidos Gustavo Adolfo y Valeriano Bécquer por su amigo Rodríguez Correa. Dice Rafael Montesinos al respecto:

En casa de don Joaquín Espín Guillén se celebraban veladas musicales y literarias a las que acudían doña Gertrudis Gómez de Avellaneda (...) Gaspar Núñez de Arce, Tamberlick, los Romea, el violinista Jesús Monasterio, Stagno etc. En fin, allí se daban cita a diario la mayoría de los artistas del Teatro Real, de cuyos coros era director el padre de Julia (Rafael Montesinos: 2005: 29).

A esta lista de célebres asistentes hemos de añadir, como decíamos, a Gustavo Adolfo y Valeriano Bécquer y a Rodríguez Correa.

Nos consta, asimismo, que los hermanos Bécquer asistían a las veladas que organizaba D^a. Carmen Lugin y Castro, anfitriona de Manuel Murguía y Rosalía de Castro durante su estancia en Madrid. A estas tertulias, celebradas entre 1856 y 1857, también acudían Eduardo y Alejandro Chao, Joaquín y Serafín Avendaño, Julio Nombela, etc.

Sin la presencia de los Bécquer, pero igualmente significativas fueron las tertulias en el *Café de la Esmeralda*, con Arnao, Cánovas del Castillo, Barrantes, Eguilaz, y Trueba entre otros. Las de Eguilaz, Villamil, Aureliano Fernández, Guerra y Orbe, el Marqués de Molíns o el Duque de Rivas.

De fundamental importancia es la que reunía Cañete en su casa de la calle Atocha número 65, de la que él mismo habla al referirse al álbum poético dedicado al conde de San Luis, mecenas de muchos de los poetas murcianos, como Arnao y Selgas, que estaban llegando a Madrid:

La idea de formar este álbum nació en la tertulia que entonces [1851 y 52] tenía yo en mi casa todos los sábados, y a la cual solían asistir, a la par de algunos distinguidos políticos, la mayor parte de nuestros esclarecidos ingenios, y no pocos jóvenes de los que después han crecido notablemente su fama y alcanzado legítimos triunfos literarios (cit. en Randolph: 1972: 158).

³⁰ Las tertulias actuaban, también, como lugares de encuentro en los que los escritores noveles se daban a conocer a aquellos que podían actuar como mecenas – caso de Selgas con el conde de San Luis, por ejemplo- o abrirles las puertas de las redacciones.

En el álbum y, probablemente, en la tertulia, participan: Selgas, J.J. de Mora, Tamayo, Bretón, Cervino, M. A. Príncipe, C. Rosell, A. Fernández-Guerra, Hartzenbusch, López de Ayala, Cañete, Ochoa, V. de la Vega, Rodríguez Rubí, Arnao, Baralt, Fernández Espino, Gil y Zárate, Pedro de Madrazo, Amador de los Ríos, Campoamor, Adolfo de Castro, J.N. Gallego y Gómez de Avellaneda.

El mismo Cañete es el que describe la tertulia en la que Selgas se dio a conocer de la mano de Arnao, testimonio de primera mano sobre cómo se estructuraban estas reuniones literarias. En el prólogo a *La primavera* (1850) leemos:

En la modesta morada de un joven cuyo elevado talento y vasta ciencia son tan conocidos de pocos, cuanto dignos de ser apreciados de muchos, se reúnen dos veces cada semana varios otros jóvenes con el fin de consagrarse al cultivo de las letras y de adquirir, alentados de un noble estímulo, conocimientos de que carecen, por desgracia, algunos de nuestros ingenios más famosos.

Semejantes reuniones son tan sabrosas como útiles. En ellas no impera ningún género de charlatanismo. En ellas no se estudian las artes de engañar a la multitud, levantando mentirosos aparatos de ingenio y ciencia que la deslumbran, ni se reduce a práctica la enseñanza de combinar banderías cuyo destino sea crear injustas reputaciones y ejercer el monopolio de la fama en la esfera de la inspiración artística (en Selgas: 1850: iii).

(...)

La costumbre autorizada en el pequeño liceo de que hago mérito es, en primer lugar, leer uno o más capítulos de los consagrados por algún célebre preceptista a determinar las condiciones fundamentales del arte, y discurrir acerca de su contenido para apreciar debidamente el valor de la doctrina. En seguida procede el individuo designado por la suerte en la semana anterior a examinar, desde el punto de vista que más le place, alguna de las preciosas joyas dramáticas que nos ha legado la antigüedad y que enriquecen la literatura española y extranjera de nuestros tiempos; y, por último, se le encaminan composiciones poéticas de los circunstantes y se analizan y corrigen con una buena fe y un amor verdaderamente fraternal (V-VI).

El que gracias a la lectura de sus poemas en esta tertulia, Selgas lograra publicar sus versos, nos da ya una idea de la importancia que tales reuniones tenían. El que llegase allí de la mano de su paisano, Antonio Arnao, y que Manuel Cañete decidiese erigirse como su protector y publicista, presenta también las relaciones que se establecen entre los escritores del Segundo Romanticismo.

Periódicos y revistas literarias: Otro importante punto de encuentro de los autores que forman el grupo del Segundo Romanticismo español fueron las revistas y periódicos de la época. *El Museo Universal*, *El Semanario popular*, *La Ilustración española y americana* o *El correo de la moda* agrupan a muchos de estos escritores y adquieren un papel de enorme importancia en el panorama literario de la época al dar cauce y entrada a muchas de las corrientes que marcarán la renovación.

El *Álbum de Señoritas y correo de la moda* llega a alcanzar tal repercusión, que José Pedro Díaz le dedica todo un apartado de su obra, señalando la influencia de este periódico en dos vertientes: su orientación germanizante y el lugar que otorga a la literatura popular. Por su parte, Gómez de las Cortinas dice de él:

...representa en nuestra literatura la eclosión de una literatura intimista de signo germánico, la cual había de acabar con los lastimosos elementos de desesperación, las sombras macabras, el pintoresquismo superficial, los versos tronitantes, las poesías terminadas en punta y toda la faramalla del romanticismo decadente (Gómez de las Cortinas, 1950: 87).

Nos encontramos, por tanto, ante uno de los vehículos del cambio cualitativo del Romanticismo español, ante uno de los soportes que introducen el intimismo, “el hueco natural en la envejecida polémica entre clásicos y románticos”, que hace posible “un abandono de las exageraciones teatrales sin caer en la solemnidad fría académica” (García Montero: 2001: 81).

Tras la Revolución de Julio, publican en él Trueba, Barrantes y Selgas, tres figuras fundamentales dentro de la renovación lírica del momento. Asimismo, encontramos textos de Dacarrete, Ferrán, Murguía, Arnao... La relación de Bécquer con *El Correo de la moda* fue igualmente estrecha, debido a sus publicaciones en este periódico y a las relaciones personales y literarias que establecería gracias a él. En cuanto a las publicaciones, comienzan hacia 1855 y entre ellas figuran, por ejemplo, “Anacreóntica”, “Mi conciencia y yo” o las Rimas XV y LXII. En lo tocante a los contactos establecidos, Alborg apunta la posibilidad de que, a través de la colaboración de Bécquer y Murguía en este periódico, el poeta sevillano llegase a conocer a Rosalía de Castro. Y, del mismo modo, sería en sus páginas, donde Gustavo Adolfo conociese la poesía popular de Trueba, la germanizante de Selgas y Barrantes y la perfecta unión e identificación de ambas en la poesía de Ferrán.

Otro de los periódicos de mayor repercusión fue *El Museo Universal*. Para empezar, podemos justificar su importancia por la publicación en él de las ya mencionadas traducciones de quince poemas del *Intermezzo* de Heine realizadas por E. F. Sanz. Aparecieron también en sus páginas las traducciones de Heine realizadas por Augusto Ferrán y por Julio Nombela. Por todo ello, podemos afirmar su importancia en la introducción de la poesía alemana, en especial la de Heine. Junto a la acogida

manifiesta de las letras germánicas, se trata de uno de los periódicos de la época que muestra una resistencia premeditada contra las letras francesas.

Su importancia, no obstante, no termina ahí, pues sirvió como vía de publicación de muchos autores de este periodo. Fue dirigido por Narciso Campillo hasta su refundición en *La Ilustración Española y Americana*, y entre sus páginas encontramos la obra de importantes poetas de este periodo. Así, Bécquer en 1861 publica una rima en el álbum de poesías del *Almanaque del Museo Universal*, en 1865 comienza a escribir en la revista propiamente dicha, y a lo largo de 1866, siendo ya su director literario, publica en él ocho de sus rimas, además de diversos artículos y relatos. Como colaboradores de este diario Cossío cita también a Gil y Lengua, Ponce de León, Luis Rivera, Salvador María Gravés o Norberto de Guiteras, y Díaz añade a Ruiz Aguilera, Valera, Giner de los Ríos y Ventura Rodríguez. Si sumamos a Luis García Luna, según el criterio de Morón Puerto, percibimos una amplia representación del grupo. Así mismo, será aquí donde encontremos la publicación de las auto traducciones que Rosalía realiza de su propia obra, y será en *El Museo Universal* donde la escritora publique la primera versión de su poema “Adiós ríos, adiós fontes”, con una estrofa, suprimida después, en la que la autora muestra su preocupación social. Todo esto lleva a Díaz a decir de este periódico lo siguiente:

...cubre, en efecto, los años de 1857 (fecha por tantos motivos significativa) a 1869, que se corresponde bastante bien con el período durante el cual ocurre el proceso de maduración de esa lírica que venimos estudiando y que coincide, exactamente, con la carrera literaria de Bécquer en su etapa decisiva (Díaz: 1971: 264).

El Semanario popular también ocupa un lugar relevante. Sigue la línea de *El Museo Universal*, pues ambos periódicos tenían el mismo editor, pero aspira a una mayor difusión gracias a un precio más reducido. En sus páginas, *El Semanario Popular* recogía trabajos originales y traducciones que revelaban la revalorización de la lírica popular y el interés por las literaturas extranjeras, especialmente la alemana. Para corroborar su papel en la nueva fase romántica, y de acuerdo con lo dicho, hemos de destacar en él las traducciones de Heine y de Byron. Dentro de la recuperación de lo popular, encontramos la frecuente publicación de *cantares*, anónimos o de autores conocidos, como es el caso de Ferrán, que, durante el periodo en el que Florencio Janer dirige el periódico, colabora de manera regular con él.

El *Semanario Pintoresco Español* adquiere también cierta relevancia. Para empezar, podemos señalar la publicación del poema de Larrea *El espíritu y la materia* que deslumbra a Bécquer e influye en algunas de sus rimas. Este hecho nos muestra, no sólo la importancia de Larrea sobre Bécquer, sino también el influjo que esta revista debió de tener sobre los poetas, aún jóvenes o adolescentes cuando comenzó a publicarse³¹, cuya obra marcará el camino del Segundo Romanticismo. Así mismo, manteniendo la línea germanizante, en este periódico encontramos la traducción realizada por Sanz de una canción de Goethe.

La América se suma a los periódicos y revistas relevantes del momento. *La América, Crónica Hispano-Americana* de Madrid, comienza a publicarse en 1857 y agrupa a importantes autores del momento como Eduardo Asquerino, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Castelar, Campoamor, Carolina Coronado, Guillermo Matta, Guillermo Blest Gana, Luis García Luna, Juan Antonio de Viedma, José Selgas, Vicente Barrantes, Antonio de Trueba, E. F. Sanz, Hartzenbusch, Ventura Ruiz Aguilera, Ángel María de Dacarrete y Bécquer en el 63.

José Pedro Díaz considera que este periódico influye en Bécquer de modo tan decisivo como *El Correo de la Moda*³² y le atribuye un importantísimo papel dentro de la literatura de la época basándose en los siguientes puntos:

- a) Ocupa en él un lugar importante la literatura alemana, como vemos en la diversidad de traducciones y estudios publicados.
- b) Se presta atención a las letras inglesas y norteamericanas. Estudios como el de Alcalá Galiano “De la influencia de Lord Byron en la literatura contemporánea” lo prueban.
- c) Se publican estudios serios sobre historia de la arquitectura.
- d) Se publican composiciones poéticas que, en varias ocasiones, muestran un evidente parentesco con algunas de las rimas que Bécquer escribirá posteriormente. Como ejemplo, el crítico menciona el artículo de Gómez de

³¹ El mismo Bécquer tenía 17 años cuando leyó el poema de Larrea.

³² Dejamos apuntada la importancia que *El Correo de la Moda* tuvo en la formación de Gustavo Adolfo Bécquer, analizada en estudio de J.F. Gómez de las Cortinas. José Pedro Díaz otorga a *La América* el mismo papel y como argumentos aduce el que este periódico comenzó a publicarse en 1857, fecha importante en la evolución literaria de Bécquer, y el hecho de que entre sus páginas apareciesen autores en cuyas obras ofrecen “antecedentes de las rimas” (Díaz: 1971: 230). Los autores a los que se refiere son: Gómez de Avellaneda, Castelar, Campoamor, Carolina Coronado, Guillermo Matta, Guillermo Blest Gana, Luis García Luna, Juan Antonio de Viedma, Florentino Sanz, Hartzenbusch, Ventura Ruiz Aguilera y Ángel María Dacarrete; muchos de ellos, como se ve, miembros del Segundo Romanticismo.

Avellaneda sobre la poetisa cubana Luisa Molina, poemas de Blest Gana, varios de Selgas, de Ventura Ruiz Aguilera, de E. F. Sanz (de éste también traducciones de Goethe) y de Dacarrete.

En 1861 entra en el periódico *García Lina* y en 1863 colabora Bécquer con cuatro leyendas: “El gnomo”, “La promesa”, “La corza blanca” y “El beso”.

El Contemporáneo es otro de los periódicos cuya importancia no podemos pasar por alto. *El Contemporáneo* venía publicándose desde 1860, momento en el que había tomado el relevo de *El León Español* de Narváez. Se trataba de una publicación eminentemente política, de corte conservador, que sólo prestaba atención a la literatura en su columna *Varietades*. Fundado y dirigido por José Luis Albareda, amigo de Rodríguez Correa, éste es nombrado redactor y consigue el mismo puesto para Gustavo Adolfo Bécquer. Cuando Albareda fue nombrado ministro en La Haya, Bécquer ocupó su puesto y, de este modo, dirigió el periódico entre 1864 y 1865.

En *El Contemporáneo* publicará Bécquer la rima XXIII y alguno de los textos teóricos más relevantes a la hora de entender su poética, así como los que M^a Paz Díez-Taboada considera sus mejores relatos, la mayoría de las leyendas y sus dos series epistolares. Entre sus páginas encontraremos la reseña a *La Soledad* (1861) de Augusto Ferrán y las *Cartas a una mujer* (1861). Asimismo, es para *El Contemporáneo* para quien Bécquer escribe las *Cartas desde mi celda* (1864) y se refiere a él en los siguientes términos:

Como lo he visto nacer, como desde que vino al mundo he vivido con su vida febril y apasionada, *El Contemporáneo* no es para mí un papel como otro cualquiera, si no que sus columnas son ustedes todos, mis amigos, mis compañeros de esperanzas, de desengaños, de reveses o de triunfos, de satisfacciones o de amarguras (Bécquer: 2004: 494).

Años después, encontramos como director a Gustavo Adolfo Bécquer en *La Ilustración de Madrid*, trabajando, esta vez, junto a su hermano Valeriano. Francisco de Laiglesia nos cuenta cómo surgió este nuevo periódico:

En uno de los viajes que hacía Bécquer desde Toledo, donde se refugió con su hermano después de la revolución, habló con Eduardo Gasset y Artime, fundador de *El Imparcial*, de la patriótica propaganda que se podía hacer en España de nuestras riquezas artísticas con la publicación de un diario, ilustrado con esmero; Isidoro Fernández Flórez apoyó la idea, la inteligente iniciativa de Gasset la aceptó desde luego y *La Ilustración de Madrid* fue la base de una posición decorosa para los dos hermanos. Gustavo dirigía el periódico, Valeriano dibujaba los grabados...³³

³³ Francisco de Laiglesia, “La contemplación de Gustavo”, en *Bécquer. Sus retratos*, Madrid, Voluntad, 1922: 5-14. Reproducido en Russel P. Sebold: 1982: 72-76.

Gustavo Adolfo dirigió este periódico hasta su muerte y en él trabajó de nuevo junto a Valeriano, del cual se publican múltiples dibujos junto a comentarios de su hermano. Asimismo, Narciso Campillo hizo una breve aparición en este diario.

El Nene es otra revista que no debemos olvidar, pues en ella aparece la que se considera la primera *Rima* publicada, “Imitación de Byron”. Es relevante el papel que tuvo en la introducción de la literatura británica, en especial la de Lord Byron.

Al periodo que estudiamos pertenece, así mismo, el periódico literario *El Mediodía*, fundado en enero de 1856 por Narciso Campillo, Rodríguez Correa y Arístides Pongilioni. En él colaboraron además de los tres amigos García de Tassara, Helguera, Huidobro, Rodríguez Zapata, Isidoro Hernández, Arrambide, Antonia Díaz y Fernández (más tarde de Lamarque), Demetrio de los Ríos, C. Placer (Carlos Jiménez Placer) y J. A. Viedma.

La Gaceta Literaria, dirigida en Madrid por Felipe González Vallarino con la colaboración de Bécquer, es otra de las revistas que aún a más firmas de los escritores cuya obra vamos a estudiar. Publicada desde el 7 de diciembre de 1862 al 28 de mayo de 1863, aparecía los días 7, 14, 21 y 28 de cada mes. En el número inaugural encontramos los nombres de José Amador de los Ríos, Bécquer, Manuel Cañete, Díaz Benjumea, Eguilaz, Fernández Espino, Fernández Guerra, Fernán Caballero, García Gutiérrez, Eulogio Florentino Sanz, Narciso Serra, Eduardo Mier, Rodríguez Zapata y Ventura de la Vega. En números posteriores aparecerán también Campillo y Dacarrete.

Asimismo, encontramos artículos de nuestros autores en revistas como *El Ángel del hogar*, dirigida por Pilar Sinués en Madrid entre 1864 y 1869, o *Sancho Panza*, de contenido jocoso.

Por último, podemos mencionar una serie de publicaciones periódicas andaluzas que, dirigidas por miembros del Segundo Romanticismo afincados allí (Campillo, Pongilioni etc.) o amigos de los mismos, recogen también las firmas de los principales autores de este grupo. Nos referimos a *La Amistad. Revista Semanal de Literatura y Teatros*, publicada en Cádiz o la ya mencionada *Mediodía*, de Sevilla.

A la vista de todo esto, parece que queda clara la importancia que tiene la prensa en la difusión de la nueva poesía y en la configuración del ambiente literario del que surgen las figuras más importantes del Segundo Romanticismo, así como el papel unificador que esta desempeñó al agrupar, en la mayor parte de las ocasiones, colaboraciones de los mismos autores. Un último testimonio que nos servirá para corroborar el papel preponderante que para ellos tenía la prensa a la hora de entrar en el mundo literario, son las dos tentativas de crear una revista literaria independiente en los años 1855 y 1856, por parte de Bécquer y sus amigos Luis García Luna y Julio Nombela³⁴. El primer intento lo supuso *El Mundo*, patrocinado por Javier Marcos. El segundo *La España artística y literaria*, unidos esta vez a José Marco, director de *La España musical y literaria*.

3.2.4. Relaciones personales y empresas comunes

En el apartado anterior hemos podido atisbar algunas relaciones amistosas entre los autores tratados. Hemos visto cómo Rodríguez Correa conseguía un puesto de redactor para Gustavo Adolfo en *El Contemporáneo*, cómo en la empresa de *La España Artística y Literaria* se embarcaban Julio Nombela, Luis García Luna, Juan Antonio de Viedma y Gustavo Adolfo Bécquer o cómo Selgas llegaba de la mano de Arnao a la tertulia en la que su obra se daría a conocer y en la que se haría merecedor de la protección del conde de San Luis y de Manuel Cañete.

En este apartado revisaremos otras empresas literarias en las que los escritores que tratamos trabajan unidos, así como gestos, literarios o no, que prueban la relación amistosa que existía entre ellos. De este modo constataremos que la creación de un nuevo espíritu literario y la implantación de una nueva concepción de la poesía no son el resultado de contactos concretos entre los escritores, sino de una actividad común, de una vivencia común, que en algunas ocasiones, como en algunas, aún, son adolescentes.

Este es el caso de Gustavo Adolfo, Julio Nombela y Narciso Campillo. Respecto a Campillo, sabemos que su madre y la de Gustavo Adolfo eran amigas, y por eso los

³⁴ Julio Nombela cuenta cómo Bécquer consideraba necesario haber obtenido un cierto reconocimiento entre la crítica para que su proyecto de la *Historia de los Templos de España* saliese adelante. Para ello, le parecía oportuno la fundación de una revista.

niños se conocieron desde muy pequeños. Estudiaron juntos en el colegio de pilotos de altura San Telmo para huérfanos pobres pero de noble cuna, y su relación, aún con pequeños paréntesis provocados en muchos casos por la lejanía física, se mantuvo hasta el final de sus días. Con Campillo realiza Bécquer sus primeras pruebas literarias, como el mismo Campillo nos cuenta:

...siendo él de diez años y yo de once, compusimos y representamos en dicho colegio³⁵ un espantable y disparatado drama que se titulaba, si mal no recuerdo, *Los Conjurados*. Asimismo comenzamos una novela (en Iglesias Figueroa: s.a.:15).

(...)

Gustavo crecía y reunido constantemente conmigo ensanchaba sus horizontes poéticos por la meditación de los grandes modelos y sobre todo por la contemplación de la naturaleza. Entonces compusimos los tres primeros cantos de un poema histórico titulado *La Conquista de Sevilla* (ibídem: 18).

**

A los 12 en colaboración con Bécquer compuso una comedia, que se representó con aplauso por los autores y otros alumnos ante generales, oficiales de la armada y muchas familias, Bécquer tenía 11 años.

En colaboración con el mismo escribió una novela por entonces titulada *El Solitario*³⁶ (en Urbina y Rubio: 2003-2004:16).

En 1853, se incorporará al grupo Santos Justos, después conocido como Julio Nombela, otra de las presencias constantes en la vida de Bécquer. También él hablará de esta etapa sevillana de su vida en *Impresiones y recuerdos*. La presentación que realiza de Gustavo Adolfo Bécquer es harto significativa, pues en ella podemos vislumbrar cómo apuntaba ya en él el carácter que le definiría durante toda su vida. Asimismo, leyéndolo, podemos constatar que la amistad entre los hombres del grupo del Segundo Romanticismo siempre contaba con un importante ingrediente literario y artístico, al que dedicaban gran parte de su tiempo juntos. Julio Nombela nos relata cómo conoció a Gustavo Adolfo por medio de su amigo común Nogués, que previamente le había facilitado alguno de los poemas de Bécquer. El periodista relata así su primer encuentro:

No sin reiteradas instancias de mi parte, porque era ingenuamente tímido y modesto, recibí algunas poesías dignas hermanas de las que yo había leído y celebrado; para corresponder a su amable insinuación, dije una de las mías; Nogués leyó un romance, y hablando de arte y de literatura transcurrieron agradablemente dos o tres horas, que nos parecieron muy breves. Honramos a los grandes poetas a quienes admirábamos; con sencillez encantadora demostró Bécquer que había leído mucho y aprovechado la lectura; al ver el interés y la simpatía que me inspiraba, dejó vislumbrar algo de su alma soñadora que la mía, soñadora también, comprendió entusiasmada (...).

³⁵ El ya citado colegio de San Telmo.

³⁶ La obra que aquí se titula *El solitario* podría ser la que en la carta a Eduardo de la Barra denomina *El bujarrón en el desierto*.

Convenimos en vernos a menudo, en confiarnos nuestros proyectos literarios, en ser verdaderos amigos, y a partir de aquella para mí inolvidable tarde del mes de agosto de 1853, nos unió una amistad sincera e íntima, que abrió a mi alma al identificarse con la nueva nuevos y encantadores horizontes (Nombela: 1976: 206-207).

Bécquer mantuvo la amistad con ambos durante toda su vida, pero no ocurrió lo mismo entre Nombela y Campillo. Las diferentes ideologías políticas y la incompatibilidad de caracteres los separaron, de modo que al regresar Campillo a Madrid en 1869, reanudó su amistad con Bécquer y con Rodríguez Correa, pero no con el carlista Nombela.

De la adolescencia sevillana data también la amistad con Arístides Pongilioni, gaditano, que estudiaba en Sevilla y fue presentado a Bécquer y a Nombela por Narciso Campillo. De nuevo es la obra de Julio Nombela la principal fuente cuando se trata de la amistad trabada años después entre Bécquer, García Luna, Viedma y el propio Nombela. Ya hemos hablado antes de la empresa común de *La España literaria y artística*, pero la actividad del grupo no se limitó a esto, y en más de una ocasión encontramos entre las páginas de su libro de memorias la fórmula “Viedma, García Luna, Bécquer y yo”. La presentación que hace de García Luna muestra de nuevo el tipo de vínculos que se establecían entre estos hombres:

...encontré a Bécquer en compañía de un joven de alguna más edad que la nuestra.

- Aquí tienes- me dijo- a un poeta tan desdichado como nosotros, paisano mío, a quien conocí después que te ausentases de Sevilla, que ha llegado hace poco y que será nuestro compañero de penas y alegrías.

Me tendió su mano y la estreché con verdadera simpatía, porque su rostro expresaba una sinceridad y una nobleza que desde el primer momento impresionaban agradablemente.

Fue, en efecto, un buen amigo, un leal compañero; luchó como nosotros y desde aquella tarde juntamos, con nuestra pobreza positiva, las aspiraciones y las esperanzas que llenaban nuestra mente y nuestro corazón (Nombela: 1976: 324-325).

La presencia de García Luna también fue permamente en la vida de Bécquer. Como hecho anecdótico, podemos recordar, que, según nos cuenta Nombela, la fiebre que llevó a un ya débil Gustavo Adolfo a la muerte se originó a partir de un resfriado, consecuencia del retorno a casa en la imperial del ómnibus, un helado día del invierno de 1870, junto a Julio Nombela, con quien había acudido a visitar a su amigo García Luna, gravemente enfermo. Menos anecdóticas se presentan las diversas obras teatrales que Bécquer y él escriben en tandem bajo el nombre de Adolfo García, como *La novia y el pantalón* (1856), *La venta encantada* (1859), el sainete *Las distracciones* (1859), *Tal para cual* (1860) o *La cruz del valle* (1862). Si a esto añadimos su participación en las

múltiples ocasiones en las que Bécquer y Nombela intentaron fundar una revista, hemos de coincidir con Montón Puerto en que se trata del más constante colaborador de Bécquer.

A pesar de que su presencia en este grupo no fuera tan constante, parece que también Campillo conoció a García Luna, a juzgar por lo que dice Eduardo Bustillo en una de sus cartas a Narciso: “El otro día tuvimos larga sesión tus antiguos compañeros Julio Nombela y Luis García Luna y yo, hablando mucho de ti y de tus aventuras, entre ellas tu salida de esta corte y tu entrada en Sevilla” (cit. en Urbina y Rubio: 2003-2004: 18).

Otro de los autores que se incorpora al grupo en este momento es Augusto Ferrán y Forniés. Según cuenta Nombela, conoció a Ferrán en la imprenta de Fortanet, donde éste imprimía *El Sábado* y donde el mismo Nombela hacía lo propio con *Letras y artes*. A partir de ese momento surgiría el entendimiento entre ambos y, de este modo, Ferrán acompañaría a Nombela en su aventura parisina. Según la crítica, es a su regreso de París, cuando Ferrán conoce a Bécquer gracias a una carta de presentación de Nombela, y desde entonces se crea entre ellos el entrañable vínculo que Julia Bécquer recuerda con ternura: “La casa de Ferrán era nuestra casa. ¡Cuánto le queríamos y cuánto nos quería él!”³⁷. El que fuese él quien ayudó a Bécquer a quemar las cartas que el poeta consideraba serían su deshonor y el que en ningún momento intentase leer los restos mal quemados, muestran la fidelidad y el cariño que mantuvo por Bécquer hasta el día de su muerte.

De gran significación en la vida de Bécquer debió de ser, sin duda, la amistad con Rodríguez Correa, al que conoce gracias a Narciso Campillo y que, en más de una ocasión actuó como su ángel guardián. Ya hemos dicho en otro momento que fue el cubano el que consiguió un puesto de redactor para Gustavo Adolfo en el *Contemporáneo*; pero los cuidados que prodigó al poeta sevillano no acabaron ahí. En 1858, durante la grave enfermedad del poeta, será Rodríguez Correa el que rebusque entre los papeles de Bécquer algo que publicar para hacerle llegar dinero³⁸. Su atención a Bécquer continúa y Julia Bécquer nos presenta otro gesto de su delicadeza:

³⁷ Julia Bécquer, “La verdad sobre los hermanos Bécquer. Memorias”, *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, 1932: IX, 76-91; reproducido en Russel P. Sebold, 1982:48.

³⁸ Es así como se publica “El caudillo de las manos rojas. Tradición india”.

Pensando Correa el daño que podría causar a Gustavo seguir viviendo en el mismo hotel donde había perdido a su querido hermano, le propuso que fuésemos a habitar un piso segundo que estaba desalquilado en su casa del barrio de Salamanca (Julia Bécquer: 1932: 50).

A esto, habría que añadir la importancia de Rodríguez Correa en la publicación póstuma de la obra de Bécquer, junto a Ferrán y Campillo según afirma él mismo en el prólogo, o junto a Casado del Alisal³⁹ y Campillo, según testimonia este último.

Fue estrecha, a su vez, la relación entre Narciso Campillo y Rodríguez Correa y fue Campillo el que dio al cubano una carta de presentación para Bécquer cuando decidió marchar a Madrid. Por la correspondencia que intercambiaron a partir de la separación, conocemos el cariño que mediaba entre los dos autores. Basten como ejemplo las siguientes palabras dirigidas por Rodríguez Correa a Campillo: “Mi querido Narciso: hay cierta clase de amistades que, como los árboles con el riego, crecen con el silencio y la distancia. De tal clase es la amistad que siempre te he profesado” (cit. en Urbina y Rubio: 2003-2004: 33).

A pesar de la diferencia de edad, nos consta que existió cierta relación entre Trueba y Bécquer a partir de 1860. Y testimonio de la tierna amistad que unía a Trueba con Barrantes o Arnao es el hecho de que estos dos autores forman parte del grupo de amigos que, sin saberlo el autor, amueblaron su casa para que, a pesar de los apuros económicos, tuviera un lugar agradable en el que vivir tras su matrimonio. Él mismo cuenta la anécdota en *Madrid por fuera* (1878) y junto a ellos menciona a José de Castro y Serrano, Luis de Eguílaz, Pedro Antonio de Alarcón, Diego Luque de Beas, Carlos de Pravia, Eduardo Gasset y Artimé, Germán Hernández, Luis Mariano de Larra, Manuel Fernández Caballero, José Marín Baldo y José Picón (Trueba: 1878: 216-217).

Aunque siempre ha sido situada fuera de los círculos madrileños, tenemos también constancia de la relación de Rosalía de Castro con muchos de estos poetas. En primer lugar, hemos hablado ya de las tertulias en casa de D^a. Carmen Lugín y Castro en las que la escritora gallega podría haber coincidido con muchos de estos autores⁴⁰.

³⁹ El pintor Casado de Alisal fue gran amigo de Bécquer. Otro testimonio lo tenemos en *Las dos olas*, del propio Gustavo Adolfo.

⁴⁰ En 1856 Rosalía viaja a Madrid, donde se aloja en casa de su prima, la citada Carmen García-Lugín, en la calle de la Ballesta. Aunque no se sabe a ciencia cierta cuáles son las razones que la incitan al viaje, se han sugerido varias hipótesis entre las que se encuentran la de un pleito económico familiar, el deseo de hacerse actriz profesional, o, como señala Alonso Montero, la huida del “mezquino clima moral de Compostela” (Alonso Montero: 1972: 23), sin descartar que proyectos literarios o artísticos también

Asimismo, Díez Canedo afirma que Rosalía conoció a Heine por medio de Eulogio Florentino Sanz, pero no únicamente por medio de sus traducciones, sino por el ejemplar de la edición francesa que este, expresamente, le mandó. Esta versión francesa, la de Nerval, pasaría después a manos de Bécquer. Respecto a la relación entre Bécquer y Rosalía no debemos olvidar tampoco que ésta última publicó, en 1857, su primer libro, *La Flor*, y que muy probablemente Bécquer oyó la lectura del mismo antes de su publicación, ya que Rosalía de Castro vivía entonces en Madrid, en casa de la ya citada Carmen Lugín y Castro.

Está claro que la presencia de la escritora gallega en los espacios comunes de la capital no fue tan profusa como la de los demás autores, pero, dada su corta estancia en Madrid y su condición femenina, es muy significativo el que la autora se integre y participe de algunas de las actividades de los autores masculinos y residentes en Madrid del Segundo Romanticismo.

Dejando los testimonios directos, otro indicador importante de la amistad y la admiración que se profesaban estos hombres, son los prólogos y artículos que se dedican los unos a los otros.

Campillo, por ejemplo, prologa el libro de Pongilioni y publica en *Revista de España* “Arístides Pongilione. Recuerdos de un gran poeta”, estudio sobre este escritor en el que reproduce párrafos de un artículo que había publicado en Sevilla el propio Pongilioni.

Selgas escribe el prólogo para *Himnos y Quejas* (1851) de Antonio Arnao y al comenzarlo, lo define como “un tributo de admiración, una prenda de amistad y una prueba de cariño” (en Arnao: 1851: VII). Selgas, por su parte, será prologado en *La Primavera* (1850) por Cañete que, a su vez, prologa los *Cuentos de la villa* (1868) de Viedma, que dedica a Barrantes el poema *A la unión de España y Portugal* (1880). Bécquer pone prólogo a *La Soledad* (1861), de Augusto Ferrán y Augusto Ferrán analiza las *Armonías y Cantares* (1865) de Ruiz Aguilera. Este autor se relaciona también con Rosalía de Castro, pues la autora realiza varias versiones de sus poemas y le dedica un poema en *Cantares gallegos* (1863) como respuesta al poema “La Gaita gallega” que Ventura Ruiz Aguilera había dedicado a Manuel Murguía. También

operasen en su ánimo. En cualquier caso, esta estancia en la capital la pone en contacto con los otros escritores del Segundo Romanticismo.

Rosalía de Castro menciona en el prólogo de *Cantares gallegos* a Antonio Trueba, al que hace referencia, asimismo, Julio Nombela al frente de su artículo “La verbena de San Antonio” y que a su vez dedica uno de sus poemas a Manuel Cañete. Como últimos ejemplos, Rodríguez Correa prologa la primera edición de las *Rimas* de Bécquer y Nombela escribe semblanzas de Selgas y Arnao en *Retratos a pluma* (Nombela: 1904: III: 162-167 y 225-228 respectivamente).

Todos estos prólogos son importantes para mostrar las interrelaciones establecidas entre los distintos miembros del grupo, pero también por ser un espacio privilegiado para fijar los parámetros de una teoría literaria. Así, en los prólogos que escriben para otros autores o en los que escriben para sus propias obras, los autores van dejando gran parte de su doctrina literaria. El hecho de que la presentación del libro de uno de sus compañeros de grupo les sirva para enunciar su propia teoría poética muestra el grado de afinidad estética que existe entre ellos.

En algunos casos, encontramos también cartas que prueban estas amistades, como las de Arnao a Cañete, de las que nos habla Cossío o las que se conservan de Bécquer a Augusto Ferrán o a Ramón Rodríguez Correa, así como las de Rodríguez Correa o Pongilioni a Campillo, estudiadas por Javier Urbina y Jesús Rubio Jiménez.

Como hemos ido viendo, muchas veces estas relaciones se reflejan en empresas literarias comunes: los periódicos, *La Historia de los Templos de España* (1857), la adaptación de *Notre-Dame de París* al teatro hecha por Nombela, Bécquer y García Luna etc. A éstos podemos añadir las colaboraciones en obras teatrales y zarzuelas de Bécquer con García Luna o con Rodríguez Correa.

3.2.5. Conclusión

Juzgando la presentación que Nombela hace de Bécquer, Luis García Montero menciona la idea transmitida de “hermandad estética y vital con Rodríguez Correa, Viedma, García Luna, Ferrán, José Ramos y otros poetas o músicos” (Luis García Montero: 2001: 75). A la luz de los datos presentados, creemos que no debemos dudar de la palabra de Nombela y parece que no podemos negar los vínculos de unión dentro

de un grupo que se siente como tal y que generará un cambio fundamental dentro del panorama literario español del momento.

3.3. Autores

En este apartado no vamos a realizar un estudio exhaustivo de todos y cada uno de los autores citados. Ni si quiera vamos a ofrecer un esbozo biográfico de los mismos, porque este estudio no tiene vocación biográfica y porque para ello necesitaríamos dedicar varias páginas a cada uno de los escritores, alejándonos mucho de los objetivos de este trabajo. Nos interesa su obra y la visión del mundo que en ella revelan. Por eso las partes de sus vidas que sean relevantes para entenderlas serán recogidas junto al texto o al aspecto textual al que estén complementando.

La pretensión es presentar, una vez más, a los poetas del que denominamos Segundo Romanticismo, a los autores a los que citaremos de manera constante en las páginas de este estudio, de los que a veces veremos retazos de vidas y muchas más, retazos de sus almas.

A continuación enunciaremos, de nuevo sus nombres con sus lugares de procedencia y fechas de nacimiento y muerte. Sobre su manera de entender el mundo y la literatura, sobre su carácter, su calidad literaria y los hechos más relevantes de su vida, esperamos aportar mucho más que un resumen a lo largo de este estudio.

- Antonio Trueba (1821-1889): Montellano (Vizcaya), 24-XII-1819 – Bilbao (Vizcaya), 10-III-1889.

- José Selgas y Carrasco (1822-1882): Lorca (Murcia), 27-XI-1822 – Madrid, 5-II-1882.

- Manuel Cañete (1822-1891): Sevilla, 6-VIII-1822 – Madrid, 4-XI-1891.

- Eulogio Florentino Sanz (1825? ⁴¹-1881): Arévalo (Ávila), 1825 – Madrid, 29-IV-1881.

- Ángel María Dacarrete (1827-1904): El Puerto de Santa María (Cádiz), 14-XI-1827 – Madrid, 13-X-1904.

- Antonio Arnao (1828-1889): Murcia, 2-II-1828 – Madrid, 4-II-1889

⁴¹ Otros críticos fijan su nacimiento en 1822.

- Vicente Barrantes (1829-1898): B adajoz 24-III-1829 – Pozuelo de Alarcón (Madrid) 16-X-1898.
- Juan Antonio de Viedma (1831-1869): Sabiote (Jaén) 18-6-1831⁴²– La Habana 2-VIII-1869.
- Luis García Luna (1834?- 1867?⁴³): Sevilla 1834? – Madrid, 1867.
- Aristides Pongilioni (1835-1882): Cádiz, 1835- 1882.
- Narciso Campillo (1835-1900): Sevilla, 29-X-1835– Madrid 8?⁴⁴-I-1900
- Augusto Ferrán (1835?⁴⁵-1880): Madrid, 27-VII- 1835 – Madrid, 2-IV- 1880.
- Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870): Sevilla, 17-II-1836 – Madrid, 22-XII-1870.
- Julio Nombela (1836-1919): Madrid 1-XI-1836 –1919.
- Rosalía de Castro (1837-1885): Santiago de Com postela, 24-II-1837– Padrón (A Coruña) 15-VII- 1885.

⁴² Otras fuentes fijan su nacimiento en 1830.

⁴³ Julio Nombela habla de la visita de Bécquer a su amigo moribundo justo antes de su muerte, en 1870, pero, según Jesús Rubio debemos adelantar la fecha a 1867. Por testimonio de Bécquer recogido por Nombela en sus memorias sabemos que García Luna también era sevillano; atendiendo al testimonio del mismo Nombela, el autor moriría en Madrid.

⁴⁴ Fuensanta Guerrero establece el 2 de enero como fecha de la muerte; Gregorio Sanz el 8 de enero.

⁴⁵ Aunque muchos autores sitúan su nacimiento en 1836 a partir de datos de Nombela, Cubero Sanz (1961) fija la fecha de nacimiento el 27 de julio de 1835 a partir del acta bautismal.

I. EL SEGUNDO ROMANTICISMO

I. EL SEGUNDO ROMANTICISMO

Una vez probada la existencia de un Segundo Romanticismo y establecidos sus límites cronológicos y sus integrantes, podemos pasar a analizar la obra de estos autores, su temática y su técnica.

Con ello, trataremos de alcanzar tres objetivos: conseguir un conocimiento profundo y serio de los escritores del Segundo Romanticismo, constatar cómo se mantienen los rasgos definitorios del Romanticismo comunes con el Primer Romanticismo, y, por último, comprobar cómo, al mismo tiempo, por medio de un tratamiento de los temas innovador, se van abriendo las puertas a la literatura de la modernidad para desembocar en movimientos fundamentales del siglo XX como el Modernismo, el Existencialismo, el Surrealismo etc.

Para todo ello, vamos a tomar como base el esquema que realiza Ricardo Navas Ruiz en *El Romanticismo Español*¹ en relación a la temática y a las constantes técnicas empleadas por los románticos españoles.

¹ Ricardo Navas Ruiz: *El Romanticismo español*, Tercera edición renovada, Cátedra, Madrid 1982.

A. TEMÁTICA

1. LOS SENTIMIENTOS

1.1. El amor

Decir amor significa estar nombrando uno de los temas universales por excelencia de la literatura, de las artes y, subsecuentemente, del corazón humano. Ya desde *El Libro del buen amor* asistimos dentro de las letras hispánicas a una categorización que patentiza el hecho de que no puede hablarse de un único Amor, sino de diferentes modelos de amor, que se han ido sucediendo en la literatura universal, en general, y española, en particular, desde sus orígenes.

El momento histórico en el que nos encontramos, aparecerá marcado por su carácter de transición entre dos movimientos marcadamente diferentes (Primer Romanticismo y Realismo) y por unas características propias que le proporcionan una identidad bien definida.

Leemos en Navas Ruiz:

No un amor sereno, sosegado, sometido al control de lo conveniente y racional, sino un amor desatado, furioso, ciego. (...) Esto indica que el amor ha perdido en cierto modo el contacto con lo real y se ha convertido en fenómeno absolutamente subjetivo, de carácter posesivo y neurótico... (Navas Ruiz: 1982: 53)

El crítico señala dos revestimientos para este tipo de amor: el de la forma sentimental y el de la pasional, ambas idealistas. “La primera- dice el crítico- consiste en una actitud de melancolía, de tristeza íntima, de ensueño irrealizable, cuyos ingredientes son el alma tímida del poeta, la mujer amada e imposible, el paisaje compañero” (Navas Ruiz: 1982: 53-54), la segunda:

...surge de repente y se plantea en términos de todo o nada. Rompe las fronteras de las convenciones sociales: los amantes saltan por encima de los padres, de los códigos morales, aun de Dios. Para hacerlo posible, cuando es imposible, se reclama la libertad del corazón y el derecho de la mujer a escoger compañero (Navas Ruiz: 1982: 54).

Atendiendo a lo que dice el crítico, la culminación del primer modelo sería Bécquer, ejemplos del segundo, Larra o *Don Álvaro*.

Señala, igualmente, Navas Ruiz que este tipo de amor, si no acaba pronto o trágicamente, da lugar al desengaño, la desilusión, la ironía romántica o el sarcasmo, idea que en laza con lo que dice Marina Mayoral acerca de un amor adolescente, que busca una imagen sobre la que proyectar sus deseos. En la medida en la que esa imagen no desdiga sus proyecciones el amor se mantendrá, de ahí el gusto por las mujeres dormidas o silentes y la perfección de las amadas muertas².

Respecto al erotismo, al amor que se complace en el gozo sexual y la descripción de sus encantos, Navas Ruiz afirma haber sido poco frecuente en el Primer Romanticismo³.

Por último, alude a una actitud de burla en los escritores costumbristas, que en sus obras presentan un modelo de amor más convencional, sabio e interesado, “que usa la cabeza y no el corazón, la razón y no el sentimiento” (1982:54).

Esta categorización nos sirve como punto de salida a partir del cual hemos de matizar de qué modo y, hasta qué punto de manera significativa, los autores del Segundo Romanticismo modifican este tratamiento.

Analizaremos detenidamente y de manera independiente en cada autor el modo de abordar este tema, pero antes, hemos de asentar una serie de premisas que determinarán el mismo.

Para empezar, hemos de señalar que, a pesar de que se recoja fielmente en algunas obras el modelo de amor pasional, el número de finales trágicos y, especialmente, de amores transgresores disminuye enormemente en este periodo. Parece una obviedad, pero el hecho de que nos situemos en los umbrales, o incluso en el mismo periodo de máximo apogeo de la novela realista y, en general, del Realismo tiene consecuencias clarísimas, como la introducción de modelos de amor convencional (desde puntos de vista más o menos positivos) o como el constante enfrentamiento entre los amores pasionales o sentimentales y los amores positivos que no suelen traer como desenlace finales trágicos

² Ideas extraídas de la conferencia inédita “Un ideal erótico del Romanticismo: La mujer víctima”, pronunciada el 11 de abril de 2008 dentro del V Congreso Internacional ALEPH “Lo real imaginado, soñado, creado: Realidad y literatura en las letras hispánicas” celebrado en la Universidad Complutense del 8 al 11 de abril de 2008.

³ Esta opinión sería absolutamente matizable a la luz de algunos poemas de alto contenido erótico del propio Espronceda.

y sublimes, como el de Don Álvaro, sino un desengaño existencial mucho más pausado y profundo⁴.

Otro hecho que no podemos pasar por alto a la hora de analizar el tratamiento del tema del amor en los autores que nos ocupan, es la entrada del idealismo o Schlegeliano y el retorno a unos principios filosóficos neoplatónicos.

Volviendo la vista atrás encontramos dos ideas platónicas fundamentales con respecto al amor. La primera de ellas, que podemos leer en *El Banquete*, es que la separación de la humanidad en dos sexos obedeció a un deseo de los dioses de restar poder a unos seres demasiado perfectos. De este modo, decidieron escindir a estos precedentes humanos masculinos, femeninos y hermafroditas, que quedaron desde entonces separados en dos. La nostalgia de la otra mitad sería la que llevaría a los seres humanos a buscarla incansablemente, hombres buscando hombres, en el caso de los antiguos seres masculinos, mujeres buscando mujeres en el caso de los femeninos, hombres buscando mujeres, o viceversa, en el caso de los hermafroditas. Está claro que en un momento fuertemente católico, la justificación de la homosexualidad desaparece, pero sin duda es este el precedente para ideas recurrentes dentro de la literatura del Segundo Romanticismo, como la de una única alma habitando dos cuerpos distintos o la de que el ser humano es más perfecto y puede realizar cosas impensables como ser individual cuando se encuentra en pareja. La segunda idea fundamental sería aquella según la cual las reminiscencias del amor, la belleza, el arte etc. en la tierra pueden llevar al hombre hasta la Idea, hasta la Divinidad, hasta Dios, en términos del neoplatonismo agustiniano que recogen estos autores. Félix Bello explica esta idea del siguiente modo:

El platonismo amoroso implica la ascensión de las sensaciones inspiradas en la belleza y el afecto humanos a la belleza del alma y a la virtud, que llevan necesariamente a la intuición de la Idea o la visión del Ser inmutable, fundamento de todo lo que vive. Aunque el amor es carencia nace de las formas aparentes, es decir del contacto sensorial, es ocasión para que el alma supere la impureza y se eleve, mediante estadios, al sumo Bien.

Tanto la belleza sensorial como el amor humano son valores si trascienden el orden sensible y reflejan la Idea, que es la Belleza en sí. De este modo el alma está destinada a elevarse por encima de las pasiones propias del cuerpo y alcanzar las ideas puras e inmortales. Elevarse quiere decir intuir la Idea (Bello: 2005:168).

⁴ Una de las notas más características del Segundo Romanticismo es el desengaño, y este desengaño será especialmente hiriente con respecto a aquellos elementos de los que se espera la felicidad: el amor, la gloria, la fortuna.

Con estos precedentes, podemos entender mucho mejor la caracterización del amor romántico que, siguiendo a Irving Singer⁵, hace Aileen Dever en *The radical Insufficiency of Human Life. The poetry of R. de Castro and J.A. Silva* donde se establecen una serie de rasgos distintivos del amor romántico: primero, el deseo de alcanzar una permanente y estable unión con alguien del sexo contrario; en segundo lugar, el valor intrínseco del amor en sí mismo, independientemente de que el ideal amado merezca o no ese amor (para el romántico, el amor no necesitaría una justificación); en tercer lugar, el hecho de que el amor sexual entre hombre y mujer es en sí mismo un ideal que merece ser buscado. Por último:

Romantic love professed the belief that love allowed people to experience life more fully and deeply, permitting them to learn truths about the world that only passion, not reason, could unlock about the nature of reality. (...). Indeed, romantics perceived the very act of loving as divine. Those who adhered to this tradition thought that its godliness resulted from the ability of love to unify, purify and redeem human nature (Dever: 2000: 67).

Este amor espiritual, que hemos de identificar con el amor sentimental del que habla Navas Ruiz, es caracterizado algo más adelante en términos semejantes, siempre con el platonismo como idea de fondo:

...humans may turn to the amorous ideal for more than just a passionate relationship; they may seek a spiritual oneness. They hope that the beloved will somehow be able to help them set their lives on a meaningful and fulfilling course. Romantics idealized the strength of love, believing it capable of turning sinners into saints. (...) This idealization generally stems from the belief in the all-transforming power of love when two people unite rather than in any positive qualities the lovers may possess in themselves. Romantics essentially believed that love itself was magical. (...) They believe that love between two people allowed them to reach greater heights, to participate in the divine (Dever: 2000: 81).

En esta misma línea se sitúa Félix Bello (2005:128) cuando establece como propio del amor platónico el culto a la amada y el perfeccionamiento moral, características que propician el ascenso del individuo al espacio de las ideas puras.

Es interesante constatar en este testimonio cómo el amor platónico aparece asociado desde un punto de vista masculino a un modelo de mujer pura, angelical, casi etérea. De aquí se derivarán dos rasgos que analizaremos al hablar de nuestros poetas: en primer lugar, tratándose de autores masculinos, asistiremos al desencanto producido al descubrir que el modelo de mujer que han creado en su imaginación y que anhelan no existe. Desde un punto de vista femenino, como en *Flavio*, de Rosalía de Castro, por medio de Mara, asistiremos a la reivindicación de la propia identidad de la mujer como

⁵ Singer, Irving; *The Nature of Love*, 3 vols. Chicago, U. of Chicago P., 1984.

ser individual y no como juguete o esclava del hombre al ser instada por Flavio a identificarse con los modelos románticos de mujer.

Todo esto aparecerá en el tratamiento que nuestros autores hacen del tema del amor, pero habrá que establecer en qué medida transforman la tradición que reciben o son influidos por el momento histórico en el que se insertan.

Veremos cómo Rosalía de Castro se contradice en todo momento al abogar por un amor convencional que en el fondo ni siquiera ella misma encuentra gratificante, cómo Bécquer se debate entre la pasión voluptuosa y el idealismo, así como Selgas o Augusto Ferrán lo hacen entre el idealismo y el amor más cercano a la realidad etc.

De momento, hemos de señalar como rasgo que casi todos comparten y que les impide de antemano la pureza dentro del amor platónico, el hecho de que existen poemas de desamor en los que el tono es amargo, desgarrado, cínico, incluso, sin que, salvo en excepciones como las de Dacarrete, encontremos la idealización del dolor amoroso por el valor que en sí mismo contiene.

Por último, se hace necesario señalar la importancia de los modelos populares. No entraremos demasiado en estos elementos, pero sí conviene apuntar que aparecen por medio de estructuras populares, como las de Juan Antonio de Viedma, por motivos recurrentes, como las quejas de amor en boca de muchachas abandonadas, o, como en el caso de Rosalía de Castro, por la apropiación de un sentimiento popular que en determinados libros, como *Cantares Gallegos*, suplanta a los propios pensamientos de la autora.

Como se ve, es un tema, que a pesar de su aparente sencillez, adquiere notas diferentes dentro de los autores del Grupo que estudiamos y prueba una vez más el papel de los mismos como bisagra que une dos movimientos literarios y que, por su originalidad, abre las puertas a la modernidad.

1.1.1. El amor pasional

Como ya se ha señalado, no son extraños los casos en los que aparece el amor pasional en la obra de los autores del Segundo Romanticismo. Lo veremos en novelas o en múltiples poemas que analizaremos a continuación. Lo novedoso en este aspecto no es el tema, sino la manera de tratarlo. Si en las obras del Primer Romanticismo estábamos acostumbrados a que estos amantes perseguidos por un destino aciago y unas convenciones sociales injustas para con ellos, triunfaran y llegaran a su unión por medio de la muerte⁶, con finales trágicos pero sublimes en los que la simpatía del lector se pone de parte de los amantes muertos; en las obras del Segundo Romanticismo este tipo de amores se presentan como amores perniciosos que desvían la atención de la virtud, que pueden conducir a la locura o la muerte, y que, especialmente en el caso de la mujer, son pagados y castigados ineludiblemente.

Selgas, en *Escenas Fantásticas* (1876) define este tipo de amores de la siguiente manera:

Como toda inclinación más o menos viva hacia una mujer se llama amor, es preciso convenir en que el amor es muchas veces un sentimiento innoble, tan innoble que no pasa de ser la más vergonzosa grosería de los sentidos. No es una tierna necesidad del espíritu, sino un ciego apetito de la carne.

Esta pasión vulgar ignora el valor de los sacrificios, desconoce el tranquilo placer que causa la satisfacción de amar aquello que es digno de ser amado. ¡Sacrificios!...en vez de ofrecerlos los impone; no ama, apetece; carece de entusiasmo porque todo es deseo; se irrita ante las contrariedades y hierve como el mar de los escollos; el fuego en que se enciende, en vez de dar calor, abrasa. No busca la correspondencia que es la comunicación de los sentimientos, sino la pide; no intenta merecerla, porque le basta sólo con alcanzarla; no es un afecto, es un vicio (Selgas: 1876: 127).

Es posible que la lectura del primer párrafo nos hiciese pensar que se está refiriendo a un amor meramente sexual o erótico, pero el segundo fragmento amplía el campo de referencia y apunta al tipo de relaciones apasionadas a las que nos tenía acostumbrados el Primer Romanticismo.

Ese mismo año de 1876, en *Una madre* leemos alusiones al amor pasional en términos muy semejantes:

Su juventud, su belleza y su inocencia fueron incentivos que encendieron el ardiente deseo de un amor abominable, sin ternura y sin pureza. Amaba a su sobrina, si es posible decirlo así, no

⁶ Véase Macías, *Don Álvaro, Los amantes de Teruel* etc.

con su corazón incrédulo y gastado, frío y vanidoso, sino con el grosero ardor de los sentidos; ardía en él todo lo que hay en el hombre de bestia, y, codicioso de las primicias de sus virginales en cantos, había consagrado a alumbrarla y reducirlo todo el ímpetu de su brutal deseo (Selgas: 1876: 82).

Este tipo de sentimiento exaltado se asocia habitualmente al dolor, a la locura o a la muerte. Ejemplos de ello encontramos en Bécquer, en Selgas, en Augusto Ferrán, Dacarrete, Arnao y Eulogio Florentino Sanz.

Si comenzamos por este último, la relación que se establece es absolutamente explícita. En *Achaques de la vejez* (1854) leemos:

Isabel: ...
Ella le amaba.

Conde: Sí...sí!

Isabel: Oh! Con pasión insensata...
con esa pasión...que mata!
(que me está matando a mí)

(Sanz: 1854: 43).

Del mismo modo, Augusto Ferrán es claro en lo que a esto concierne en la obra *El puñal* (1863), en la que leemos:

...se entregó de lleno a aquella pasión ardiente, inmensa, estragadora, olvidándose de cuanto le rodeaba, de su vida pasada, de su trabajo, de sus compañeros y de su propia existencia. Un pensamiento fijo, un deseo incesante y devorador le atormentaba día y noche, de vencer a toda costa el orgullo y altivez de la hermosa judía, y de llegar a hacerse dueño de ella, fuera como fuera (Ferrán, A.: 1969: 167).

En efecto este amor acabará en locura y muerte, sin que “la hermosa judía” haya sabido siquiera del amor del herrero.

Algunos poemas de *La Soledad* (1861), redundan en esta misma idea, y así leemos:

LXV

Ya no quiero querer más,
quiero seguir tu opinión;
que un querer con mucho extremo
es causa de perdición.
(Ferrán, A.: 1861: 30)

XC

Sé que me vas a matar

en vez de darme la vida;
pero morir no me importa
pues te dejo el alma mía⁷.
(Ferrán: 1861:87)

El mismo Bécquer no tiene reparos en caracterizar como “pasión indigna” la que lleva al “famoso caballero” de “La Cueva de la Mora” (1863) a asaltar la fortaleza en la que guardan a la hermosa hija del alcaide musulmán (Bécquer:2004: 204) y en “La ajorca de oro” (1861) define el amor existente entre los protagonistas en los siguientes términos:

Él la amaba; la amaba con ese amor que no conoce freno ni límites; la amaba con ese amor en que se busca un goce y sólo se encuentran martirios, amor que se asemeja a la felicidad y que, no obstante, diríase que lo infunde el cielo para la expiación de una culpa (Bécquer: 2004: 123).

En Arnao, este amor negativo también se castiga y hace sufrir:

-Es el ánima inocente
de una doncella que amando
abrasó en su propio fuego
la flor de sus verdes años.

Abrió a la dicha sus ojos:
con la esperanza brillaron;
mas vino a velar su llama
el desamor de un ingrato.

(...)

Ay! Amores de la tierra
son mentira y humo vano:
quien en ella los perdiere
vaya, en el cielo a buscarlos.
(Arnao: 1851:102)

**

CULPA Y CASTIGO

Un lazo criminal te unió con ella,
te unió y al fin y al cabo
la más ciega pasión te tiene esclavo
de la beldad aquella
que parece la aurora
cuando al oriente sin celajes dora.
Pero si con despecho
ves que su ingratitud vive en acecho
para burlarte infiel, ¡ay! no te engañes,
pues saber debería
quien como tú fidelidad pretende,
que el amor sin honor es mercancía
y lo mismo se compra que se vende.
(Arnao: 1880: 132)

⁷ En la versión de 1871, con el número LXXV, se lee: “en vez de darme la vida: / el morir nada me importa...” (Ferrán: 1861: 84)

Igualmente Nombela, que reproduce la situación propia de la lírica popular del diálogo madre-hija para mostrar los resultados de la condescendencia con los hombres:

LA NIÑA PÁLIDA

La hermosa niña volvió a su albergue,
su madre al verla le preguntó:

- ¿Por qué encendidas están tus manos?
- Con sus espinas me hirió una flor.

Salió la niña, tornó a su albergue,
su madre al verla le preguntó:

- ¿Por qué tan rojos están tus labios?
- Porque una mora les dio color.

La niña tarda...pero al fin vuelve,
su madre al verla se estremeció,

- ¡Dios mío!-exclama- ¿por qué tu frente
pálida y triste nubla el dolor?

- ¡Ay! ¡madre mía! – deshecha en llanto
dice la niña – todo acabó,
abre el sepulcro para tu hija.
Madre adorada, ¡adiós! ¡adiós!

II

Sobre la losa de la cuitada
pudo leerse esta inscripción:
<< Cuando encendidas tuvo las manos
fue porque un hombre las estrechó;
cuando su madre, su pobre madre,
notó en sus labios rojo color,
fue porque un hombre la turbó el juicio,
fue porque un beso los encendió;
cuando la niña pálida y triste
desesperada cedió al dolor,
fue porque el hombre, que era su vida,
la abandonó
(Nombela: 1905: I: 58-59).

Hemos de destacar, no obstante, dentro de este tratamiento del amor, la obra de Rosalía de Castro y del ya mencionado Selgas.

En lo que a este respecta, podemos decir que focaliza el tema con dos técnicas distintas que tienen la finalidad de advertir: el apólogo o fábula, en que avisa a las muchachas del peligro que corre su honra si se dejan enredar en este tipo de amores, y la ironía mordaz, casi sátira, que le lleva a ridiculizar a las mujeres “románticas” que caen en estos extremos. En *Escenas Fantásticas* (1876) encontramos el siguiente fragmento en el que Ernestina, a la que se caracteriza como la representación viva del Romanticismo, habla a su padre del amor que siente por el protagonista del relato, “El número 13”, y adopta una actitud melodramática sin ninguna razón de ser:

- Pasión- dijo- es una cosa que se siente y no se explica; son dos pensamientos en un pensamiento, es la vida del alma. No, no; amar es morir.
- ¡Magnífico!- exclamó el señor de Albamonte:- pero yo entiendo poco de esas filosofías y me quedo tan a oscuras como antes.
- ¡Ah!- prorrumpió ella- ¿No habéis amado nunca?
- Sí, por cierto- le contestó su padre.- Quise a tu madre como a la niña de mis ojos, y nos hemos llevado como dos hermanos; mas ¡demonio! Su pensamiento y el mío nunca fueron uno, rara vez pensamos de la misma manera; si yo decía *haches* ella decía *erres*. He ahí por qué yo no te entiendo.
- (...)
- Pues bien,- exclamó ella con resolución- yo amo.
- ¿Estás segura de ello?- le preguntó su padre.
- ¡Oh!, sí...separadme de él y me veréis morir.

Aquí el señor de Albamonte se rascó la frente, echando hacia atrás el gorro de terciopelo que cubría su cabeza.

- Bien...tú amas...perfectamente...y ¿eres amada?
- Con delirio-contestó.
- ¿Desde cuando, hija mía?
- Hace mucho...mucho tiempo.
- ¡Hola!- exclamó el señor Albamonte.
- Sí,-añadió ella;- nos amábamos antes de habernos visto.
- (...)
- ¿Qué importa el nombre? –exclamó Ernestina.- Nos amamos, y sólo la muerte podrá separarnos. Encerradme en un convento, sepultadme en el último rincón de la tierra y desde allí seguiré amándole, mi pensamiento volará en su busca, y el aire me traerá sus suspiros, la luz del día sus miradas, y en las estrellas de la noche leeré sus juramentos; pero jamás seré de otro. Sois mi padre, mas no debéis ser mi tirano.
- No, señorita- replicó el señor de Albamonte- no hay necesidad de tanto ruido para decirme que quieres casarte y que has elegido al que ha de ser dueño de tu mano. Bien. Esto debía suceder más tarde o más temprano, y ¡qué demonio! ¿por qué te has de encerrar en un convento, ni has de sepultarte en el último rincón de la tierra? Siempre he pensado casarte a tu gusto.... (Selgas: 1876: 103-104)

Un sentido más moralizante, sin embargo, presentan los poemas a los que hacíamos referencia. En *La Primavera* (1850) encontramos el poema alegórico, “El céfiro y una flor” en el que el viento trata de seducir a una flor, que se resiste a sus besos con una frase que clarifica el sentido alegórico del poema:

- <<¡Sólo suspiro quieres!
¿Acaso tú no sabes
que yo traigo en mis alas los placeres?
Los besos son mis exquisitos dones,
que yo soy el amor.>>- Y en vuelo blando
casi a besarla alcanza.
Trémula y suspirando,
-<< Ay...que mis hojas son las ilusiones,
la flor contestó: soy la esperanza>>.
(Selgas: 1850: 22)

De nuevo en *El Estío* (1853) encontramos dos poemas que siguen esta misma línea de pensamiento, con la diferencia de que en este caso, la muchacha, la flor -puesto que se mantiene este mundo alegórico en la obra de Selgas- cede a los requerimientos amorosos, debilidad que pagan con la vida y de la que el seductor tampoco sale impune.

...

Y sucedió, que al amoroso aliento
con que el céfiro vago las mecía
se inclinaron con débil movimiento
por placer, por pudor, por cortesía;
y él impaciente en tanto,
viendo en sus ricas galas
del virginal amor el dulce encanto,
las ciñe con sus alas;
y al deshacerse en inconstante giro,
estampa en cada flor ardiente beso,
les arranca un suspiro
y huye veloz por el ramaje espeso.

(...)
abrazadas y solas,
compartiendo su pena
las dos enamoradas amapolas,
esperaban que ansioso volvería el céfiro lozano
(...)
y esperaban en vano;
porque el céfiro ingrato no volvía.

(...)
Y como es el amor dulce alimento
del alma tierna para amar nacida,
y la esperanza aliento
que si llega a faltar, falta la vida;
al derramar el alma sus fulgores,
de oriente abriendo las rosadas puertas,
vio con hondo pesar entrambas flores
coronadas de lágrimas... y muertas.

No dice más la crónica, mas cabe
aquí la presunción
(...)
que en ansia triste el cefirillo blando
desde entonces se agita y se consume;
(...)
y que a tal punto su tormento llega,
que eternamente sollozando vive.
(Selgas: 1853: 41-42)

**

LA NUBE DE VERANO

...

Y a la mirada ardiente del sol que la enamora
vi reflejarse en ella las tintas del pudor;
como muestra la virgen su faz encantadora,
al teñirla de púrpura los rayos del amor.

Y el sol, en su hermosura y en su cariño ciego,
la coronó de rayos sediento de placer;
y desgarró su manto y la abrasó en su fuego,
la suspendió en el aire y fecundó su ser.

Temblaron comprimidos los vientos bramadores,

resonando en los ecos con desmayado afán;
y vestida la nube de sombras y colores
sintió bajo las alas gemir el huracán.

Y derramó su manto de púrpura brillante,
y reflejó en las aguas su sombra y su color;
y se deshizo en lluvia, y arrebató inconstante
relámpagos y truenos su aliento abrasador.

Y yo la vi tenderse por el azul de cielo
perdida su hermosura, su gracia celestial,
coronadas de lágrimas, las ondas de su velo,
rota sobre los aires su toca virginal⁸.
(Selgas: 1853:106-107)

Por último, la advertencia se repite en *Flores y Espinas* (1879), esta vez sin el ropaje alegórico y con el tono paternalista que estos poetas adoptan en algunos de sus poemas:

XX. FLORES Y ESPINAS

...
Tal vez a su encanto ceda
tu corazón, porque ignora,
sin que adivinarlo pueda,
que al fin la flor se evapora,
que la espina siempre queda.

Si en ardiente afán te abrasa
tu candorosa locura,
no sabe tu ciencia escasa
que el encanto pronto pasa,
que la herida no se cura.

Hoy con risueño desdén
oyes mis consejos mal,
porque tus ojos no ven
que es muy pasajero el bien,
y que la herida es mortal.

Hoy a tu impaciencia ufana
ofrece el mundo su encanto
en flores de pompa vana;
mas... ¡qué triste será el llanto
con que llorarás mañana!...
(Selgas: 1879: 66-67)

Por lo desgarrado y lo insistente de su denuncia, es especialmente significativo el caso de Rosalía de Castro en lo que a este tema se refiere. Para empezar, hemos de señalar que a lo largo de su obra encontramos numerosas mujeres apasionadas⁹. Señala Lázaro

⁸ Nótese la brusquedad de los términos empleados, sólo utilizables en este contexto gracias al recurso alegórico.

⁹ No parece descabellado pensar que su condición de mujer tenga algo que ver con una percepción del comportamiento femenino ligeramente diferente a la de los otros autores.

Montero: “La pasión vigorosa y sin límite predomina en los versos de Rosalía. (...) Sus mujeres no escuchan más que una voz y sin poder contenerse corren a donde quiera que vaya” (Montero: 1946-1947: 688). Sin embargo, con la presentación de estas mujeres no trata de proporcionarse un modelo, sino un ejemplo de lo que hay que rehuir, pues, en todos los casos, estas mujeres salen malparadas y sus arrebatos pasionales acaban con la muerte o la deshonra. El mismo Lázaro Montero añade en su artículo que, aun habiendo amores buenos, apenas dejan rastro en la poesía de Rosalía, pues los amores que presenta no suelen ser más que ilusiones vanas, espejismos traidores, risueños, fugaces, que, cuando se disipan, envuelven las almas que cegaron en densas y grandes “sombras”.

Marina Mayoral, una de las estudiosas más autorizadas de la obra rosaliana, intenta explicar el tratamiento obsesivo de este tema en la obra de Rosalía por un detalle autobiográfico: la identificación de Rosalía con su madre. Observa Marina Mayoral:

Una de las personas con quien Rosalía se identifica indudablemente es con su madre, y muchos de sus poemas amorosos (de amor desgraciado) surgen de esta identificación. (...) Creo que deben interpretarse así todos aquellos en los que se habla de un amor “que mancha”, que envilece (Mayoral: 1969: 495).

También por esta vía explica la crítica gallega la ternura y casi comprensión que Rosalía manifiesta hacia estas mujeres que han visto comprometida su honra o, incluso, su vida por la debilidad de un instante: “...junto al desprecio que la inspira ese amor, es patente también en estos poemas la compasión por la mujer deshonrada y su intento por comprenderla” (Mayoral: 1969: 496).

Si nos sumergimos en la obra, hemos de señalar en primer lugar la existencia de una serie de contradicciones en lo que a este tema se refiere. La primera resulta del hecho de que una de las definiciones de amor más tempranas –concretamente la que leemos en *La hija del mar* (1859)- se corresponda con el amor pasional, concebido ya desde la ternura y la disculpa hacia la mujer que así lo siente:

El amor, cuando es verdadero, es una locura..., una embriaguez que lo hace olvidar todo..., todo, hasta la misma vida: perdonemos pues a esta pobre mujer, tanto tiempo ansiosa de las caricias de su esposo, falta del aliento de su vida; no amará menos por eso a su hija, y al despertar de su loco sueño derramará lágrimas por su olvido (de Castro: 1993: I: 112)¹⁰.

En la misma obra y, también, con relación a Teresa, leemos más adelante:

¹⁰ Teresa ante la vuelta inesperada de su marido ausente por varios años, no se da cuenta de que su hija lleva perdida todo el día.

Vosotros, los que no hayáis sentido nunca esas pasiones devoradoras en donde muere el orgullo y se pisan los celos, en donde no se vive otra vida que la del ser que amamos; vosotros, los que no os hayáis olvidado de vosotros mismos para pedir de rodillas al tirano que os domina una sola mirada de amor o una efímera promesa que sabemos morirá mañana con el desencanto de una ilusión, quizá no comprenderéis a Teresa, pero sabed que esto sucede y que tales tormentos son los más horribles de la vida, los que hieren de muerte (de Castro: 1993: I: 123).

El mismo tipo de amor es el que encontramos en *Flavio* (1861), cifrado en términos semejantes y, al igual que en el caso de Selgas pero sin el componente satírico de este, asociado a personajes de temperamento romántico, como es el caso del protagonista masculino que da título a la citada novela de la autora gallega. Esta pasión “loca, egoísta y avasalladora” (de Castro: 1993: I: 442), aparece dotada, además, de otros rasgos negativos, entre los que se encuentran los celos, la ceguedad e incapacidad de reacción ante las situaciones y el alejamiento de la Divinidad. También en *Flavio* encontramos ejemplos elocuentes a este respecto:

-Sí- murmuraba Flavio con desesperación-; tengo la fatalidad de haceros desgraciada porque os amo como un loco, porque para mí no es nada sin vos la vida. Porque deseo poseeros solo, sin que ninguna mirada pueda posarse en vos, ni ningún pensamiento codiciaros..., porque tengo celos hasta de los pensamientos..., sí...celos de vuestros recuerdos que me asesinan..., celos de todo..., compadecedme, Mara..., ¡os amo tanto..., tanto!... Mara, amada mía, no os irritéis por esto..., no tengo yo la culpa de que sufráis noche y día: la tiene mi corazón, que ama hasta el leve rumor de vuestros vestidos (de Castro: 1993: I: 440).

**

Para ella Flavio estaba ya sobre todas las consideraciones, él sólo lo abarcaba todo, lo llenaba todo, y nada existía para ella sobre la tierra que no fuese él. Había, sin embargo, cierto fondo de temor y de amarga tristeza en aquella osada arrogancia con que se atrevía a despreciar todo lo que tanto había respetado en otro tiempo. Velado el porvenir por una densa niebla, no podía adivinar en él más que sombras y sombras, caos profundo..., incertidumbre. Pero todo esto, tan vagamente y tan en confuso, que el sentimiento de su pasión y la necesidad de creer en el hombre que adoraba aparecían delante de su porvenir como el telón que, cubriendo el escenario, oculta a los ojos del público la nueva decoración que ha de presentarse a su vista (de Castro: 1993: I: 442).

**

Flavio se arrojó, inclinó su frente sobre los mármoles, y sus labios todavía purpurados murmuraron la dulce plegaria del cristiano, siempre la misma y siempre agradable a los ojos del Señor. Pero un mundano pensamiento vino a arrebatarse de su delicioso éxtasis: la hermosa figura de Mara pasó como una sombra tentadora por su conturbada imaginación, y en aquel momento las dormidas pasiones se levantaron en tropel de su seno. Nada eran entonces para él las macizas columnas levantándose en medio de la desierta nave; nada las lámparas gradas, ni las sombras misteriosas que parecían llenar el recinto consagrado al Padre. La oración se apagó en sus labios, y levantándose de improviso, abandonó el majestuoso templo y se perdió de nuevo en las tristes y oscuras calles de la población (de Castro: 1993: I: 344-345).

Este tipo de amor es una constante en la obra de Rosalía y, aunque no aparezca en la misma medida en todas las obras de la autora, sí que aparece en diferentes libros a lo

largo de su carrera literaria. Las dos novelas de las que hemos tomado ejemplos hasta el momento se encuadran en la primera producción de Rosalía, pero de nuevo, en *El primer loco* (1881) encontramos situaciones similares:

Sí, Pedro; mi amor por Berenice fue embargando hasta tal punto todas mis facultades que yo no veía ni comprendía más que a ella, y si de cuando en cuando me acordaba de Dios era sólo por ella, y si hacía algún bien a mis semejantes era a sí mismo por ella, y si algún mal hacía (hubiera sido hasta asesino) por ella únicamente también lo hacía (De Castro: 1993: II: 697).

**

Verdad es- decía para sí- que a esta clase de víctimas les queda siempre el consuelo de ignorar, como los beodos, el mismo estado a que se encuentran reducidos, mientras la amorosa embriaguez perturba su razón. No son por eso menos ridículos los que el alado niño enloquece, que los adoradores de Baco (De Castro: 1993: II: 697).

**

Tendría el Supremo Hacedor que destruirme y volver a formarme de otra manera, para que dejase de amarme como la amo y desearla como la deseo. Y siendo ésta en mí tendencia natural, irresistible y ajena a mi voluntad, ¿por qué soy culpable de ella? Y sin embargo... siento que no obro bien abrigando en el alma un afecto, una pasión tan exclusiva, tan ciega, tan inmensa; algo me dice que debo combatir los insaciables deseos, las aspiraciones ardientes que me rompen el corazón, que devoran la vida y parecen roerme las entrañas... que me empujan yo no sé hacia qué oscuros y tenebrosos antros, y me detienen al borde de no sé qué abismos sin fondo. Y este grito de protesta que sale de mí contra mí mismo debe ser el de la verdad. ¿Qué hacer, pues...?, pero, ¿puedo yo hacer algo, por ventura, que no sea esparirla y amarla con frenesí? (De Castro: 1993: II: 751-752)

Ahora bien, si este amor apasionado e irrefrenable es visto desde un punto de vista negativo por los efectos que en sí mismo produce en la persona, empujándola hacia una pasión egoísta que desemboca en la locura, Rosalía presta especial atención a los efectos negativos que produce en las muchachas, en las que la falta de control en sus acciones no sólo arrastra a la miseria moral sino a una condena social generalizada. Ejemplos de chicas en esta situación encontramos a centenares en la obra de Rosalía de Castro. Si dentro de las novelas podemos encontrar personajes como Esmeralda, de *El primer loco* (1881), a lo largo de los libros de poemas este modelo de mujer se multiplica. Como ya anunciamos y veremos a continuación, en el caso de estas mujeres, la mirada es mucho más compasiva y la autora trata de entenderlas y justificarlas, como ya queda claro en el hecho de que se les dé la voz para expresar su desazón.

- Espantada, o abismo vexo
a onde camiñando vou...
¡Corazón...canto es tirano,
¡es profundo, meu amor!
Pois eu, sin poder conterme
n'escoito máis que una voz,
e a donde ela quer que vaia,
sin poder conterme, vou...

- Hoxe, á noite, des que durman,
sairei polo ventani!
daránme as sombras alento...
e ¡adiós, casa onde nacín!
Honra que tanto estimei,
santidade do meu lar...
¡Polo meu amor vos deixo
para toda a eternidá!
¡Señor!...,daesme castigo;
que o merezo ben o sei;
mais...condéname Señor,
a sufrilo cabo del
(de Castro: 1993: II: 339).

Otro ejemplo significativo es el del poema narrativo “Margarita”, en el que la muchacha, llevada por su pasión abandona su hogar, lo que produce la muerte de su padre y, por supuesto, la pérdida absoluta de su honra.

I

¡Silencio, los lebreles
de la jauría maldita!
No despertaréis a la implacable fiera
que duerme silenciosa en su guarida.
¿no veis que de sus garras
penden gloria y honor, reposo y dicha?

Prosiguieron aullando los lebreles...
-¡los malos pensamientos homicidas!-
y despertaron la temible fiera...
-¡la pasión que en el alma se adormía!-
y ¡adiós! en un momento
¡adiós gloria y honor, reposo y dicha!

(...)

III

La culpa calló, mas habló el crimen...
murió el anciano, y ella, la insensata,
siguió quemando incienso en su locura,
de la torpeza ante las negras aras,
hasta rodar en el profundo abismo,
fiel a su mal, de su dolor esclava.

¡Ah! Cuando amaba el bien, ¿cómo así pudo
hacer traición a su virtud sin mancha,
malgastar las riquezas de su espíritu
vender su cuerpo, condenar su alma?
Es que en medio del vaso corrompido
donde su sed ardiente se apagaba,
de un amor inmortal los leves átomos,
sin mancharse, en la atmósfera flotaban
(de Castro: II: 469-471).

Como vemos, pues, este modelo de amor apasionado que caracterizaba las obras del Primer Romanticismo, permanece en el periodo que estudiamos, incluso con el elemento sacrilego que tan criticado fue por las generaciones posteriores. Es de notar,

sin embargo, que, aunque llega el tema, el enfoque es diferente. Mientras que en el Primer Romanticismo este era el modelo de amor predominante y se presentaba como un ejemplo de las exaltadas pasiones del espíritu romántico, así como muestra de la libertad romántica, capaz de saltar sobre todo para conseguir lo que ambiciona; en el Segundo Romanticismo, la mirada es crítica e incide en las consecuencias negativas de este tipo de amor, especialmente perjudicial para las mujeres, puesto que la pérdida de la honra puede llegar a significar la pérdida de la cordura o, incluso, de la vida.

1.1.2. El amor sentimental o platónico

Aunque en un diálogo constante con otras formas de amor más propias de la época o menos etéreas, podríamos decir que este es el modelo más característico del periodo que estudiamos. Es el tipo de amor que aparece en todos los autores, el que todos consideran positivo y del que ninguno de ellos logra abstraerse.

Se trata de un amor que bebe del modelo platónico, por lo que, de acuerdo con lo expuesto en el diálogo *El Banquete*, lo que se presenta es la escisión de un ser, de una misma alma, en dos cuerpos diferentes. El reencuentro y la reintegración del individuo en sus dos partes incita a la bondad, a la plenitud, a la divinidad, a la eternidad y la ubicuidad, pues, de este modo es capaz de hacerse presente en todas partes y sobrepasar los límites de la muerte. De este modelo de amor se excluye el componente físico y, de acuerdo con los modelos renacentistas, ni siquiera es necesario que sea correspondido, porque el dolor que produce es, también, vía de perfeccionamiento y porque se complace con la felicidad del otro, acepte o rechace el amor ofrecido.

En el caso de los autores masculinos, el amor ideal suele parecer asociado a modelos de mujer-ángel o a mujeres etéreas que en su inexistencia acaban llevando al desengaño. En el caso de Rosalía, no se vincula a un tipo concreto de hombre, pero en la obra rosaliana también se percibe de manera recurrente el desengaño ante la imposible realización de este modelo de amor.

Ángel María Dacarrete es uno de los autores en los que este modelo de amor se presenta de una manera más clara y pura, como se patentiza en los ejemplos siguientes:

I

Yo soy uno, tú eres una:
una y uno que son dos;
dos que debieron ser uno;
pero no lo quiso Dios
(Dacarrete: 1906: 125).

**

...

Nunca esa dicha alcanzarás- murmura
la despiadada voz del pensamiento.

Amarga pena al escucharla abrigo,
y entonces, el corazón como un tesoro
acoge ese dolor y te bendigo.

¡Y sin nada esperar, ciego te adoro!
¡Ay, si a mi seno del dolor amigo
volver pudiera al desterrado lloro!
(Dacarrete: 1906: 87-88).

**

¿Por qué si por *ella* sufro,
por qué si muero por *ella*,
sólo para bendecirla
sabe nombrarla mi lengua?
(Dacarrete: 1906: 109-110).

**

TU NOMBRE

I

Cuando al poniente sol en la ribera
sentado miro las corrientes aguas,
al murmullo del onda placentera
tu nombre pienso oír!

Cuando agitadas por el manso viento
susurran de los árboles las ramas,
pienso que escucho misterioso acento
tu nombre repetir.

(...)

III

Si cuando yace en el descanso el hombre
inspiración demando a las tinieblas
las brisas de la noche traen tu nombre
por darme inspiración.
Más pronto nuestro amor y desventura
hacen callar la lira del poeta,
y lágrimas derraman de amargura
mi herido corazón!

IV

En el templo también, bajo las naves
que la oración armónica repiten,
mezclado al eco de los cantos graves
la escucha mi dolor.

Cual virginal plegaria que se eleva
de tu alma castísima, inocente,
y que el incienso entre sus nubes lleva
al trono del Señor!

V

Dondequiera tu nombre, ¡triste amante!
ya desvanece mi mortal hastío,
ya me hace acaso blasfemar impío
con ciego frenesí!

O ya dulce disipa mis enojos
consolador trayendo a la memoria
una lágrima pura de tus ojos
derramada por mí!
(Dacarrete: 1906:97-99)¹¹.

Con esta selección de poemas quedan ejemplificados los rasgos que indicábamos como propios del amor sentimental o romántico. Hemos de señalar, sin embargo, otras dos características significativas dentro del tratamiento que Dacarrete da a este tema. En primer lugar, es reseñable el hecho de que en un momento en que es tá establecida la dialéctica entre el amor romántico platónico y modelos de amor más convencionales adscritos a la realidad del matrimonio, Dacarrete aúna los dos modelos introduciendo en un poema titulado “A mi mujer” todas las características del amor platónico.

A MI MUJER

¿Dónde estás? ¿Cómo eres tú?
(...)

Sólo sé que eres hermosa;
pero con una hermosura
tan santa que los deseos
su limpieza no deslustran.

Sólo sé que tu mirada
rayo será de luz pura
que en albas de paz convierta
noches de agravios y dudas.

Sé que al oírte¹², de hinojos

¹¹ Hemos considerado oportuno reproducir gran parte de este poema porque presenta un esquema que se repite en otros autores del mismo periodo, como Pongilioni o Bécquer.

caerá mi soberbia dura,
y en ti, castigo y consuelo
el alma verá confusa:

Sé que tu sonrisa hará
brotar la casta ternura
que para ti sola, sola,
en mi corazón se oculta:

Sé que viviendo en mi alma
y viviendo yo en la tuya,
sabrás hacer, amor mío,
de nuestras dos almas una:

Sé también que sin *los dos*
para *los dos* no hay ventura:
¡y te busco tanto, tanto!
¿por qué no te encuentro nunca?
(Dacarrete: 1906: 115-116).

Por último, en referencia a este autor, y una vez más partiendo del enfrentamiento entre modelo del amor sentimental y platónico y los modelos convencionales y eróticos o, incluso, el escepticismo en materia amorosa, nos interesa ver los términos en los que un personaje que parece autorizado por la voz autorial defiende este amor, asociado de nuevo al modelo de mujer-ángel en *Magdalena* (1855):

Alberto:

Así el principio fecundo
de amor, con que Dios eleva
nuestro ser, que vida nueva
regale incesante al mundo,
lo puso en el corazón,
para que uniendo dos seres,
confundiese sus placeres,
sus dolores, su oración;
no para que en negro abismo
duro convirtiendo el alma
de un estéril egoísmo.
(Dacarrete: 1855: 24)

**

La mujer
siempre con pura influencia
domina nuestra existencia
y ennoblece nuestro ser.
(...)

Esa sed inquieta y vaga
de una ignorada ventura
que sentimos, la ternura
de su mirada la apaga.

¹² En el original aparece “oierte”. Considerándolo una errata, y, de acuerdo con la semejanza gráfica y el sentido del texto lo hemos cambiado por “oírte”.

Y hoy que tedio asolador
nos anticipa la muerte,
y en cieno el agua convierte
y trueca en polvo la flor;
que, rotos del bien los lazos
y humo vano la pureza,
la humanidad su cabeza
dobla y se cruza de brazos,
¿quién es, sino la mujer,
quien con palabra bendita,
como a Lázaro le grita:
<Alza y recobra su ser>
(...)

Dios la inspira, y ella alcanza
que en el seno árido y duro
a su voz renazca el puro
manantial de la esperanza
(Dacarrete: 1855: 26-27).

Otro de los autores que refleja este modelo de amor es Arístides Pongilini, en el que de nuevo podemos ver el tópico de las dos almas que son sólo una y del amor como esencia que da sentido a la vida.

Cuando sus alas la noche
en el firmamento tiende,
y, en parda sombra velada,
la naturaleza duerme,
si alzas, acaso, los ojos,
a la bóveda celeste
y libre tu pensamiento
en el espacio se pierde,
piensa en mí! Que en ti pensando
entonce estoy, como siempre,
y creo ver en las estrellas
el resplandor de tu frente.

(...)

Elvira, luz de mis ojos,
si el recuerdo del ausente
en el bullicio del día
acaso se desvanece,
cuando la noche callada
en sombras al mundo envuelve
y el alma vuela tranquila
y ligera como el éter,
piensa en mí! que en ti pensando
entonce estoy como siempre.
Tu pensamiento y el mío
unidos al cielo vuelen,
como dos ondas sonoras
de dos arpas se desprenden,
y en una sola armonía

en el espacio se pierden¹³
(Pongilioni: 1865: 71-73).

Luz de mis ojos, mientras sangre ardiente
circule en nuestro joven corazón,
mientras la vida brille en su mañana,
amar! Amar! la vida es el amor!

(...)

Fresco oasis en árido desierto,
en caos de sombra brilladora luz,
iris de paz en la tormenta ruda,
ser de mi mismo ser, eso eres tú!

Habla! Tu voz resuena en mis oídos
di que me amas como te amo yo,
y de este espacio de árboles y flores
haz, Elvira, un Edén para los dos
(Pongilioni: 1865: 99).

Un amor que eleva y se relaciona con la poesía y el poeta, aparece en Arnao:

En todo, estrella mía,
sublime impera cual triunfal señora
la rica fantasía,
cuando en noble osadía
le infunde Amor inspiración creadora.

De su fuego llevada,
traspone los remotos horizontes,
y cual águila osada
se cierne arrebatada
sobre llanuras, selvas, mar y montes.

<<Oh! Ven: brotando siento
férvida inspiración dentro del alma:
ven, ven: mi pensamiento
te alzaré al firmamento
para ceñirte inmarcesible palma.>>

Ay! este amor ardiente
es el amor sublime del poeta,
tan grande y prepotente
que rompe osadamente
la cadena que al mundo le sujeta.
(Arnao: 1851: 154-155)

El amor como bien sublime que acentúa la sensibilidad, aparece en este poema:

¹³ Además de los temas recurrentes propios del amor platónico, nótese en este poema el platonismo que se desprende de la separación del cuerpo y el alma y la semejanza con la rima 33, según la edición de Estruch Tobella, “Dos rojas lenguas de fuego...”.

Pero tener la vida con flores aherrojada,
de vaga vena henchido sentir el corazón,
llamar la triste noche de estrellas tachonada
gemir ante la imagen del moribundo sol,
oír dentro del alma como un celeste canto,
ante un amigo acento de júbilo temblar,
gozar un bien sublime que nos arranca llanto,
vivir en estas ansias, oh joven, es amar.
(Arnao: 1857:137-138)

El amor como potenciador de las cualidades del alma aparece en Campillo, relacionado con el cristianismo y en oposición a la cultura clásica:

...el cristianismo y una civilización muy superior en moralidad a la antigua les dan otro carácter menos sensual y más elevado. El amor en la Edad Media llegó a ser un culto, una especie de religión; la edad moderna lo considera como una de las más nobles pasiones que conmueven el alma humana, centuplicando su actividad y disponiéndola para realizar grandiosos fines (Campillo: 1872: 266).

En *La flor de Besalú* (1874), Cañete hace hablar a uno de sus personajes en los siguientes términos:

VIDAL: ¿Qué habéis hecho? ¿Preguntáis qué me habéis hecho? Dejarme entrever el paraíso; anticiparme en la esperanza la gloria de los bienaventurados, y precipitarme al punto en los abismos de este infierno de la vida? (Cañete: 1874: 42)

Sin embargo, esta obra de teatro no es ejemplo del triunfo del amor sentimental pues este se verá sacrificado en aras de la honestidad y el cariño. Colomba, perdidamente enamorada de Vidal, al que ha amado durante años sin saber si la había olvidado o seguía vivo, renuncia a él al descubrir que en su ausencia, él se ha casado con su hermana, que, sin saber que es a Vidal a quien ama Colomba, trivializa los sentimientos de su hermana en pro de un amor “real”:

¿Y por esa niñería desdén los amorosos rendimientos de un hombre como D. Garce rán de Valespir? - Colomba, no me archites los años de tu florida juventud, vi viendo esclava de una esperanza ilusoria (Cañete: 1874: 14).

**

Colomba no ama a Valespir, porque desde hace cuatro años vive acariciando un recuerdo...
(...)

La pobre se figura que ha de ver el día menos pensado a su caballero errante; y como ha conservado en su corazón ese recuerdo, como está enamorada de un ser ideal embellecido con las perfecciones que sueña su fantasía, cuantos hombres compara con él le parecen inferiores a tal modelo y vive mártir de su memoria (Cañete: 1874: 37)¹⁴.

¹⁴Como veremos, la presencia del referente embellecido por el propio amante es una constante en estos autores.

Otro autor en el que encontramos un tipo de amor asociado a la verdad, la luz o la eternidad es Augusto Ferrán, que, en *Una inspiración alemana* (1872) habla del amor como única verdad, y en *La Pereza* (1871) y *La Soledad* (1861), lo establece como único motivo para vivir.

En *La Soledad* (1861) leemos:

XCVI

Me he equivocado al decirte:
por ti me muero, bien mío;
quise decirte, y perdona,
que tan sólo por ti vivo.
(Ferrán: 1861:91)

En *La Pereza* (1871) encontramos los siguientes versos:

CXXVII

Primer cantador

Le tengo miedo al querer,
porque he visto mucha gente
que se ha perdido por él.

Segundo cantador

Quita el querer, y verás
cómo solamente encuentras
odio en todo lo demás.
(Ferrán: 1871: 158)

Por último, hablando del amor en abstracto, en *Una inspiración alemana* (1872), leemos:

Ha sido, es y será siempre la única felicidad verdadera, el solo bien realizado. Todo es ilusión, todo es humo, todo es aire vano.
Menos la realidad del amor. ¡Hay otra verdad, y es que la muerte, al apagar el fuego de dos corazones mutuamente enamorados, recoge solamente las cenizas y se queda burlada, porque de una llama tan viva y ardiente, la sombra y nada más le pertenece, la sombra muda y fría
(Ferrán: 1969:147).

En el caso de Selgas, la aparición de este tipo de amor no es tan recurrente. El autor prioriza el amor conyugal, al que da fuertes tintes realistas, frente a cualquier ensoñación. Sí que posee, no obstante, ciertos fragmentos en los que el amor sentimental y platónico se hace presente y adquiere una enorme fuerza. Son especialmente significativos los poemas dedicados a Laura, “El amor del poeta” y

“Laura” que aparecen, tras los correspondientes poemas-prólogo, abriendo *La Primavera* (1850) y *El Estío* (1853) respectivamente. Esta posición privilegiada, junto a la fuerza expresiva de estos poemas, los hacen especialmente valiosos, pues presentan el lado idealista y platónico de un autor que, en la mayoría de los casos, trata de presentarse con los pies bien apoyados en la tierra. Veámoslos:

¿No conocéis a Laura? ¿No habéis visto
la dulce risa de sus labios rojos,
ni la tierna inquietud con que dilata
la luz fecunda de sus negros ojos?
Su semblante es de amor; en él retrata
la fe de su ternura,
tiene de paz y bien el alma llena;
pálida es su hermosura,
pero es la palidez de la azucena.

(...)

¿Y no la conocéis? ¿No habéis sentido
el suspiro doliente
de sus hermosos labios desprendido?
¿La esperanza jamás os la fingía?
Y en el sueño de amor más inocente
¿No la pudo entrever la fantasía?
¿Y en apacible calma
lentos de amor sentís los corazones,
y guardáis en el alma
profundas y queridas ilusiones...?

A mí se apareció: la infancia apenas
me regalaba hermosas
sus últimas coronas de azucenas,
sus ya pálidas rosas.
Y yo la vi: mi corazón temblaba
al sol de sus miradas cariñosas;
llena de luz y de hermosura estaba.
Sobre mí se inclinó, besó mi frente;
en ella dejó escrito
el sello de un afán puro y ardiente
el germen de un amor harto infinito.

Después huyó. Y desde entonces siento
de su casta hermosura
el corazón sediento;
en los misterios de la noche oscura
la escucho respirar; cual sombra vana
por el bosque sombrío
me la finge la luz de la mañana;
búscala ansioso el pensamiento mío
por la mansa pradera,
por la margen del río,
cuando la tarde tímida y ligera
llueve sobre las flores su rocío.
Vive en mi corazón, vive en mi vida;
Mis penas desvanece,
a mi profundo amor agradecida,

y calma mi desvelo:
si a mis inquietudes comparece,
su blanca mano me señala el cielo,
y rápida otra vez desaparece.

(...)

Visión consoladora,
manantial de mis dulces alegrías,
estrella bienhechora,
luz que ilumina mis oscuros días...
¿Qué fuera yo sin ti?...Planta sin fruto,
nebulosa mañana,
corazón lleno de amargura y luto,
hijo infeliz de la miseria humana
(Selgas: 1850: 9-12).

En el caso del poema de *El Estío* (1853), el platonismo aparece en términos semejantes. En esta ocasión el autor no se contenta con constatar la naturaleza irreal de Laura, sino que afirma la imposibilidad de una realización amorosa cifrada en tales términos, dado que la intrusión de la realidad en la misma acabaría con su esencia ideal. Está claro, pues, que nos encontramos, más que nunca, con un amor platónico en estado puro, en el que se busca una unión espiritual que rehuye el contacto físico para no agraviarse y en el que es el amor en sí mismo y no la correspondencia o la relación con la otra persona lo que da plenitud.

Alza tus ojos bellos,
vierte en mi corazón su lumbre pura,
quiero, pues son mi amor, mirarme en ellos.

Mas no apagues la sed que me devora,
es el secreto que en mi alma enciende
la fe con que te adora;
secreto que suspende
todo mi ser, lo abisma y lo enajena
en una vaguedad que no comprende.
No rompas el encanto misterioso
que en torno nuestro desplegarse veo,
es el amor que nuestras almas llena
de sombra y de reposo,
de ilusión de esperanza y de deseo.

(...)

Así te vi y así te amé; si ciego
nunca el encanto de tus ojos viera,
este profundo fuego,
que tú alimentas y en mi seno abrigo
lo mismo que lo siento lo sintiera;
Dios sabe que este amor nació conmigo.

Mas si en tus seno virginal dormido,
seno que amor formó de rosa y nieve,

en beso apeteído
probara del placer la dicha breve,
se apagara la sed en que me abraso;
y entonces Laura mía...
¡Cruel humanidad! Acaso, acaso
mi ingrato corazón te olvidaría.
Por eso en dócil inquietud te adoro,
por eso el ámbar de tus labios bebo,
por eso con mis ojos te devoro,
te quisiera besar y no me atrevo.

(...)

(Selgas: 1853: 27-30).

En *El Estío* (1853), encontramos otro poema en el que el amor, de tipo platónico, se convierte en protagonista.

Que es amor en la vida
luz y consuelo,
tesoro de esperanzas,
y don del cielo.
Ay, virgen pura,
el amor es el alma
de la hermosura
(Selgas: 1853:114)

En *Flores y Espinas* (1879) volvemos a encontrar algún poema en el que este es el tipo de amor que se presenta. En una composición de grandes resonancias becquerianas encontramos de nuevo la idea de un alma dividida, y de dos corazones inseparables.

El mundo es un abismo
que se abre en entre los dos,
salvarlo es imposible, no podemos
ni tú, ni yo.

Mi corazón... ¿te acuerdas?
se unió a tu corazón,
y a romper este lazo no alcanzamos
ni tú, ni yo.

Distancia nos separa
que es cada vez mayor,
y olvidar...no podemos...imposible,
ni tú, ni yo.

En rápida carrera
pasa el tiempo veloz,
¿y qué importa, si aquí nada esperamos
ni tú, ni yo?

Espléndido es el cielo,
magnífico es el sol;

mas ya no hallamos alegría en la tierra
ni tú ni yo.

El sauce fue testigo
de aquel eterno adiós.
Jamás bajo su sombra volveremos
ni tú, ni yo.

¡Ay! nuestras almas, una
en su tristezas son:
ni tú ni yo podemos separarlas,
ni tú, ni yo.

El mundo es un abismo
abierto entre los dos;
no podemos salvarlo, no podemos
ni tú ni yo
(Selgas: 1879: 44-45).

En algún otro caso, el autor hace alusión a este tipo de amor como la permanente reminiscencia de algo que hemos vivido. Sin embargo, en los fragmentos en prosa en los que se presenta esta afirmación, suele aparecer con un fin moralizante y didáctico, como precedente de la decepción a la que estas ilusiones nos conducen. Parece posible decir, por tanto, que las manifestaciones de amor sentimental, ideal o platónico en la obra de Selgas, aparecen relegadas a la obra en verso, pues en la prosa, el autor se centra en modelos convencionales o en lecciones acerca de los problemas a los que puede conducir un amor pasional o sentimental en exceso¹⁵.

Trueba, también, se decanta por un modelo de amor matrimonial, que presenta como la mejor de las realidades en todas sus obras y sobre el que, sin embargo, pocas veces habla en abstracto. Se trata, no obstante, de un tipo de amor que comparte algunas características con el amor del que estamos hablando, pues, como él, es un amor que

¹⁵ Sirva como ejemplo el fragmento de *Escenas fantásticas* en el que leemos:

Además, cada uno lleva un mundo en su cabeza o en su corazón. El amor es la bella perspectiva de un paraíso encantado; la región de los suspiros, de los juramentos, de las lágrimas, de las promesas eternas y de las felicidades sin fin. La ambición es asimismo el mundo donde se fraguan todas las tempestades que nos agitan, y la gloria es a su vez, el mundo al que aspiran todos los que se empeñan en el respetable absurdo de vivir sobre la tierra después de muertos. (Selgas: 1876: 13-14)

(...)

Pero bien, todos esos mundos que la imaginación se crea y en los que vive la fantasía, esa región desconocida llena de visiones y de espectros, de oráculos y de misterios ¿son ridículas supercherías de nuestros sentidos o vanas alucinaciones de la ignorancia de todos los pueblos y de todos los tiempos? Convengamos en ello, mas la tendencia invencible del espíritu humano hacia toda maravilla, hacia todo prodigio, hacia todo misterio viene a ser como la intuición, más bien dicho, el presentimiento, y a la vez el testimonio permanente del mundo sobrenatural. Para inventar la palabra, dice *Rousseau*, fue preciso la palabra; pues bien, para que la imaginación creara los mundos de los fantasmas, de las apariciones y de los oráculos debió tener alguna idea, digámoslo así, algún relámpago del mundo sobrenatural, porque la imaginación es ciertamente una loca, pero no es privilegio de ninguna locura crear lo que le es desconocido (Ibidem: 14-15)

conduce a Dios, que se identifica con el anhelo sin nombre y que sirve de consuelo, un amor que es, en palabras del autor, “sentimiento muy bello, y fuente muy caudalosa y pura de sentimiento e idealismo” (Trueba: 1874: 59). En varios de sus poemarios encontramos ejemplos:

Y en mi corazón, antes
siempre tranquilo,
hay ahora un deseo,
hay un vacío,
hay un perpetuo,
misterioso, inefable
desasosiego.
Almas como la mía,
¿qué sensaciones
pueden echar de menos
entre las flores?
Únicamente
el amor es la que echan
de menos siempre.
¡El amor! ¡Ya comprendo
por qué mi alma
se hallaba un tiempo alegre,
y hoy triste se halla;
por qué las flores,
que alegre me pusieron,
triste me ponen!
¡Falta el amor al alma
que vive amando,
y por eso está inquieta;
por eso, Carlos,
ha muchos días
<nada me aflige y tengo
melancolía>
(Trueba: 1907: I: 248-249)

**

¡Oh niña, niña donosa!
¿No consideras, no ves
que está en la unión de dos almas
la fuente de todo bien,
pues cuando el amor profundo
une a un ser con otro ser,
es una flor cada espina
y es este mundo un edén
donde los ojos no vierten
más llanto que el del placer?
(Trueba: 1907: I: 257)

**

AMOR INMORTAL

II
Pasamos un año amándonos

con el amor de dos niños,
con el amor de dos ángeles,
inmaculado y tranquilo.
¡Qué gloria, Señor, qué gloria
la de dos seres unidos
por un amor como el nuestro,
puro, inocente, infinito!
Quien llama valle de lágrimas
a este mundo en que vivimos,
ese el amor no conoce,
ese nunca le ha sentido,
pues para aquel que le siente
la tierra es un paraíso.
(Trueba: 1907: I: 262-263)

**

...el amor significa
para todo ser sensible
una cosa indefinible
que se siente y no se explica.
(Trueba: 1910: III: 132)

**

...al pasar por la ermita se descubrió la cabeza y se santiguó.

La niña no se burló de aquella piadosa demostración.

¿Sería que entre la religión y el sentimiento que entonces dominaba su alma hubiese alguna relación?

Yo creo que sí...
(1910: 379)¹⁶

Nos queda, por último, analizar el modo en que tratan este tema los autores más significativos del movimiento, Bécquer y Rosalía de Castro.

En el caso de Bécquer, hemos de comenzar diciendo que nos encontramos de nuevo ante un poeta situado en el límite de dos concepciones amorosas. “La pasión de las *Rimas* - señala Félix Bello- es demasiado humana y sensual y tiene esa inmediatez de la vida misma, aunque, evidentemente, traducida en poesía” (Bello: 2005:128). En efecto, Bécquer se sumerge entre la realidad y el deseo, entre lo ideal y lo tangible, por eso, junto a los valores platónicos que el mismo crítico admite dentro de la obra del sevillano encontramos una enorme carga sensual y erótica que analizaremos minuciosamente en el apartado 1.1.5.

Más adelante, el mismo crítico vuelve a decir:

¹⁶ Se trata de una de las pocas mujeres ateas que aparecen en la producción de estos autores, pero acabará convirtiéndose al final del relato, gracias al efecto del amor.

En el alma de Bécquer el deseo sensual tenía un lugar grande y esto impide que se le considere un poeta platónico. (...) Este proceso [el amoroso de las Rimas] refleja una realidad meramente humana y no desembarca en el mundo de las Ideas. En un primer momento aparece la ilusión que disfraza la realidad e intensifica la felicidad sentimental que el amante espera alcanzar. Cuando la ilusión ha adquirido toda su intensidad, se entra en la fase del deseo de realización de la pasión. La tercera fase, como ya vimos, fue dolorosa para el amante poeta, al no lograr realizar el espejismo del amor. Tampoco el objeto sensible, la amada, ni por su virtud ni por su bondad era imagen de la Idea y, por tanto, no podía guiar ella al poeta.

(...)

Sin embargo, las ideas literarias de Bécquer aparecen veladas con las ideas platónicas (Bello: 2005: 168-169).

Es así y no podemos ni queremos negar el carácter sensual de algunas rimas que nos impide hablar de un poeta de amor platónico. Ahora bien, en nuestra opinión no es este hecho el que caracteriza la poesía amorosa de Bécquer, si no las causas que conducen a él. ¿Por qué no aparece el amor convencional o conyugal en Bécquer? ¿Por qué nos situamos en los extremos de un amor casi mercenario y en todo caso circunstancial y un amor ideal e imposible? Desde nuestro punto de vista la respuesta es clara: el desencanto. Ahondaremos en cómo los poetas que estudiamos viven esta pérdida de ilusiones, pero parece que el posicionamiento de Bécquer al que Bello alude, podría explicarse fácilmente desde estos parámetros, y dentro de su obra encontramos numerosos ejemplos que vienen a corroborarlo. Nada más fácil que insertar este tipo de comportamiento dentro de la tradición literaria. La búsqueda de lo meramente carnal cuando lo espiritual no se encuentra aparece ya en Espronceda y en su “A jarifa en una orgía” y será el legado que recojan los dandis modernistas, como podemos ver, por ejemplo, en diversos poemas de *Alma* (1902), de Manuel Machado. Algunos críticos han querido explicar la poesía amorosa de Bécquer desde unas bases biográficas. Dado que la poesía es poesía, es decir, arte, estos parámetros no nos parecen los más adecuados e ir más allá de los sentimientos que aparecen en un poema para tratar de adivinar quién fue la musa que lo inspiró, nos parece casi imposible. No obstante, en este caso, tal vez el fracaso matrimonial de Bécquer nos ayude a entender mejor la ausencia del amor conyugal en su obra. Cuando se busca un ideal, el fracaso de un amor vulgar es mucho más doloroso que el amor de una noche, que no deja daños.

Volviendo al amor platónico, que nos ocupa, Félix Bello, una vez más da algunas claves acerca de los elementos de la poesía becqueriana que podemos insertar en esta tradición y lo relaciona con la actitud existencial de “el ansia sin nombre” que analizaremos más adelante.

La mujer, según se desprende de la manifestación de Bécquer, encarna este anhelo de ascensión ideal. Al igual que Dante y los prerrafaelistas, Bécquer se imagina el ideal en forma

de mujer. La belleza de ésta y su misma sensibilidad conduce en el pensamiento a la contemplación de la Belleza pura.
(...)

Aunque el *amor* nace de la belleza sensible es la aspiración infinita del alma, siempre insatisfecha, hacia la verdad y la belleza pura. El alma no se siente satisfecha si no trasciende la belleza corpórea. Eros es aspiración a ir más lejos, es constante la búsqueda de lo infinito que surge, en un primer momento de la belleza de las formas aparentes, que son mera ocasión para alcanzar la Belleza absoluta. (...) El amor humano no es suficiente para el alma si no la conduce a la Idea que es la Belleza en sí (Bello: 2005: 170).

De los ejemplos de rimas que el crítico proporciona para probar los elementos platónicos de Bécquer, nos interesa únicamente el referente a la rima XXVII¹⁷.

Despierta, tiemblo al mirarte;
dormida, me atrevo a verte;
por eso, alma de mi alma,
yo velo mientras tú duermes.

Despierta ríes y al reír tus labios
inquietos me parecen
relámpagos de grana que serpean
sobre un cielo de nieve.

Dormida, los extremos de tu boca
pliega sonrisa leve,
suave como el rastro luminoso
que deja un sol que muere.

¡Duerme!

Despierta miras, y, al mirar, tus ojos
húmedos resplandecen,
como la honda azul en cuya cresta
chispeando el sol hierde.

Al través de tus párpados dormida,
tranquilo fulgor vierten,
cual derrama la luz templado rayo
lámpara transparente.

¡Duerme!

Despierta hablas y, al hablar, vibrantes
tus palabras parecen
lluvia de perlas que en dorada copa
se derrama a torrentes.

Dormida, en el murmullo de tu aliento
acompañado y tenue
escucho yo un poema que mi alma
enamorada entiende.

¡Duerme!

Sobre el corazón la mano
me he puesto, porque no suene

¹⁷ 63 en la numeración de Estruch Tobella.

su latido y da la noche
turbe la calma solemne.

De tu balcón las persianas
cerré ya, porque no entre
el resplandor enojoso
de la aurora y te despierte.

¡Duerme!
(Bécquer: 2004: 90)

Respecto a esta rima dice Felix Bello:

La oposición *despierta-dormida* simboliza respectivamente el mirar de la belleza sensual exaltada, que se opone al mirar de la belleza espiritual, fruto de la fantasía del poeta (Bello: 2005: 324).

**

Las imágenes que evocan a la mujer despierta son románticas, las que evocan a la mujer dormida son “de naturaleza diferente, sugestivas y evocadoras de lo misterioso (ibídem).

**

...la mujer dormida es signo de una dicha irreal, que sólo <el alma enamorada entiende>. El poeta se inclina hacia el mirar de la mujer dormida, signo de lo desconocido, porque le permite verla desde su fantasía. (...)..Bécquer se vale de los tres medios más utilizados en la generación simbolista: la vaguedad, la evocación y la musicalidad (2005:325).

Aquí el aliento es símbolo del alma de la amada, pero el alma es espíritu y en cuanto tal aspira también en el amor hacia el fundamento y la verdad de su esencia, es decir, hacia lo Absoluto. En esto consiste el fin principal del Simbolismo: ascender a un ideal trascendente a partir de un signo particular y material (ibídem).

En pocas palabras : Bécquer prefiere la mujer soñada, la mujer imaginada, a la mujer real; por eso prefiere a la que duerme, rodeada de un halo de misterio tras el cual él puede vislumbrar lo que desee, frente a la mujer real que, con su propia idiosincrasia (con su propia realidad y corporeidad), ha roto ya toda ilusión.

Vayamos ahora a nuestros propios ejemplos. Además de la identificación entre poesía-amor-religión que el poeta establece en la IV Carta a una mujer, múltiples rimas y textos en prosa vienen a ahondar en la relación entre el amor y la divinidad, como, sin ir más lejos, la famosa rima “Hoy la tierra y los cielos me sonrían...”¹⁸, que en nuestra opinión no sería un ejemplo de la hipérbole sacrílega, sino una formulación explícita de cómo se produce la ascensión desde la mirada de la mujer amada hasta la divinidad. En

¹⁸ Rima 50 en la edición de Estruch Tobella.

términos semejantes se expresa de nuevo el poeta cuando en la carta III *A una mujer*, trata de definir el amor¹⁹:

- ¿Quieres saber lo que es el amor? Recógete dentro de ti misma²⁰, y si es verdad que lo abrigas en tu alma, siéntelo y lo comprenderás, pero no me lo preguntes. Yo sólo te podré decir que él es la suprema ley del universo; ley misteriosa por la que todo se gobierna y dirige: desde el átomo inanimado hasta la criatura racional; que de él parten y a él convergen, como a un centro de irresistible atracción, todas nuestras ideas y acciones; que está, aunque oculto, en el fondo de toda cosa; y, efecto de una primera causa, Dios es, a su vez, origen de esos mismos pensamientos desconocidos, que todos ellos son poesía verdadera y espontánea que la mujer no sabe formular, pero que siente y comprende mejor que nosotros (Bécquer: 2004:464).

Probablemente, la defensa más apasionada del amor platónico y espiritual frente al carnal la encontramos en “El beso” (1863), leyenda en la que, además, la voluptuosidad irreverente resulta castigada. El fragmento más significativo es el que sigue:

- ¡Carne y hueso!...¡Miseria, podredumbre!...- exclamó el capitán-. Yo he sentido en una orgía arder mis labios y mi cabeza. Yo he sentido ese fuego que corre por las venas hirvientes como la lava de un volcán, cuyos vapores caliginosos turban y trastornan el cerebro y hacen ver visiones extrañas. Entonces, el beso de esas mujeres materiales me quemaba como un hierro candente, y las apartaba de mí con disgusto, con horror, hasta con asco, porque entonces, como ahora, necesitaba un soplo de brisa de mar para mi frente calurosa, beber hielo y besar nieve...Nieve teñida de suave luz, níve colorada por un dorado rayo de sol...Una mujer blanca, hermosa y fría, como esa mujer de piedra que parece incitarme con su fantástica hermosura, que parece que oscila al compás de la llama y me provoca entreabriendo sus labios y ofreciéndome un tesoro de amor...¡Oh, sí! Un beso..., sólo un beso tuyo podrá calmar el ardor que me consume (Bécquer: 2004: 239-240).

En efecto, sigue estando presente el contacto físico por medio del beso, y como dijimos, el capitán será castigado por ello, pero, no por eso deja de ser significativa la crítica y renuncia a un tipo de amor carnal y lascivo (significativamente hay mención a la orgía, como en el caso de Espronceda) que sólo provoca más sed (con todos los posibles significados metafóricos que esta sed implica) frente al amor que sacia y calma la quemazón, encarnado en una mujer irreal e incorpórea.

Otro ejemplo altamente significativo de este tipo de amor, lo encontramos en “El rayo de luna” (1862). Es un ejemplo relevante, asimismo, porque presenta todo el proceso que conduce al desengaño romántico. Partiendo de unas premisas falsas, se persigue algo que no es real; cuando se llega al convencimiento de que lo que se persigue no

¹⁹ Demos a este hecho la importancia que tiene, pues, aunque en la obra de Bécquer haya erotismo o demasiada sensualidad para ser platónico, de acuerdo con Félix Bello, cuando al poeta se le pregunta qué es el amor la respuesta se expresa en términos platónicos y de amor sentimental. Una vez más parece probarse la hipótesis de que el amor carnal sólo viene a ser el sustituto cuando se ha comprobado la inexistencia del Amor (el real, el que definimos cuando somos preguntados).

²⁰ Recordemos el componente agustiniano, y por ende, neoplatónico, que supone la búsqueda de las grandes verdades en el interior de uno mismo.

existe y del error en el que se ha fundado la persecución, surge el desengaño, que puede tener como consecuencia la locura o la muerte. Con respecto al amor, el poeta, por medio de Manrique, afirma:

¡Amar! Ha bía nacido para soñar el amor, no para sentirlo. Amaba a todas las mujeres un instante: a esta porque era rubia, a aquella porque tenía los labios rojos, a la otra porque se cimbreaba, al andar, como un junco (2004: 155).

- Yo la he de encontrar, la he de encontrar; y si la encuentro, estoy casi seguro de que he de conocerla... ¿En qué?...Eso es lo que no podré decir..., pero he de conocerla. El eco de su pisada o una sola palabra suya que vuelva a oír, un extremo de su traje, un solo extremo que vuelva a ver, me bastarán para conseguirlo. Noche y día estoy mirando flotar delante de mis ojos aquellos pliegues de una tela diáfana y blanquísima; noche y día me están sonando aquí dentro, dentro de la cabeza, el crujido de su traje, el confuso rumor de sus inteligibles palabras. ¿Qué dijo?...¿Qué dijo?...¡Ah!, si yo pudiera saber lo que dijo, acaso...; pero aun sin saberlo, la encontraré...; la encontraré; me lo da el corazón, y mi corazón no me engaña nunca. (...) ...yo la he de encontrar, y la gloria, de poseerla excederá seguramente el trabajo de buscarla²¹(2004: 159).

De estos ejemplos podemos extraer dos conclusiones fundamentales: la primera de ellas, entroncando directamente con la teoría del amor platónico, es la autosuficiencia del amor en sí mismo, se busca el amor por el amor, independientemente del objeto hacia el que se proyecte este sentimiento, por eso es posible amar a todas las mujeres durante un instante, porque el sentimiento amoroso es el mismo. En segundo lugar, también relacionado con el platonismo, el personaje cree poder reconocer a la amada, incluso sin conocerla, como resultado de una especie de reminiscencia, como resultado de un conocimiento previo que el corazón posee. Ésta es la premisa falsa, el error de base, que conduce al desengaño: esa mujer ideal, a la que se ama, incluso, antes de haberla conocido, no existe; por eso, es mejor seguir amando el amor en sí mismo, sin vincularlo a ninguna mujer en concreto.

En la misma línea se sitúa el relato “¡Es raro!” (1861), en el que no es un objeto el que propicie o genere el amor, sino la necesidad de amar la que crea un objeto, digno o no de ese amor, hacia el que verter – según expresión del propio Bécquer- los sentimientos que rebosan en el alma de ciertas personas.

Podemos concluir por tanto, que, a pesar, de los rasgos de erotismo que alejan a Bécquer de un amor platónico puro, en su idea del amor, en el amor que presenta cuando teoriza acerca de él o el amor que presenta en muchos de sus textos, amor

²¹ Nótese que todo lo que se menciona de ella, como la voz, o el vestido, son elementos no corporales que mantienen su etereidad, tal como no podía ser de otro modo a la vista del desenlace de la leyenda.

autosuficiente en sí mismo, purificador y casi divino, entronca directamente con la idea de amor platónico.

En cuanto a Rosalía de Castro, reiteramos la complejidad que entraña la autora en el tratamiento de este tema. Ya vimos la separación contante que aparece, y que la crítica ya ha hecho notar, entre el “buen amor” y el “mal amor”. Está claro que el amor pasional que comentamos más arriba y que aparece en muchos de sus personajes, es un amor “malo”, que puede tratar de comprenderse, pero que casi siempre trae implícito un castigo. Ahora bien, si el amor “malo” lo tenemos claramente delimitado, ¿cuál es entonces el amor bueno? ¿el sentimental, el platónico o el convencional?

En nuestra opinión no es fácil establecerlo, pues la misma Rosalía se contradice. Movida tal vez por el mismo impulso que lleva a Bécquer a defender, por medio de sus personajes, un amor con valor en sí mismo en el que la persona hacia la que se proyecta es meramente accidental; en el caso de Rosalía parece que el desengaño trata de evitarse poniendo los pies en el suelo. Por eso, como veremos más adelante, la autora aboga constantemente por un amor matrimonial, que sin grandes pasiones otorgue paz y tranquilidad; parece que quisiese decir a los lectores y a sí misma “esto es lo que hay, será mejor que sea esto lo que busques”. La contradicción surge, sin embargo, en el momento en el que, quizá traicionándola su subconsciente, encontramos en la obra de Rosalía fragmentos que vienen a probar el ansia, la *saudade*, de un amor de raigambre profunda, un amor que dé plenitud a la vida... el amor ideal, no el real, convencional o conyugal que se apoya, muchas veces, tan sólo en una comunión de intereses.

Shelley Stevens es una de las críticas que hace notar la *saudade* amorosa de Rosalía, que, según los estudios de Vossler, podría considerarse una herencia del neoplatonismo, relacionada con la soledad previamente aparecida en las cantigas de amigo.

One of the most important features of the love lyric as it is developed by Castro is the emphasis on *soidá, soidás* (...). Vossler²² studies the concept of *soledad* found in the *cantigas de amigo* of the Galician-Portuguese *Cancioneiros* and traces its use there to the spiritualization of sensual love derived from the neo-platonic idea of eros and from religious associations (Stevens: 1986:63).

También Marina Mayoral establece una relación entre la *saudade* amorosa de Rosalía y el “ansia sin nombre” que, de encontrarse, sería capaz de dar sentido a la vida: “El amor

²² Vossler, Karl: “La soledad en la poesía española”, trans. José Miguel Sacristán, en *Revista de Occidente*: Madrid: 1941: 11-50.

se identifica a veces con la nostalgia del paraíso perdido, con el ansia de un bien imposible de hallar en la tierra” (Mayoral: 1986:84), concepción amorosa, que como la misma estudiosa señala, posee un raigambre romántico, formulada ya en el “Canto a Teresa” de Espronceda²³.

A pesar de ello, una parte de la crítica, entre la que la misma Mayoral se encuentra, halla motivos suficientes en la obra de Rosalía para negar que la autora pudiese ser representante de este tipo de amor platónico.

En primer lugar, Marina Mayoral y Aileen Dever coinciden en la extrañeza de Rosalía de Castro ante la idea de que el amor pueda ser autosuficiente por sí mismo independientemente de ser correspondido o no. Dever, en concreto, comparando a la escritora con Silva, afirma:

Castro and Silva also refute the romantic idealization of love as inherently worthy in itself. They express the pain associated with superficial and unreciprocated love, emphasizing lingering, negative psychological effects that lead to a loveless, meaningless life (Dever: 2000: 68).

Otros rasgos que la estudiosa señala como divergentes respecto del amor platónico o sentimental son la efectividad de la muerte a la hora de separar a los amantes y la negación del poder del amor de sublimar y perfeccionar al individuo:

Castro and Silva, however, reject the romantic notion that love can elevate an individual to a higher spiritual plane. For them, it is meaningless to speak of love as anything but a product of human emotions and consciousness. Silva and Castro believe that love cannot lead to spiritual fulfillment. It cannot elevate an individual above the limits of personal emotions and experiences because it is an outgrowth of those emotions and experiences (Dever: 2000: 81).

Está claro que, atendiendo a lo que la escritora dice cuando adopta un tono doctrinal, es ésta la única conclusión que podemos sacar, pero ¿es esto todo lo que aparece en la obra de Rosalía de Castro? ¿No hay índices suficientes para entrever otro modelo de amor?

Un poema altamente significativo a este respecto es “Unha boda na aldea”:

I

Anque nacese xordo
as túas falas oíra,
e anque cego nacese
non dudes, non, meu ben, que eu te vería.
Sei cando he de atoparte no camino
anque ninguén mo diga,

²³ ...es el amor que recordando llora
las arboledas del Edén divinas
amor de allí arrancado, allí nacido,
que busca en vano aquí su bien perdido.

El Estudiante de Salamanca. El Diablo Mundo, ed. Robert Marrast, Madrid: Castalia: 1982:228.

pois dimo, en cambio, o corazón batendo
 cun bater de alegría.
 Sei onde estás, anque para ti non mire,
 pois véxote co espírito, miña vida,
 que inda mellor que os ollos
 teñen as almas vista.
 E dendes que eu morra e que ti morras
 non o dudes, Marica,
 cal te vexo e te sinto neste mundo,
 hei de verte e sentirte na outra vida.
 Queirámonos e se eres desdichada,
 ti saberás ó fin o que é ter dicha,
 pois eu desque en ti adoro y en ti creo,
 creo no ceo, e creo en Dios, Marica.

II

¡Que dicha incomparable é amar de veras!
 ¡Que pracer ser querido!
 Antre as nubes no ceo, cantan os ánxelos,
 antre as rosas na terra, os paxariños.
 E nin asombra a morte
 nin se teme o martirio.
 Non son malos os homes,
 éio o malino espírito,
 que para cando amamos e nos aman
 inventou os supricios
 da ausencia, que a soidades nos consome,
 do sin entrañas impracabre olvido,
 da morte fría e muda
 e dos celos malditos,
 que turban a concencia máis tranquila
 e fan dun home honrado un asesino.
 Amor, ti es o misterio
 máis grande que Dios fíxo
 e sin ti, non sería,
 este mundo de proba en que vivimos.
 E cando o mundo acabe
 ti subirás ó ceo branco e purísimo
 xa que acabar non podes,
 porque es un raio do poder divino.
 (de Castro:1993: II: 585-586).

El poema se extiende hasta ocho partes en las que se cuenta cómo los muchachos deciden casarse, van a ver al cura y celebran el desposorio felizmente. En efecto, el poema habla de una boda, pero el amor que se presenta no es al amor convencional que Rosalía presenta en otros textos en relación al matrimonio. Son significativas (y suficientes a nuestro entender) las dos primeras estrofas para ver cómo también Rosalía presenta los rasgos de amor platónico que Aileen Dever negaba. Así, en la primera encontramos la idea del reconocimiento del amado gracias a una intuición del corazón, la permanencia del amor más allá de la muerte y la vinculación del amor con la divinidad, al considerarse como un camino de ascenso a la fe. En la segunda estrofa, se redonda en esta idea, definiendo al amor como el rayo del amor divino capaz de dar

sentido al mundo, y hacerlo parecer positivo. Como anunciábamos, el modo en el que se presenta el matrimonio en este poema también es positivo, pues, como veremos, Rosalía no acostumbra a reflejar la cara amable del mismo, sino la parte negativa, de hastío y cansancio. En este caso, el matrimonio, que se lleva a cabo por amor y no por necesidad o intereses, se presenta en medio de un ambiente festivo y de felicidad. Asimismo, asistimos a la relación que se establece entre los rasgos del amor pasional, entendido como “malo”, y el amor que Rosalía propone: es el maligno el que ha inventado toda clase de suplicios para enturbiar el amor, no se trata de los hombres ni de la naturaleza del amor, sólo de la intervención del maligno.

Este ejemplo, como decíamos, sería suficiente para probar que Rosalía no siempre niega el amor platónico y que su extrañeza frente al mismo no procede del escepticismo, sino del desengaño. No obstante, aún podemos traer otro texto altamente significativo para el fin que nos proponemos. En *El primer loco* (1881), leemos:

Sólo desde que la vi, empecé a estar triste y a conocer la fuerza de esa pasión llamada amor (que es, como si dijésemos, el principio, el germen de la vida), cuando este amor es verdadero y arraiga en el corazón alimentado por la irresistible simpatía y los fluidos misteriosos de un cuerpo que nos atrae; por las puras y ardientes aspiraciones del alma que anhela unirse a otra alma que la llama hacia sí con incontrastable fuerza; por los instintos naturales de la carne, y todo aquello que da gusto a la vez a los enamorados ojos, aliento al espíritu, y alas al pensamiento para remontarse al infinito, origen y fuente de ese sentimiento inmortal que nos domina. No siempre sin embargo, o más bien dicho, muy pocas veces, encuentra el hombre el ideal por que vive suspirando desde el momento en el que empieza a entrever los divinos contornos del alado niño, tras del cual está destinado a correr sin descanso, mientras un átomo de juventud anime su cuerpo, ya acaso decrepito. (...) Vamos en busca de lo nuevo porque no nos ha satisfecho ni llenado lo que hemos ido dejando atrás; porque hay una fuerza interior que nos impele a ir más lejos, siempre más lejos, en busca de aquello a que aspiramos, de nuestra otra mitad, del complemento de nuestro ser. Muchos no aciertan con él jamás, y ruedan así despeñados de escollo en escollo hasta el fin de sus días (1993: II: 686-687).

En primer lugar, hemos de señalar que, en efecto, no nos encontramos ante una definición platónica del amor, sino ante una definición total del mismo. Una definición en la que cabe el elemento platónico, en cuanto a las almas que se buscan para darse plenitud o al pensamiento que consigue remontarse al infinito se refiere, pero también el componente sensual, en lo tocante a la mención de los cuerpos que se atraen y los “instintos naturales”.

En segundo lugar, hemos de señalar que encontramos en este fragmento la descripción exacta del proceso que lleva a Espronceda, Bécquer o, posteriormente, Manuel Machado de la búsqueda de la persona que constituye la mitad de nuestro ser a las

múltiples aventuras sexuales. El error, el desengaño, no estriba pues en el amor, sino en la imposibilidad de encontrar a la persona adecuada. Por último, esta “enfermedad crónica”, esta carrera sin descanso tras “aquello a que aspiramos”, y que pensamos que ha de darnos la plenitud, remite de manera inmediata al “ansia sin nombre” que incita a buscar durante toda la vida.

Los elementos contenidos en este pequeño fragmento de *El primer loco* (1881) no podrían ser más ni más elocuentes. Es cierto que el personaje que así habla creyendo haber encontrado a la persona, está equivocado, pero, en nuestra opinión, tal como en el mismo párrafo se explica, el error que comete es creer que es Ella, no creer en el amor. Sea como fuese, a la vista de los ejemplos expuestos, creemos posible afirmar la participación de Rosalía en el amor platónico y sentimental, incluyendo el desengaño que este implica.

1.1.3. El amor convencional o realista. El matrimonio

Existe en la obra de estos autores un tercer tipo de amor, el que verdaderamente hubieran podido encontrar en el caso de proponérselo, el amor que busca la paz y la calma en el hogar, que no necesita grandes intensidades ni ideales evanescentes, el amor tranquilo y conyugal:

Doña María de la Paz Pacheco y su buen esposo D. Martín, último barón²⁴ de la ilustre casa de Cañizares, jamás fueron los amantes de Teruel, ni Julieta y Romeo, ni siquiera Pablo y Virginia (Selgas: 1883: 1).

**

...no se dirá que tan ruidosa boda vino a ser el término de un drama interesante, ni siquiera de un tierno idilio. No hubo entre ellos más promesas que las que mutuamente se hicieron al pie del altar, y puede decirse que no fueron novios más que el día de la boda (Selgas: 1883: 31).

**

Nada tenían que confiarse de la vida pasada; ni deseos ni esperanzas, ni celos ni desdenes. El amor empezaba en ellos precisamente donde tantas veces acaba; empezaba el mismo día de la boda (Selgas: 1883: 32).

²⁴ Aparece así en la obra, pero creemos que puede tratarse de una errata, puesto que en ningún momento se habla de que posean título nobiliario alguno, pero sí de que se trata del último descendiente masculino de la familia. Una cuidadosa edición de estas obras (labor que me propongo realizar en un futuro) debería revisar todos estos pequeños detalles, puesto que, especialmente la obra de José Selgas se halla plagada de erratas.

Sin grandes sentimentalismos ni pasiones, el amor conyugal por antonomasia en el siglo XIX, el que encontraremos en la mayor parte de las novelas realistas y que, en medio de la calma, acabará desembocando en mujeres insatisfechas y sedientas de emoción, como el caso de Ana Ozores.

Volviendo al periodo que nos ocupa, hemos de decir que los máximos representantes de este tipo de amor, dentro del Grupo del Segundo Romanticismo, son José Selgas y Antonio Trueba.

Selgas no sólo se erige en defensor de este modelo de relación, sino que además, hostiga y ridiculiza con su sátira más brutal los modelos pasionales o sentimentales de amor, como ya quedó visto. Es difícil encontrar citas representativas de este amor dentro de la obra del poeta, pues es un tipo de amor sobre el que no se teoriza, simplemente se reproduce como modelo habitual y preferido a lo largo de todas sus novelas. Pueden ser representativas, no obstante, las siguientes de *Un retrato de mujer* (1876):

Buscamos en la sociedad satisfacciones que sólo encontramos en la familia. El mundo nos olvida bien pronto, pero el padre no nos olvida nunca, y el hijo nos recuerda siempre. Aquella que ha sido verdaderamente la compañera de nuestro viaje por la tierra; la que ha partido con nosotros las alegrías y las tristezas, los temores y las esperanzas, jamás nos abandona; en su memoria vive nuestro nombre y en sus palabras nuestro recuerdo (Selgas: 1876: 53-54)²⁵.

**

Así hacen ambos el aprendizaje del matrimonio, y puede decirse que se casan antes de casarse: ella aprende a sujetarle, y él a someterse (Selgas: 1876: 106-107).

**

Desde este momento el amor, santificado por el sacramento del Matrimonio, toma en su corazón un aspecto más serio, pierde la novelaría de los primeros deseos, y adquiere la gravedad de las sagradas obligaciones; desciende de las nubes de las vanas ilusiones, y cae por su propio peso en la realidad de la vida. Las esperanzas que lo animan y las inquietudes que lo mortifican son bien distintas (Selgas: 1876:107).

Es significativo, como rasgo fundamental de este tipo de amor el estar vinculado a un modelo de mujer “ángel del hogar”, sobre la que recae todo el peso del matrimonio y de la felicidad conyugal y doméstica. El trato que se dispensa a hombres y mujeres, ya desde este presupuesto, es absolutamente desigual. Si se condenan duramente la vanidad de la mujer o sus caprichos, si se condena la vida social de la misma proponiendo modelos austeros y con poco contacto con el gran mundo, (caso de Margarita en *El*

²⁵Nótese la presencia de los valores propios del Romanticismo Histórico Alemán.

ángel de la guarda (1875), obligada a pagar sus veleidades sociales con dos años de convento), nada de esto aparece en relación a los hombres. En las obras de Selgas, los varones aparecen casi desprovistos de toda obligación de ternura hacia sus mujeres, el héroe más positivo (Luis, en *El ángel de la guarda*, por ejemplo), puede descuidar a su mujer, puede dejar de comer o dormir en la casa familiar sin dar explicaciones; potencialmente, podría incluso cometer una infidelidad, sin que se considerase culpable o desde el punto de vista del narrador se le tratase con dureza.

He aquí una dificultad que sólo saben vencer las mujeres de verdadero talento.
¡Cómo!... con paciencia, con sumisión, con dulzura. Rodeando de cuidados, de atenciones de cariño; teniendo siempre la mansedumbre en los ojos y la sonrisa en los labios. Tejiendo a su alrededor una red de afecto, que sujeta sin violencia, que encadena sin esfuerzo.
Regla general: siempre que el hombre casado se imagina que ha encontrado el paraíso en los ojos de una mujer cualquiera, que no es la suya, la propia es la primera que se lo hace creer convirtiendo la casa en un infierno (Selgas: 1875: 7).

Éste es el modelo de esposa, la perfecta casada que Selgas reproducirá en más de una ocasión.

Tú, tierna desposada,
que en tu inquietud descubres
que de los castos sueños
el término se cumple,
y que un bien se realiza
y una esperanza huye;
si anhelas, porque es germen
de amor y de virtudes
conservar la pureza
cuando el placer apures;
bebe el blando rocío,
con que la tarde cubre
las entreabiertas hojas
de los lirios azules
(Selgas: 1853: 65 et sic.).

Situación semejante se presenta en *La barba del vecino* (1869), en la que un nuevo Luis abandona su hogar para irse a vivir al campo sin su esposa y no es condenado por ello mientras que sí lo es Inés, su mujer, por asistir a fiestas y engalanarse.

También en referencia a la mujer, es significativo para ver la idea del matrimonio que tiene Selgas, la comparación que hace entre la prostituta, la mujer que se casa por lo civil (punto intermedio, a los ojos del autor, entre la prostituta y la mujer casada) y la esposa:

Para la mujer que se casa, el marido es su guía, su protección, su amparo, la inteligencia que dirige, la fuerza que contiene.
Para la mujer que se vende los hombres no son más que parroquianos.

Para la mujer que se alquila, el hombre es pura y simplemente inquilino.
En el primer caso, el hombre y la mujer se unen.
En el segundo caso, se tropiezan.
En el tercer caso, se juntan (Selgas: 1929: 65)²⁶.

Hay que decir, sin embargo, que también existen ocasiones en las que Selgas ofrece una visión negativa del matrimonio, cuando este se establece en términos desiguales sin que ningún cariño o inclinación se intuya entre los dos contrayentes, en este momento en el que él marido quiere a la mujer por su hermosura y la mujer al marido por su dinero, el matrimonio es para Selgas única y exclusivamente una transacción económica.

De la vanidad de la hermosura pasan naturalmente a la ambición de la riqueza, y cada una, según el convencimiento que tiene de su mérito personal, justiprecia previamente el valor de sus encantos, para tomar la parte correspondiente en la subasta pública del amor legítimo (Selgas: 1929: 290).

**

Indudablemente, semejante comercio entre la hermosura y la fortuna no es tal vez una especulación ilícita; pero en el fondo de estas transacciones puramente mercantiles será difícil encontrar otra cosa que un negocio: una mujer que vende su juventud y su belleza a *perpetuidad*, y un hombre que lo compra en *usufructo* (Selgas: 1929: 291-292).

En el caso de Antonio Trueba la defensa del matrimonio, igualmente vivísima, se hace en términos de mayor ternura en el habitual tono que caracteriza al autor. Lo vemos ya en el *Libro de los cantares* (1852):

¡Oh niña, niña donosa!
Fuera de la doncellez
hay un estado que encierra
goces sublimes también.
El dulce nombre de esposa
tu aspiración debe ser,
pues el vínculo que indica,
cuando obra del amor es,
es blando lazo de flores,
no una cadena cruel.
Bajo este vínculo santo,
¿tus ojos, niña, no ven
a la madre cariñosa
que besa con embriaguez
la rosada faz del ángel
desprendido de su ser?

²⁶ También Antonio Trueba lamenta la existencia del matrimonio por lo civil, pero la queja no aparece como una crítica tan asañada como la que acabamos de ver, ni se enfoca tan marcadamente a la mujer:

- Pues es necesario que ustedes se casen, aunque sea por lo civil.

El Diablo al oír esto sintió tal transporte de alegría que no pudo menos de abrazar y besar a la vieja exclamando:

-¡Ah, sí, de ese modo se arregla todo perfectamente! ¡Por lo civil! ¡Qué invención tan sublime la de poder unir dos almas en una sola, sustituyendo la mano del de arriba con la de un alcalde o cosa así! (Trueba: 1905: X: 312)

¿No ves al feliz esposo
sellar con su labio fiel
la mejilla de la esposa
lleno de amor y placer?
¿No piensas que en estos goces
hay tal encanto y tal bien
que solamente en el cielo
mayores los puede haber?
Pues si nada de esto piensas,
Pues si nada de esto ves,
<digo que no tienes alma
ni corazón de mujer>
(Trueba: 1907: I: 259)

Otro ejemplo clarísimo lo encontramos en los *Cuentos campesinos*, de 1860, donde leemos:

...los casados que se quieren, las citas no acaban hasta que muere uno de ellos. Veinte años ha que mi mujer pasa el día en casa pensando en mí y yo le paso en el campo pensando en mi mujer. Llegar la hora de vernos es llegar la hora de la cita, y ahí tienes tú como hace veinte años que asistimos cada día a una.(...) ...Tú gozas porque la que encuentras a la reja es la que has escogido para mujer, y yo porque la encuentro junto al hogar, además de ser la que escogí para mujer es la madre de mis hijos y la gobernadora de mi casa (Trueba: 1905: V: 37).

Y en el *Libro de las montañas*, del 67, esta vez defendiéndolo frente a los hombres que dicen preferir su libertad:

EL BUEY SUELTO

(...)

IV

Santo lazo que conviertes
dos corazones en uno,
y eres de Dios bendecido,
indisoluble y fecundo,
nunca te nombre mi labio
sin acatamiento sumo,
pues la familia cristiana
que vive a tu suave influjo,
es la más santa y hermosa
institución de este mundo,
y por eso el sabio código
de nuestras franquezas y usos
en protegerla y honrarla
su mayor conato puso.
Y tú, ser dulce y hermoso
que en el hogar tienes culto
y compartes con el hombre
la dicha y el infortunio,
llevas el nombre de madre
y basta este nombre augusto
para que te ame y respete
quien tiene madre o la tuvo
(Trueba: 1909: II: 174).

Otro autor que defiende el modelo de amor conyugal, asociado de nuevo a una mujer angelical, es Julio Nombela. Un ejemplo claro lo encontramos en *Haz bien, sin mirar a quien* (1861), obra en la que la mujer, actuando de mediadora, termina realizando una función de redención para con su marido. En boca de la esposa, leemos:

Qué felicidad la mía!
Qué horas paso tan serenas!
(...)
Amor encuentra en la tierra
la mujer condescendiente;
ser vencida es muy corriente
de amor en la dulce guerra.
Y es tan grato obedecer!
Son tan dulces las cadenas!
La mujer que tiene penas
es que no sabe querer!
(Nombela: 1861: VIII).

La situación de la mujer casada y enamorada, sin embargo, no es la más frecuente en las obras de los autores de este periodo. Por el contrario, lo habitual es encontrar mujeres malcasadas que valoran el matrimonio como institución o como obligación moral, pero que no aman a sus maridos o que, incluso en algunos casos, aman a terceras personas. Podemos hablar, por tanto de un anticipo de las heroínas de la novela realista decimonónica, como Ana Ozores o tantas otras malcasadas situadas, en el mejor de los casos, entre el tierno amor hacia un marido al que sienten como padre, y la pasión hacia un tercero, habitualmente más cercano a ellas en edad y modo de ser. La diferencia fundamental entre lo que ocurre entre las malcasadas de los autores del Segundo Romanticismo y las de las novelas realistas radica en el respeto a la moralidad y el honor y la capacidad de sacrificio en aras de valores superiores de las primeras frente a la pasión, puesta por encima de cualquier convención o valor, de las segundas²⁷.

Un poema de Rosalía representativo en relación con esta idea de “conformismo con la realidad” es el que sigue:

BOS AMORES

Cal olido das rosas que sai antes de antre o ramaxen
nunha mañán de Maio, hai amores soaves
que n'inda vir se sinten, nin se ven cando entraren
pola mimosa porta que o corazón lles abre
de seu, cal se abre no agosto

²⁷ Actitud que, hemos de señalar, se encuentra más cerca de la de las heroínas del Primer Romanticismo que la de las mismas mujeres del Segundo Romanticismo.

a froil ó orballo da tarde.
E sin romor nin quiexa, nin choros, nin cantares,
brandos así e saudosos, cal alentar dos ángeles,
en nós encarnan puros, corren coa nosa sangre
i os ermos reverdecen do espírito onde moraren.
Busca estes amores... búscalos,
si tes quen chos poida dare;
que estes son soio os que duran
nesta vida de pasaxen
(de Castro:1993: II: 296).²⁸

En cuanto se refiere a los matrimonios acordados que tienen como resultado mujeres infelices que sólo permanecen en él por amor al honor y a la moralidad y no al legítimo esposo, encontramos diversos ejemplos en obras de Dacarrete, Eulogio Florentino Sanz o Luis García Luna, con el personaje de Laura en la obra *Un milagro del misterio* (1858).

Ángel María de Dacarrete presenta situaciones semejantes en, al menos, dos de sus obras. En *Las dulzuras del poder* (1859) asistimos a dos matrimonios hechos por interés (uno para evitar un chantaje y otro por razones económicas) y a un nuevo intento de matrimonio por interés que no llega a realizarse. Es significativo el testimonio de Matilde cuando habla del matrimonio de sus padres y la relación que estos mantienen entre sí:

¿Crees que puedo yo pensar con gusto y sin extrañeza en que no recuerdo haberte visto nunca cambiar dos palabras seguidas con mamá? Todos, porque dicen que no soy fea, porque vivimos en la opulencia, me juzgan muy dichosa; pero lejos de ser así, muy buenos ratos me doy yo de llorar a mis solas considerando que mi padre y mi madre, dos personas a quienes quisiera yo amar como una misma, se tratan con más indiferencia que dos extraños! (Dacarrete: 1859: 44).

El matrimonio como tal no se ve de manera negativa, pero sí la materialización del mismo, su realización, cuando las causas no son las adecuadas. Lo que deducimos de estos textos contradice lo que leímos previamente en Selgas: el amor no nace en el

²⁸ Es significativo notar que este poema se encuentra situado dentro del apartado ¡Do íntimo! de *Follas Novas*, inmediatamente antes de “Amores Cativos”, como estableciendo un contraste entre estos dos tipos de amor, siendo los amores cativos aquellos que se caracterizan por la pasión:

Era delor i era cólera,
era medo i aversión,
era un amor sin medida,
¡era un castigo de Dios!
Que hai uns negros amores de índole penzoñenta,
que privan os espíritos, que turban as concencias,
que morden se acariñan, que cando miran queiman,
que dan dores de rabia, que manchan e que afrentan.
Más val morrer de friaxen
que quentarse á súa fogueira
(de Castro: 1993: II: 297).

matrimonio ni es consecuencia del mismo, sino que ha de ser la causa efectiva que lo propicie. En esta línea leemos en *Magdalena* (1855), de Ángel María Dacarrete:

Completada mi existencia
con el que me dio su nombre,
pienso que mayor ventura
jamás mi pecho ambicione.
(...)
¡Que hermoso se mira entonces
el mundo! ¡Sentir al par
latiendo dos corazones!
Reír los mismos placeres,
llorar los mismos dolores!
De un ser que anima a dos seres,
la santa influencia doble,
confunde sus existencias
cual dos raudales que corren,
por solo un cauce que acaba
en el mar que los absorbe!
(Dacarrete: 1855: 58)

El matrimonio aquí ya no se ve como una convención social o una obligación, sino como la bendición divina a un amor que existía y había unido dos almas previamente, amor semejante al que vimos en el poema “Boda aldeana” de Rosalía, y que pone al amor conyugal en contacto directo con el amor ideal.

Un modelo de matrimonio en el que el marido aparece retratado como un padre hacia el que se profesa veneración y ternura pero no el tipo de amor esperable hacia un esposo aparece en *Achaques de la vejez* (1854) de Eulogio Florentino Sanz. En este caso, la esposa realmente ama a un tercer personaje, pero este amor es abortado y rechazado por amor y respeto hacia el marido, lo mismo que en la obra *Don Francisco de Quevedo* (1919), del mismo autor, el amor apasionado es reprimido por respeto a las convenciones sociales y a la necesidad de realizar matrimonios iguales entre personas de la misma condición. En el primero de los casos la situación resulta absolutamente explícita en el momento en el que Isabel, la joven esposa de Montenegro, responde en un aparte a la afirmación del conde con respecto a su hijo “Soy padre”: “(Y los dos (besándole la mano con afán) somos tus hijos, anciano!) (Sanz: 1854: 43). En el caso de Quevedo, una vez más el amor es sofocado, esta vez por desigualdad de cunas. Leemos:

¿Por qué yo no nací menos?
Lo hizo Dios...Y Él nos lo advierte.
un loco amor dio por fruto,
no siendo común su suerte,
a Villamediana muerte
y a la Reina llanto y luto...
Tales son sus condiciones...

mi sosiego y vuestra vida
por fugaces ilusiones...
Dense nuestros corazones...
su postrera despedida
(Sanz: 1919: s.p.).

Vemos pues, una vez más, la asociación de las “ilusiones” a la falta de sosiego, el dolor y la muerte, por lo que de nuevo se recomienda no buscar tales en la vida, sino sólo aquello accesible dentro de la realidad.

Se pueden extraer una serie de conclusiones respecto a la idea que los autores del Segundo Romanticismo mantienen en relación al amor convencional, equiparado mayoritariamente con el amor conyugal. En el caso de autores como Selgas y Trueba este modelo es defendido incondicionalmente, bajo la seria creencia de que es el adecuado para proporcionar la felicidad. Otros autores, como Rosalía, entendiendo la búsqueda de la felicidad con estoicismo o, lo defienden también, pero más para evitar desengaños y dolor que como fuente de felicidad en sí mismo. Muchos de los autores (incluido el propio Selgas) hacen distinción dentro del matrimonio entre aquellos que se realizan por amor o dentro de una situación de igualdad²⁹, capaces de otorgar la felicidad y, en muchos casos asociados a un amor sentimental, y aquellos que sólo obedecen a una cuestión de intereses que, si bien se mantienen por lo sagrado del vínculo, no se asocian a la felicidad, sino a la frustración en la mayoría de los casos.

Dentro de la obra de Rosalía de Castro, la relación con el amor convencional o el anclaje del amor en la realidad, se establece desde tres puntos de vista, dos de los cuales ya han sido anunciados. Desde un punto de vista estoico, entendiendo la renuncia a los grandes ideales como la puerta hacia la felicidad, se considera positivo esperar del amor sólo aquello que puede dar, huyendo así del desengaño que amores sentimentales pueden producir y del daño moral y la condena del alma que produce el amor carnal. Desde un punto de vista cínico, aparece la burla y la ridiculización de aquellos que aún confían en esos ideales. Finalmente, en lo tocante a la relación entre el amor y el matrimonio, con excepción del poema ya citado en el que el matrimonio se asocia a un amor sentimental, la visión suele ser negativa. Se concluye por tanto que, aunque Rosalía aliente a los amores calmados y “buenos”, que apenas se dejan notar y

²⁹ En el caso de Selgas, no podemos hablar de la existencia de un amor previo al propio casamiento, pero sí que se da una situación de igualdad entre los cónyuges de misma edad y condición social.

proporcionan calma, al hablar de la verdadera realización de estos y ejemplificarlos la presencia del aburrimiento, el hastío y la infelicidad son apabullantes.

Shelley Stevens en su libro afirma:

This ironic posture served her very well in poems in which women are removed by experience or time from romantic situations or in which the author intentionally ridicules the rhetoric of love. (...) The poet uses irony to turn the rhetoric of love against itself (Stevens: 1986: 119).

**

...Rosalía de Castro gave women voices, wrote about real women as an inspiring force in her own poetry, and in a number of love poems used the irony to reverse the usual direction of the love lyric, or to expose hypocrisy and falseness in the rhetoric of love (Stevens: 1986: 120).

La justificación de tales afirmaciones se hace con el poema que reproducimos a continuación:

Tes una frente de Apolo,
i uns ollos tes verde mar;
na miña vida vin outros
de máis hermoso mirar,
pero con eles non fico,
galán, de me namorar.

Que choras...galán, a moitos
cal ora a ti vin chorar;
que morres por min...
a cantos lle oín o mesmo cantar
e inda están vivo-los probes
defuntos que así falar.

Gústame os teus ollos verdes.
¡Cómo non me han de gustar!
Gústame, galán, miralos
cando me veñen mirar.
Mais n'hei de ser eu quen deles
nin d'outros se namorar
(de Castro: 1993: II: 591-592).

Con respecto al matrimonio, la opinión que aparece no suele caracterizarse por un excesivo optimismo. Subraya Aileen Dever:

Castro and Silva, however, reject the notion that conjugal love enriches life and endures. These writers depict loveless spouses as pitiable and tragic.

(...)

Ultimately joined merely by legal and ecclesiastical bonds, partners come to feel alienated and unsatisfied. For these writers the ideal of marriage falters under everyday, mundane existence. Both authors agree that marriage attempts to perpetuate what may be a fleeting emotion. Spouses come to the painful realization that the stability which marriage purports to create actually may undercut the vibrancy of life and the evolution or development of the individual through experience. People cannot overcome their changing personal and achieve permanent "oneness" with one another (Dever: 2000: 79).

Más adelante la estudiosa señala cómo, en el pasado, razones económicas y políticas motivaron los matrimonios, especialmente en el caso de las mujeres pobres, tal y como refleja Rosalía en poemas como el que comienza “San Antonio Bendito dádem e un home...”³⁰. Compartimos la opinión de la estudiosa, con la excepción de lo que se refiere a los matrimonios basados en fundamentos emocionales; a diferencia de lo que Dever defiende, consideramos que Rosalía no muestra respecto a ellos una actitud negativa³¹. En cuanto a la visión negativa del matrimonio puede ejemplificarse con varios textos. Uno de ellos sería el poema de *Follas Novas* (1880), perteneciente a “Darterra”, en el que una anciana, tras morir se niega a ir adonde su marido está y por eso queda vagando como espíritu que malmete entre novios y matrimonios (las acciones que, como vimos, en otro poema se adjudican al maligno). Uno de los fragmentos más significativos es cuando la anciana, tras ser rechazada en el cielo por San Pedro, le explica al santo por qué no quiere reunirse con su marido:

-¡Poche, meu Santo San Pedro,
que ben deixás conocer
que andiveches sempre ceibo,
que nunca foches casado
nin na terra nin no ceo!
Todiñas as comenencias
para vós quixeches, ¡deño!
¿I a min non me dás ningunha?...
Pois ve que eu tamén as quero.
Se aló con cadea andiven,
en tela agora non penso,
que todo coa morte acaba
según predicán os cregos.
Unha vez nos separamos
eu i o meu home, e por certo
que foi para sempre...e está dito,
pois son terca, si sós terco.
(de Castro:1993: II: 396-397)

Más significativo aún resultaría el siguiente poema, del mismo libro, contenido en “Varia”:

Decides que o matrimonio
é santo e bueno. Seraio;
mais non casou san Antonio,
por máis que o mesmo demonio
tentouno a face-lo ensaio.

Celicios, cantos poder;
penitencias, a Dios dar;
mais santo n'houbo, a meu ver,

³⁰ El ejemplo es nuestro, Aileen Dever no aporta ninguno para su argumentación.

³¹ Ya hemos visto la opinión positiva acerca del matrimonio en los casos en los que un amor sentimental lo sustenta.

que dos casados quixer
ca pesada cruz cargar.

Nin os santos padres todos,
de quen tes tantos escritos
e alabas de varios modos,
quixeron naqueses lodos
meter os seus pés benditos.

Do direito, do rivés,
matrimonio, un dogal es;
eres tentazón do inferno;
mais casarei...pois no inverno
¡non ter quen lle a un quente os pés!...
(de Castro:1993: II: 364-365)

Sobre la caducidad del amor en cualquiera de los casos habla el siguiente poema:

- Un verdadeiro amor é grande e santo,
dos encantos encanto,
i é doce...doce antre as dozuras todas.
- Seica por eso, tanto
tras unas e outras modas
dálle por empachar, anque ben sabe.
-¿Por máis que acabe en vodas?...
-Anque en vodas acabe;
pois como todo doce, miña vida,
i esta é cousa sabida
como que queima o fogo,
canto máis come un del, repuna logo.
(de Castro:1993: II: 325)

Dentro de la obra en prosa, y quizás expresado con algo menos de cinismo, una de las voces más autorizadas que encontramos es la de la vecina de Mariquita en *El caballero de las botas azules* (1867), que cuando la niña le pregunta acerca del matrimonio, responde:

(...) Un marido, hija mía, es o puede ser muchas cosas a la vez: amparo y desamparo, amigo y enemigo, mala o buena fortuna...Verdad es que la Iglesia nos le da siempre por compañero cariñoso, pero el pícaro mundo, por compañero y portirano como me lo ha dado a mí. ¡Perdónele Dios al mundo, y, porque no diga, perdónele también a mi difunto (...). Porque has de saber, Mariquita, que cada uno habla de la feria como le va en ella. Algunas dicen que un marido es la gracia del cielo, la sal del pan; otras..., yo las conozco y tú también, aún le hacen la cruz después de muerto. Pero es el caso que se manda a la mujer ame y respete al que se le ha dado para ser *apoyo de su debilidad* (yo siempre he pensado, niña mía, que mejor que eso fueran dinero y buena salud) y, en fin, que le obedezca y le cuide y mil cosas más que sólo la práctica enseña..., pero...¡que si quieres! Todo ello, muy bueno para contado y malísimo para cumplido, pues por más que yo procuraba portarme bien con él, niña, nunca pude alcanzarlo. (...) ¿Entendiste, Mariquita? Pues bien, te diré todavía, porque te quiero, que si el matrimonio es cruz vale más andar sin cruz que con ella, que el buey suelto bien se lame y que para una boca basta una sopa (de Castro:1993: II: 54-55).

La voz narrativa desautoriza más adelante lo dicho, caracterizándolo como “el discurso de la charlatana vecina, que tan sin conciencia aborrecía los lazos del himeneo”

(ibídem), pero, en nuestra opinión, esta colección es una más de esas máscaras que Rosalía utiliza para enunciar juicios polémicos en el momento en el que vive y escribe.

Uno de los autores que menos concesiones hace al amor real es, posiblemente, Augusto Ferrán, para quien el amor más exaltado y sentimental se convierte en cárcel en cuanto empieza a acercarse a lo convencional, es más, en cuanto empieza a tenerse demasiado cerca. En *Una inspiración alemana* (1872) leemos:

Se me figura que estoy preso y encadenado en una prisión oscura. Anhele mi libertad y no me atrevo a pedirla, porque mi carcelero, desconfiado, aumentaría mis cadenas y su vigilancia.

Sí, yo te amo; (...) pero no deseo tenerte a mi lado. Cerca te odio; yo quiero amarte desde lejos, desde muy lejos. Te amo y te odio. Con pasión y a la vez egoísmo (Ferrán: 1969: 151).

Otro ejemplo que no podemos obviar por todas sus innovaciones y aportaciones es el poema “Memorias”, de Narciso Campillo:

MEMORIAS

¡Oh, cuántas noches juntos y felices,
en tu balcón sobre el jardín sombrío,
a otros mundos más bellos nos alzaba
de intenso amor el éxtasis divino!
Tú decías:- <¡que grandes son tus ojos!
¡qué ancho y fuerte tu pecho, todo mío!
¡qué vida tiene tu palabra! Sale
como flecha del arco retorcido.
y va derecha al corazón. Soy tuya:
tú mi padre, mi hermano, tú mi amigo
tú mi amante inmortal y el recio escudo
donde el dolor embotará sus filos.>
Y a mi frente, mis ojos y mi boca
lágrimas dabas, besos y suspiros.

**

Húmeda luz brotaba de tus ojos,
y de tu boca y cuerpo y tus vestidos
olor intenso de mujer hermosa,
que el fuego siente del varón querido.
Y ¡cómo sonreías! Yo pensaba
ver de repente abrirse el Paraíso,
y cual hoja llevada por el viento
te arrebatava entre los brazos míos
a ti tan alta y arrogante. ¡Oh noches!
¡Oh de indomable amor fiebre y delirios!

**

Recibe el grano la fecunda tierra
y es rubio mar de mieses en estío.
Nuevas almas bajaban de otros mundos
y en tu seno tomaban dulce abrigo,
y de ti, la mujer más noble y bella,

nuevos retratos tuve en tiernos hijos.
Aun antes de nacer les preparamos
harmonioso nombre y blando nido,
y aun antes de nacer nos inspiraban
ansias de amante y paternal cariño.

(...)

**

Nunca, jamás la sonrosada Aurora
de su lecho se alzó cual tú del mío:
nunca tan bella y sonriente. ¡Nunca!
Besabas tú mis ojos adormidos
y yo vibrando despertaba. Acaso
al verte andar, al escuchar los trinos
de tus cantares, al olerte, oh diosa,
al oírte exclamar:- <El Paraíso
no guarda, no, felicidad más grande
que nuestro amor>

(...)

**

Esto...ayer fue verdad. Hoy es recuerdo,
y tú vives aún: yo también vivo.
Cundo en la calle nos cruzamos, cubre
súbita palidez tu rostro lindo,
y yo del pecho siento en lo más hondo
algo grande que ha muerto.

Si el destino

separamos logró, si con fiereza
tiré del lazo y lo rompí yo mismo,
ah! tú sabes por qué. Mas ese lazo
nos une aún con invisibles hilos,
y yo al morir pronunciaré tu nombre,
o tú al morir bendecirás el mío.

(Campillo: 1923: 48-51)

Este poema interesa por diversos motivos. Hemos de señalar para empezar, que al leer los primeros versos parece que nos encontramos ante un modelo más de amor sentimental o platónico, que, sin embargo, se funde con lo sensual en las noches de “indomable amor fiebre y delirios” y deriva en amor conyugal un par de estrofas más adelante, cuando se habla de los hijos. El poema podría convertirse en un ejemplo de matrimonio burgués, pero no lo hace, y el lector se sorprende al encontrar una separación entre los amantes que, platónicamente, se habían jurado amor para toda la vida e incluso habían creado una familia. Ante este giro, una vez más el lector proyecta un horizonte de expectativas en el que el poema se interpretaría en clave de desengaño amoroso, pero el autor aún tiene reservado otro quiebro, y los amantes, pronunciando sus respectivos nombres en el lecho de muerte, nos llevan de nuevo al modelo de amor ideal. Amor ideal, que acompaña hasta el final y que, sin embargo, no es posible realizar de manera plena en la vida.

En el caso de Bécquer apenas aparece este modelo de amor, por lo que no merece la pena detenerse en su análisis.

1.1.4. El desengaño amoroso

A lo largo de este capítulo se ha insinuado la tendencia de los autores de este periodo a sufrir un profundo desengaño en la búsqueda del “ideal” en los límites de la realidad. La mayoría de ellos coinciden en la concepción del amor sentimental y platónico. Incluso aquellos cuyos puntos de vista son más realistas -como Selgas o como intenta Rosalía- poseen un poso de esta ideología que subyace bajo las concepciones más convencionales -Selgas- o motiva la “aceptación estoica” de lo convencional o asequible, si no la consideración de que esto proporcione plenitud.

El desengaño se revela en una serie de situaciones. La primera de ellas se deriva de la constatación de que el amor no es autosuficiente ni proporciona la plenitud que en él se busca. En segundo lugar, el amor que se descubre como real, tampoco es eterno y existen múltiples factores, como la muerte, la emigración, o simplemente el hastío o el aburrimiento, que pueden minarlo y hacerlo desaparecer. El último descubrimiento, consecuencia, en parte, de la ruptura de tópicos platónicos citados es aún más doloroso, pues se llega a la conclusión de que el amor es una creación de la fantasía del hombre, sin un referente real. Según Lázaro Montero, los amores de los que hablan³² “no suelen ser más que ilusiones vacías, espejismos traidores, risueños, fugaces...” (Montero: 1947: 688). La consecuencia de ambas es, irremisiblemente, el dolor, el desamor y, en algunos casos, la sensación de carencia de sentido en la vida; “poems and novels treating the theme of love describe the anguish and despair people experience as they come to the acknowledge the unpleasant truth about their relationships” (Dever: 2000: 74), “disillusionment is inevitable for those gullible enough to begin life with the hope that romantic love is possible” (Ibídem: 83).

La crítica rosaliana, que, de un modo u otro refleja estas dos tendencias fundamentales del desengaño, ha acuñado diferentes términos para definir la sensación de vacío que

³² El autor se refiere a Rosalía de Castro, pero podemos hacer la cita extensible a todos nuestros autores.

permanece cuando el amor no proporciona la plenitud esperada. Varios críticos hablan de “saudade” de amor; Aileen Dever utiliza un término más explícito o explicativo para esta misma idea, y habla de una nueva concepción del amor que refleja la radical insuficiencia del ser humano. Insistimos en que esta radical insuficiencia surge del desajuste entre lo que el hombre crea con su imaginación y lo que encuentra en el mundo que le rodea, entre el amor romántico y la experiencia, en términos de Aileen Dever.

...writers present character whose excessive idealism leads to love not of an actual person but rather of their own dream of love as they fantasize about that person. Few of their character find or keep a meaningful relationship. Outer factors separate those who love, and even in a relationship, (...) character feel separated, disjointed, incomplete, and unfulfilled (Dever: 2000: 69)³³.

Más allá de los personajes, podemos hablar de este sentimiento como una experiencia vital que, independientemente de los referentes reales, quedó reflejada en toda la producción literaria de estos autores: novelística, con personajes a los que adjudican estos sentimientos, ensayística o lírica. Félix Bello, en su obra sobre Bécquer, describe el proceso con estas palabras:

Bécquer, como los escritores románticos dotados de un exceso de sensibilidad, forjó su ideal de amor, no según la realidad, sino a la imagen de sus sueños. El consumo que hizo de tanta energía sentimental, inconciliable con las leyes del organismo físico, le arrastró a la huida psíquica, a la soledad, y a complacerse en la sensibilidad dolorosa. Es como si el mismo dolor le recompensara de su voluntad obstinada en aquel amor (Bello: 2005: 138).

Volviendo a la terminología de Dever, esta “radical insuficiencia” no se limita, no obstante, al concepto del amor, sino que se hace extensible a otros campos de la vida, a casi todos los ideales de la misma. Marina Mayoral habla de “una ilusión más desvanecida, un fracaso más en su búsqueda de algo que diese sentido a su vida” (Mayoral: 1969: 501) y en otro lugar identifica el amor con el ansia sin nombre imposible de saciar, “con la nostalgia del paraíso perdido, con el ansia de un bien imposible de hallar en la tierra” (Mayoral: 1986: 84).

Comenzamos con la identificación generalizada entre el amor y el dolor o la ruptura de tópicos para apoyar nuestra argumentación.

En Rosalía, además de la afirmación recurrente del dolor que producen los amores pasionales, encontramos testimonios que demuestran el carácter perecedero del amor:

³³ La cita se refiere en concreto a Rosalía de Castro y José Asunción Silva, pero en nuestra opinión la afirmación es válida para todo el grupo del Segundo Romanticismo.

“Quixente tanto meniña,
tívenche tan grande amor,
que para min eras lúa,
branca aurora e craro sol;
auga limpa en fresca fonte,
rosa do xardín de Dios,
alentiño do meu peito,
vida do meu crazón”.
Así che falín un día
caminiño de San Lois,
todo oprimido de angustia,
todo ardente de pasión,
mentras que ti me escoitabas
despenicando una frol,
porque eu non vise os teus ollos
que refrexaban traiciós.
Dempois que *si* me dixeches,
en proba do teu amor
décheme un caraveliño
que gardín no corazón.
¡Negro caravel maldito,
que me fireu de dolor!
¡o caravel afondou!...
Tan bo camino ti leves
Como o caravel levou.
(de Castro:1993: I: 528).

**

I

Tú para mí, yo para ti, bien mío,
_ murmurabais los dos _
<<Es el amor la esencia de la vida
no hay vida sin amor.>>

¡Qué tiempo aquél de alegres armonías!...
¡Qué albos rayos de sol!...
¡Qué tibias noches de susurros llenas,
qué horas de bendición!
(...)

II

Después, cual lampo fugitivo y leve,
como soplo veloz,
pasó el amor...la esencia de la vida...;
mas aún vivís los dos.

<<Tú de otro, y de otra yo>>, dijisteis luego.
¡Oh mundo engañador!
Ya no hubo noches de serena calma,
brilló enturbiado el sol...

¿Y aún, vieja encina, resististe? ¿Aún late,
mujer, tu corazón?
No es tiempo ya de delirar; no torna
lo que por siempre huyó.

No sueñes, ¡ay!, pues que llegó el invierno
frío y desolador.

Huella la nieve, valerosa, y cante
enérgica tu voz.
¡Amor, llama inmortal, rey de la Tierra,
ya para siempre ¡adiós!
(Ibídem: II: 547-548).

Se verifica un ejemplo del agotamiento del amor en el poema “Un verdadeiro amor é grande e santo...”; así como ejemplos de las nefastas consecuencias de los engaños del amor en varios fragmentos de los poemas de *En las orillas del Sar* (1884):

(...)

Del amor espejismos traidores,
risueños, fugaces...
cuando vuestro fulgor sobrehumano
se disipa... ¡qué densas, qué grandes
son las sombras que envuelven las almas
a quien con vuestros reflejos cegasteis!
(Ibídem: II: 495).

**

Fue cielo de su espíritu, fue sueño de sus sueños,
y vida de su vida, y aliento de su aliento;
y fue, desde que rota cayó la venda al suelo,
algo que mata el alma y que envilece el cuerpo.
...
(Ibídem: II: 495).

Este tipo de afirmaciones podemos encontrarlas también en otros autores del grupo.

En Bécquer, varias rimas abarcan este tema como asunto fundamental e, incluso, es la idea que subyace en algunos de los textos en prosa, como el relato contemporáneo “¡Es raro!” (1861), en el que el protagonista, personaje caracterizado por su necesidad de dar amor y su capacidad de entrega, resulta robado y engañado, perdiendo todo lo que amó. Varias rimas constatan lo expuesto. Con respecto a lo precedido del amor, es especialmente significativa la que sigue:

¿Quieres que de ese néctar delicioso
no te amargue la hez?
Pues aspirale, acércale a tus labios
y déjalo después.

¿Quieres que conservemos una dulce
memoria de este amor?
Pues amémonos hoy mucho y mañana
¡digámonos adiós!
(Bécquer: 2004: 61)

Sobre la inconstancia del amor, podemos, por último, traer un ejemplo de Aristides Pongilioni, que en *Ráfagas Poéticas* (1865), establece un contraste entre el amor del poeta y el de su amada de la siguiente manera:

Fue tu amor, Laura, la loca brisa
que rauda pasa besando flores,
fue de la aurora la blanda risa
que el sol ahuyenta con sus fulgores;
fue blanca nube que cruza el viento
y en pos no deja rastro ni huella,
fue la inconstancia del pensamiento,
fue de un suspiro ligero acento,
luz fugitiva de errante estrella
(Pongilioni: 1865: 147).

Como dijimos, otro lugar común en el tratamiento del amor como desengaño es la idea de que el amor es un constructo humano que, como tal, no existe como entidad propia e independiente.

Con el mismo mecanismo, y dentro de la misma línea de idealización, se crearía la persona ideal, heredadora del amor del poeta, a partir de una proyección sobre un objeto prácticamente aleatorio de todas las cualidades que desea para amar el sujeto en cuestión. Obviamente, el resultado, al igual que en el caso del amor, es el desengaño. Marina Mayoral habla de este tipo de procedimiento en los siguientes términos: "...una concepción similar a la stendhaliana: es el amor el que, al cristalizar sobre el objeto amado, le conferirá las virtudes que le hacen amable" (Mayoral: 1986:87). Recordemos que la creación del objeto amado y su mecanismo aparecen, claramente, en "El rayo de luna" (1862) becqueriano. Una vez más, será este autor el que nos presente nítidamente el proceso de proyección del amor sobre alguien inexistente sólo por la necesidad de amar. En el relato "Los maniqués" (1862), leemos:

No hay ser humano que no lleve en el laboratorio de su alma un mundo de creaciones que desean ser hermosísimas realidades.

Lo mismo el hombre que la mujer, antes de amar, crean en su mente el tipo físico dentro del cual han de encerrarse todas sus felicidades.

(...)

Luis, al ver aquel rostro con un lunar sobre el labio (...) coge del fondo de su alma todos los sueños de sus amores. Y reviste con ellos aquel precioso maniquí, que, al disfrazar con aquella vestimenta, no es para él más que el ángel puro de sus amores.

(...)

¡El acto de quedarse desnudo el maniquí que cada hombre ha adornado, es lo que el hombre llama fatalidad, desgracias, y echa la culpa a la providencia, al maniquí, a todo, menos a sí mismo, loco de atar, empuñado en que siempre el hábito hace al monje! (Bécquer: 2004:306-307).

Dacarrete tam bién habla con meridiana cl aridad de la creación del amor por los hombres. Se verifica en *Magdalena* (1855), en boca de Juan, el personaje cínico que trata de abrir los ojos a Alberto, encarnación del ingenuo idealista:

Alberto, una calentura
del alma, es solo el amor:
su delirio nos ofrece
una mujer que no existe,
de mil encantos la viste,
sobre la tierra la mece;
mas cuando, loca ansiedad,
vence el amor al respeto,
tocamos el esqueleto
de la odiosa realidad
(Dacarrete: 1855: 24)

Este mismo Alberto al que se dirige será el que, tras haber defendido el amor platónico frente a su amigo, muestre una clara actitud de desengaño algunas páginas más adelante.

¿Ignoro yo por ventura
que es el amor cual la ampolla
de jabón que forma el niño
con el aire de su boca?
Flota a sus ojos brillante,
el iris la tornasola
con sus colores, y ciego
se olvida de que es su obra
ansía cogerla, mas luego
que contento la aprisiona
en breve punto de espuma
entre sus dedos se torna.
Llora un instante, pateo;
mas después la caña toma
y el jabón, y a centenares
derrama nuevas ampollas
(Dacarrete: 1855: 66-67).

La novedad de este fragmento consiste en el hecho de que el desengaño amoroso ya no implica un vacío existencial, una falta de sentido vital o una actitud de tristeza, sino que en lugar de quedarse en estos sentimientos, como hacían los otros autores que hemos analizado, se avanza hacia el cinismo que adoptarán los dandis del Modernismo. La intervención de Alberto lo muestra de manera patente:

.... Allá en horas,
de las que apenas me acuerdo,
inocente, candorosa,
o necia, quiso mi alma
también hacer sus ampollas.
¡Yo pensé! ¡qué pensamiento!
en coyunda encantadora
un solo ser de dos seres
formar, y al ver mi ilusoria
pretensión deshecha, ansié
matar, morir; con voz ronca

hasta el cielo maldecía
y... ¡qué sé yo! Pero ahora
(con risa sardónica)
¿no me veis? ¡ah! ¡ah! bien sé
que las penas amorosas
que da una mujer, se curan
con las caricias de otra,
que con la espuma del vino
las lágrimas se evaporan
y los gemidos se acallan
con el tintín de las copas.
(Ibídem)

Vemos, pues, que nos situamos, de nuevo, en la bisagra que une el Romanticismo -en todas sus acepciones- con el Modernismo.

Esta idea se presenta también como recurrente en los otros autores del Segundo Romanticismo.

En Rosalía, encontramos la concepción del amor como una venda, una gasa, que impide ver la realidad. Una vez que esta venda cae, se manifiesta la inexistencia de los ideales:

(...)
Porque non val sabencia,
bondade, fermosura, nin inocencia,
pureza, nin virtude
para ser ben querido e ben querere,
porque o basta co sere.

Mentras que o amor non mude,
se es fea, coma ti n´habrá mullere
de maior xentileza e mellor pranta;
se es infame e perdida, serás santa
das que os son sen querelo parecere;
e se es boba e sin sal, é que escondida
tes a esencia i a gracia bendecida,
dentro dun misterioso relicario
donde só o amante cego e visionario
a esencia atopa i o elisir da vida.

Mais, des que o amor quere voar, ña prenda,
e que lle cai a venda,
forza é deixalo ire,
que n´hai virtude nin poder que o prenda,
i o que antes nos miró tras dunha nube,
ou transparente gasa,
des que a gasa se rompe e a nube pasa,
Rosa, val moito máis que non nos mire.
(de Castro:1993: II: 436-437)

La lejanía adquiere la función de esta gasa o venda rosaliana en autores como Augusto Ferrán, que en *La Soledad* (1861) escribe:

XX XIV
Porque te vi desde lejos

por eso te quiero tanto;
haces bien en no acercarte
de cerca pierde lo falso
(Ferrán: 1861: 20)

José Selgas, por su parte, acude a este lugar común en varias ocasiones. En *El ángel de la guarda* (1875), leemos:

El amor es la quimera de los poetas, la manía de los novelistas, la preocupación del género humano. Se habla del amor como del crédito: el crédito es lo que no hay, y el amor lo que no existe (Selgas: 1875: 123).

El hecho de que la afirmación aparezca en boca de uno de los personajes más negativos de la obra podría restarle credibilidad, pero el que Selgas hubiese expresado ya esta misma idea algunos años antes, en términos absolutamente becquerianos, en *Hojas sueltas* (1861), nos hace considerar que contiene algo del pensamiento real del poeta.

Vamos sucesivamente tomando las imágenes que se nos presentan por el original que buscamos, y a cada esperanza que consumimos, nos damos una palmada en la frente, exclamando: No era esto lo que buscaba.
Suponed a un hombre enamorado profundamente de una mujer que ha visto en sueños.
(...)

Este hombre corre al mundo en busca de la realidad de su sueño: cada mujer que encuentra es un retrato de su original, es decir, una esperanza de su deseo.
La primera que distingue, se le presenta de espaldas. Aquel es su aire, aquellos son los movimientos suaves de su cabeza, aquella es.
Se acerca a ella, coge su mano, y cuando va a estrecharla contra su corazón, alza los ojos, y... adiós esperanza; no es ella.
Entre la multitud se dibuja un perfil correcto, media sonrisa llena de gracias, una ceja perfecta y un ojo brillante.
Aquella es.
Corre, se acerca, la mira frente a frente, y... adiós otra esperanza: tampoco es.
(...)
Así le da una vuelta al mundo, que el mundo es redondo para que el hombre no pueda hacer más que dar vueltas, y vuelve al terminar su viaje como si dijéramos al terminar su vida seguro de que no está sobre la tierra la imagen soñada y querida (Selgas: 1861: 242-243).

En este mismo texto, el desengaño empaña todas las ilusiones de la vida. De este modo, aunque el desengaño amoroso tenga unas particularidades concretas, pertenece a su vez a un conjunto mucho más amplio: el de los sueños que el hombre persigue y resultan no ser más que humo.

Anteriormente hemos señalado que los autores del Segundo Romanticismo comparten una concepción platónica y sentimental del amor. En este momento, hemos de exponer que, sin embargo, el rasgo que marca la idea del amor de estos autores, que los individualiza y que los caracteriza frente a autores de otras tendencias literarias, es el desengaño, la frustración, que, como actitud vital va más allá del amor y plasma la

visión del mundo de nuestros autores. De este modo, hemos de convenir con Aileen Dever en que, paradójicamente, aquellos que buscan una plena realización personal por medio de un amor divino y purificador, consiguen, con el desencanto, llegar a actitudes de tristeza, amargura y cinismo, manifestados en una actividad erótica desmedida o en una falsa resignación con la realidad ³⁴: “They also reveal that lovers suffer more when they possess idealistic expectations about love. (...) suffering because of love does not make people stronger and more noble but rather more cynical and sad” (Dever: 2000: 85).

1.1.5. El Erotismo

El apartado que abordamos a continuación nos interesa especialmente, ya que, a pesar de la afirmación generalizada de que todo lo que tenga que ver con Eros queda excluido de la obra de estos autores, la tendencia al erotismo en ellos es patente y resulta explicable desde varias perspectivas.

Una de ellas ha sido ya estudiada en relación al desencanto romántico. Tal como hizo Espronceda y como hará Manuel Machado, los autores del Segundo Romanticismo acuden a las “amadas de una noche” cuando se dan cuenta de que el alma gemela, la mitad platónica que se busca, no existe. En segundo lugar, la poesía erótica había sido un género cultivado en el Neoclasicismo en abundancia, por lo que, teniendo en cuenta la formación neoclásica de nuestros autores, no resulta extraño que continúen la línea iniciada por sus maestros. Por último, no podemos perder la perspectiva histórica, y hemos de recordar que el uso de la pornografía estaba de moda en el siglo XIX. En su estudio preliminar a “Los Borbones en pelota” Robert Pageard dice:

En cuanto a lo erótico, consta que las épocas románticas y realista fueron, en Francia por lo menos, fecundas en producciones de este género.

(...)

Ninguno de los grandes caricaturistas franceses de los años 1830-1850 desdeña la ilustración erótica aunque su di fusión quede oculta por razones legales y respeto de los valores de la familia burguesa.

(...)

Es probable que la di versión del dibujo erótico fuese bastante apreciada en los talleres de pintura franceses, italianos y españoles, y que las colecciones parisinas llegasen a muchos

³⁴ Tal vez a excepción del Selgas.

focos de esta festiva internacional por medio de los artistas que regresaban de París (Pageard: 1996: 18-19).

Pageard admite influencia francesa por la escasez de obras eróticas españolas de aquel tiempo en las actuales bibliotecas públicas, pero señala hacia 1870-1871 la reedición y aparición de obras nacionales de este calibre, como *Travesuras del amor. Galería del deleite*, que lleva fecha de 1870 y se conserva en el infierno de la Biblioteca Nacional de París, o, fechada en 1871, la reedición de *La lozana andaluza* hecha por Rivadeneyra. Parece, pues, que el cultivo de lo erótico era algo que se estaba gestando también en España y una moda de la que ya habrían bebido o participado muchos de nuestros autores, que pasaron largas temporadas en París o tuvieron estrecho contacto con otros que sí lo hicieron³⁵.

En esta línea, María Dolores Cabra Loredó, en su estudio “Los hermanos Bécquer y la firma *SEM*” reproduce una serie de grabados y fotografías eróticas de los años cincuenta del siglo XIX que los autores del momento pudieron conocer y tomar como modelo en obras como *SEM*³⁶, por ejemplo, en la que un alto porcentaje de láminas reproducen a la reina Isabel II en actitudes lujuriosas. La estudiosa afirma:

...ya en la época de los hermanos Bécquer, y desde luego quienes estuvieran con ellos en la idea de estos portafolios, podían tener una imagen fotografiada de la moda del momento, había que estar al tanto de lo que en aquel momento era considerado como lo más impactante desde la erótica o la pornografía (Cabra Loredó: 1996: 86-87).

Queda claro, pues, que el erotismo acude a nuestros autores desde diferentes lugares, internos al desarrollo literario y “espiritual” del siglo, relacionados con el contexto y la tradición literaria o como consecuencia de la situación histórica, para cristalizar en ellos de modo que, una vez más, se conviertan en puente hacia la modernidad. Los ejemplos que vamos a analizar a continuación proceden de obras de autoría reconocida y, en la mayor parte, se corresponden más con el concepto de erotismo que con el de pornografía, pues parten de la sugerencia más que de la aparición explícita de elementos de tipo sexual.

³⁵ Quién sabe el hecho de no haber salido de España sea una de las razones que justifican el mayor conservadurismo o cerrazón a las innovaciones del siglo de autores como Selgas.

³⁶ El análisis minucioso del uso de la pornografía y el erotismo en relación con la sátira, como en el caso de esta obra de autoría dudosa de los hermanos Bécquer, forma otro aspecto verdaderamente interesante, pero no lo abordaremos aquí con la profusión que merece para no desbordar los límites de nuestra investigación.

Bécquer, por ser uno de los autores en los que más se ha insistido y en los que más controvertida ha sido la faceta erótica, incita a esta indagación.

Se ha aludido a la afirmación de Felix Bello según la cual la concepción amorosa de Bécquer no se debe considerar platónica por un exceso de sensualidad. Para apoyar esta enunciación, el crítico recurre a una serie de ejemplos textuales, entre los que incluye las rimas XVI, XX, XXVIII, XXII, XXV y la XXIV³⁷ en las que señala la inspiración de ardores irrealizables o la voluptuosidad de los objetos que se fusionan (“dos rojas lenguas de fuego...”).

Analizaremos a continuación las Rimas y fragmentos textuales que, desde nuestro criterio, poseen una mayor carga erótica, pero antes conviene señalar dos influencias fundamentales en dos de los poemas más significativos en este sentido. Son influencias de tipo literario y redundan en lo que señaláremos al principio en relación al contexto literario.

La primera, señalada por el mismo Bello, se relaciona con la rima XXXII, (73 en la edición de Estruch Tobella):

Pasaba arrolladora en su hermosura
y el paso le dejé;
ni aun a mirarla me volví, y, no obstante,
algo a mi oído murmuró: <<Esa es>>.

¿Quién reunió la noche a la mañana?
Lo ignoro; sólo sé
que en una breve noche de verano
se unieron los crepúsculos y... <<fue>>.
(Bécquer: 2004: 98)

Está claro que lo que, en la primera estrofa, podría parecer el amor que surge de una mirada y remite a la concepción platónica en la que el alma reconoce y encuentra la mitad que le falta de manera intuitiva, se convierte en una aventura de una noche en la segunda estrofa, tal como señala el verbo “fue”, pretérito perfecto que presenta algo ya sucedido y concluido.

Respecto a esta *Rima*, dice Felix Bello:

³⁷ De acuerdo con la numeración tradicional.

...la segunda estrofa de la rima XXXII recuerda la poesía erótica oriental. La sencillez de los recursos, la rápida evocación de la escena, (<en una breve noche de verano>) y la imagen que alude al momento amoroso (<se unieron los crepúsculos>) y el valor significativo de los puntos suspensivos en la oración elíptica *y...fue*, invitando a la fantasía del lector en este final truncado, me parecen características propias de la poesía amorosa china. Observemos cómo la imagen de los *crepúsculos* suscita evocaciones de la embriaguez dulce del sol poniente (Bello: 2005: 153).

Anunciábamos que la influencia oriental era importante, y lo es en tanto que se trata de una tendencia extendida notablemente en el período que estudiamos, desde que Arolas introdujo la moda con sus poesías de estilo oriental³⁸. Rasgos semejantes encontramos en muchos otros fragmentos de la obra del poeta (recordemos las leyendas de tema hindú u oriental) y no sólo en esta ocasión aparece la asociación entre estos ambientes y el erotismo. Sirva como prueba, por ejemplo, el siguiente texto, perteneciente a “El caudillo de las manos rojas” (1858):

-¡Cuán dulce es –dice– percibir el aliento de la mujer que se ama, ese aliento que se escapa de unos labios encendidos, atropellándose en ellos como olas de amor que vienen a expirar sobre una playa de rubies!

(...)

Siannah calla; sus labios entreabiertos y rojos dejan escapar suspiros ardientes, y en su pupila húmeda, azul y dilatada, brilla un punto luminoso semejante al reflejo de una estrella en un lago.

(...)

Siannah vuelve a su muda agitación. Su esposo, en tanto, la contempla con un sentimiento de ternura indescriptible.

(...)

Mis ojos en los tuyos beben amor, y nuestro amor, casto y puro otras veces, a hora es un crimen. Sí, es necesario que no te vea...

(...)

LA VIRGEN.- Tu aliento humea y abrasa como el aliento de un volcán. Tu mano, que busca la mía, tiembla como la hoja de un árbol. La sangre se agolpa a mi corazón, rebosa en él y enciende mis mejillas. Un velo de sombras cae sobre mis párpados. Todo se borra y se confunde ante mis ojos, que no ven más que el fuego que arde en los tuyos. Caudillo, ¿qué espíritu invisible llena el aire de melodiosos acordes y me estremece a su contacto?

EL CAUDILLO.- Virgen, es el amor que pasa (Bécquer: 2004: 260-263).

En relación a estos ejemplos, hemos de señalar un elemento importante en cuanto al contexto en el que se introducen: en esta leyenda el erotismo, que se expresa en los términos que acabamos de ver, adquiere una fuerza efectiva e irresistible, pues será el

³⁸ Las orientales de Arolas son a veces un pretexto para la exhibición del erotismo. Destacan textos como “Leyenda tártara” o “Los amores de Semíramis”.

incumplimiento de los mandatos de no mantener relaciones sexuales durante el tiempo señalado, lo que propicie el final aciago de los mismos.

La otra filiación que nos interesa señalar la apunta Carrillo Alonso en referencia a una seguidilla de Lista, que se pone en relación con la Rima XII (19 en la edición de Tobella):

¿Cómo vive esa rosa que has prendido
junto a tu corazón?
Sobre un volcán, hasta encontrarla ahora,
nunca he visto una flor?
(Bécquer: 2004: 65)

El poema con el que se establece la relación es el que sigue:

Tú del bien de mi vida
el seno adornas
¡Oh rosa!, donde muero
mueres dichosa.
Que de ese cielo
te consume la envidia
y a mí el deseo.
(Reproducida en Carrillo Alonso: 1991: 94).

Notemos como la mención explícita del deseo en el poema de Lista viene a acentuar el contenido erótico del mismo, lo que, a su vez, aumenta el erotismo de la Rima ya que, por medio de la intertextualidad, el deseo se proyecta en ella y el erotismo queda transferido al poema de Bécquer desde su referente.

En Gustavo Adolfo Bécquer, además de estos ejemplos con claros precedentes literarios, encontramos algunos poemas en los que se mencionan diferentes partes del cuerpo femenino, se alude a la pasión o se reclama el beso, por el que siente una obsesión, ya señalada por Balbín Lucas (1969).

El erotismo se desprende de la descripción del cuerpo o las acciones de la mujer, en las siguientes Rimas:

Fatigada del baile,
encendido el color, breve el aliento,
apoyada en mi brazo
del salón se detuvo en un extremo.

Entre la leve gasa
que levantaba el palpitante seno,
una flor se mecía
en compasado y dulce movimiento.

Como en cuna de nácar
que empuja el mar y que acaricia el céfiro,
dormir parecía al blando
arrullo de sus labios entreabiertos.

¡Oh, quién así, pensaba,
dejar pudiera deslizarse el tiempo!
¡Oh, si las flores duermen,
qué dulcísimo sueño!
(Bécquer: 2004: 60).

Especialmente sugerente, desde nuestro punto de vista, es la rima 31 (según numeración de Tobella), en la que la gradación de erotismo es progresiva y de “reclinar tu dormida cabeza sobre mi pecho” (de donde hemos de deducir un momento de gran intimidad) en la primera estrofa, pasamos en la última estrofa a esta descripción de los actos de la mujer, que si bien pueden entenderse de manera inocente, no dejan de tener un alto contenido de sugerencia que llevan a la posible interpretación de los gestos descritos como los de la mujer durante el encuentro sexual:

Cuando enmudece tu lengua
y se apresura tu aliento,
y tus mejillas se encienden
y entornas tus ojos negros,
por ver entre tus pestañas
brillar con húmedo fuego
la ardiente chispa que brota
del volcán de los deseos
diera alma mía,
por cuanto espero:
la fe, el espíritu,
la tierra, el cielo
(Bécquer: 2004: 72).

También en la prosa becqueriana encontramos algunos ejemplos en los que el erotismo se desprende de la descripción del cuerpo femenino. Así, en “La corza blanca” (1863), al siguiente fragmento hay que añadir el ingrediente del *voyeurismo*, pues el protagonista masculino observa escondido a las mujeres:

En su lugar, lleno de estupor y casi de miedo, vio Garcés un grupo de bellísimas mujeres, de las cuales unas entraban en el agua jugueteando mientras las otras acababan de despojarse de las ligeras túnicas que aún ocultaban a la codiciosa vista el tesoro de sus formas.

En esos ligeros y cortados sueños de la mañana, ricos en imágenes risueñas y voluptuosas, sueños diáfanos y celestes como la luz que entonces comienza a transparentarse a través de las blancas cortinas del lecho, no ha habido nunca imaginación de veinte años que bosquejase con los colores de la fantasía una escena semejante a la que se ofrecía en aquel punto a los ojos del atónito Garcés (Bécquer: 2004: 226-227).

Por último, en relación a la mujer y lo que la rodea, encontramos erotismo en la siguiente afirmación de “Tres fechas” (1862):

...la despojaron de las joyas que le cubrían los brazos y la garganta, y la desnudaron por último de su traje nupcial, aquel traje que parecía hecho para que un amante rompiera sus broches con mano trémula de emoción y cariño (Bécquer: 2004: 324).

En otras ocasiones, la alusión se hace directamente a la pasión o al deseo, prescindiendo de la palabra “amor” de un modo que resulta, cuanto menos, significativo. Una de las Rimas en las que esto sucede es una de las que han sido catalogadas como “Rimas sacrílegas” dentro de la crítica, por estar, aparentemente, dedicadas a una monja o novicia:

(...)

Me aproximé a los hierros
que defienden la entrada,
y de las dobles rejas en el fondo
la vi confusa y blanca.

La vi como la imagen
que en un ensueño pasa,
como un rayo de luz tenue y difuso
que entre tinieblas nada.

Me sentí de un ardiente
deseo llena el alma;
como atrae un abismo, aquel misterio
hacia sí me arrastraba.

(...)

(Bécquer: 2004: 68)

Ocurre también en la Rima 30 (según la numeración de Estruch Tobella), en la que igualmente, al decir el poema “nuestra pasión fue un trágico sañete” (Bécquer: 2004:71) se obvia por completo la palabra amor.

Alusiones explícitas al encuentro sexual, desde sus manifestaciones más ingenuas, como el beso³⁹, aparecen en múltiples Rimas, comenzando por la famosísima “Por una mirada un mundo...”. Se ha visto el poema en el que se describen los gestos de la mujer en el acto sexual, por último se puede ver la Rima 9, en la edición de Tobella, en la que se hace incluso alusión a la orgía en contraste con el modelo de amor platónico y puro que se presenta en alternancia con el amor erótico en este poema:

Entre el disorde estruendo de la orgía
acaricié mi oído,
como una nota de lejana música,
el eco de un suspiro.

³⁹ El beso aparece con tanta profusión que sería imposible reproducir todos los ejemplos en los que aparece, por ello nos ceñiremos a aquellas Rimas más significativas o aquellas en las que lo que se sugiere va más allá del beso.

El eco de un suspiro que conozco,
formado de un aliento que he bebido,
perfume de una flor que oculta crece
en un claustro sombrío.

- Mi adorada de un día, cariñosa,
- ¿En qué piensas? – me dijo.
- En nada...- En nada, ¿y lloras?- Es que tengo
alegre la tristeza y triste el vino.
(Bécquer: 2004: 61)

En este poema el amor sentimental o platónico y el amor sensual se disocian y aparecen de manera separada y contrapuesta; pero en muchos otros, algunos de los cuales hemos visto previamente, idealización y voluptuosidad aparecen unidos, precediendo lo que ocurrirá en el arte prerrafaelista y en Baudelaire. El hecho de que en esta rima en concreto, que también nos interesa por el referente de la orgía, aparezcan contrapuestos y encarnados, significativamente, en una novicia que está realizando los votos (amor imposible, por tanto) y lo que imaginamos una meretriz, de acuerdo con la terminología empleada para describirla, nos devuelve de nuevo al enfrentamiento idealidad/ realidad y nos coloca dentro de un sentimiento que nace en Espronceda, como inmediato predecesor y casi podríamos decir vanguardia en el desengaño romántico, y termina con su realización plena en el Modernismo.

A modo de ejemplo de la evolución de este fenómeno, pasamos a reproducir algunos fragmentos de “A Jarifa en una orgía” y de dos poemas significativos de Manuel Machado a este respecto. Igualmente, para que se vea que no es Bécquer el único poeta que marca la transición sería conveniente recordar el fragmento de la obra *Magdalena* (1855), de Ángel María de Dacarrete, que ya reprodujimos.

El poema de Espronceda resulta altamente significativo en los siguientes versos:

Trae, Jarifa, trae tu mano,
ven y pónsala en mi frente,
que en un mar de lava ardiente
mi cabeza siento arder,
ven y junta con mis labios
esos labios que me irritan,
donde aún los besos palpitan
de tus amantes de ayer.

¿Qué la virtud, la pureza?
¿Qué la vida y el cariño?
Mentida ilusión de niño
que halagó mi juventud.
Dadme vino: en él se ahoguen
mis recuerdos; aturdida
sin sentir huya la vida;
paz me traiga el ataúd.

(...)

¡Siempre igual! Necias mujeres,
inventad otras caricias,
otro mundo, otras delicias,
o maldito sea el placer.
Vuestros besos son mentira,
mentira vuestra ternura,
es fealdad vuestra hermosura,
vuestro gozo es padecer.

(...)

¿Por qué aún fingirme amores y placeres
que cierto estoy de que serán mentiras?
¿Por qué en pos de fantásticas mujeres
necio tal vez mi corazón delira

(...)

Y encontré mi ilusión desvanecida
y eterno e insaciable mi deseo:
palpé la realidad y odié la vida;
sólo en la paz de los sepulcros creo.

(...)

Y aturdan mi revuelta fantasía
los brindis y el estruendo del festín,
y huya la noche y me sorprenda el día
en un letargo estúpido y sin fin.

Ven, Jarifa; tú has sufrido
como yo; tú nunca lloras;
mas ¡ay triste! que no ignoras
cuán amarga es mi aflicción.
Una misma es nuestra pena,
en vano el llanto contienes...
Tú también, como yo, tienes
desgarrado el corazón
(Espronceda: 1971: 139-143).

Veamos ahora cómo trata el mismo tema Manuel Machado para poder constatar que, a pesar de que los tres autores estén reproduciendo el mismo motivo, el tono es diferente, pues mientras que el primer romántico sigue pulsando una cuerda de rebeldía y levantamiento ante el desengaño, el segundo romántico suele pasar, cuando no se ancla en ellos, por estadios de crisis existencial y tristeza más cercana a la melancolía que a la reacción, y el modernista simplemente adopta la actitud cínica del dandi que comenzamos a atisbar en ciertos autores del Segundo Romanticismo. En *Alma* (1902) encontramos el poema “Secretos” y en “Antífona” leemos:

Ven, reina de los besos, flor de la orgía,
amante sin amores, sonrisa loca...

ven, que yo sé la pena de tu alegría
y el rezo de amargura que hay en tu boca.

Yo no te ofrezco amores que tú no quieres;
conozco tu secreto, virgen impura:
amor es enemigo de los placeres
en que los dos ahogamos nuestra amargura.

Amarnos... ¡Ya no es tiempo de que me ames!...
A ti y a mí nos llevan olas sin leyes.
¡Somos a un mismo tiempo santos e infames
somos a un mismo tiempo pobres y reyes!

¡Bah! Yo sé que los mismos que nos adoran
en el fondo nos guardan igual desprecio.
Y justas son las voces que nos desdoran...
lo que vendemos ambos no tienen precio.

Así los dos, tú amores, yo poesía,
damos por oro a un mundo que despreciamos...
¡Tú, tu cuerpo de diosa; yo, el alma mía!...
Ven y reiremos juntos mientras lloramos.
(...)
(Machado, M.: 2000: 126)

Más adelante y con tono aún más cínico, encontramos el poem a “Encajes”, en el que leemos:

Alma son de mis cantares
tus hechizos...
besos, besos
a millares. Y en tus rizos,
besos, besos a millares,
¡siempre amores! ¡Nunca amor!

Los placeres
van de prisa:
una risa
y otra risa,
y mil nombres de mujeres,
y mil hojas de jazmín
desgranadas
y ligeras...

Y son copas no apuradas,
y miradas
pasajeras,
que desfloran nada más.
Desnudeces,
hermosuras,
carne tibia y morbideces,
elegancias y locuras...

No me quieras, no me esperes...
¡No hay amor en los placeres!
¡No hay placer en el amor!
(Ibídem: 130)

En este tono, como aparece en Bécquer y Dacarrete en algunas ocasiones, o tan sólo con alusiones físicas o sensoriales como las que vemos en Bécquer, el erotismo se hace presente en otros poetas como Ferrán, Pongilioni o incluso el ultracatólico Selgas.

En el caso de Ferrán encontramos varias alusiones de este tipo. Aparecen en ciertos momentos en *La Soledad* (1861) y con frecuencia en las traducciones e imitaciones que hace de Heine. En este caso nos interesa más la obra original, y dentro de ella, podemos afirmar que los poemas más significativos están contenidos en *La Pereza* (1871), donde leemos versos en los que la alusión al encuentro amoroso es clara e incluso se juega con ella:

XIII

Mira que todos conocen
que no viéndonos de día,
nos hemos de ver de noche.
(Ferrán: 1871: 101)

Referencias al contacto físico o a la búsqueda del mismo aparecen también con cierta profusión.

XV

¡Qué á gusto sería
sombra de tu cuerpo!
Todas las horas del día, de cerca
te iría siguiendo!

Y mientras la noche
reinara en silencio,
toda la noche tu sombra estaría
pegada á tu cuerpo.

Y cuando la muerte
llegara á vencerlo,
sólo una sombra por siempre serían
tu sombra y tu cuerpo
(Ferrán: 1871: 102).

XXXI

No me beses en la frente,
porque así no podré nunca
besarte cuando me beses
(Ferrán: 1871: 109).

Términos semejantes a los que utiliza Bécquer para lo que hemos considerado el gesto de la amada durante el acto sexual o al menos el arranque pasional, aparecen también en este libro de poemas:

XXIII

Otro cantar, que yo quiero
ver cómo entornas los ojos
cuando te falta el aliento
(Ferrán: 1871: 106).

XXX

Con los ojos entornados
y los labios entreabiertos,
la vida me vas quitando.

Con los labios entreabiertos
y los ojos entornados,
la vida me vas volviendo
(Ferrán: 1871: 108).

Es probablemente uno de los casos más curiosos el de José Selgas, que en medio de su prosa eminentemente moralizante, introduce sentencias como las que siguen, en las que el erotismo se insinúa a partir de verbos o palabras con clara connotación erótica, pero que no dejan de admitir lecturas literales:

Un hombre desairado por una mujer, dice:
-Me ha dejado frío.
Cualquiera puede añadir:
<Otra te hará sudar>
(Selgas: 1861: 153)

**

Ahora se em pina, derecha y brillante como la hoja de una espada, ya se deja caer la miendo ansiosa la corteza de los troncos, chupando de ellos la sustancia que la anima, ya los rodea, los envuelve, los ciñe, los oprime, mientras ellos gimen, yo no sé si de placer o de dolor (Selgas: 1863: 20)⁴⁰.

Un erotismo mucho más suave y menos cifrado con referencia al beso, lo encontramos en *El Estío* (1853):

(...)
Y dejando el frágil lecho,
desde la acacia vecina
viene a posarse en su pecho
la impaciente golondrina
con afanoso placer.

Y buscando inquieta en donde
apagar su sed ansiosa,
el pico entreabierto esconde
entre los labios de rosa
de la doncella gentil.

Y por templar el exceso

⁴⁰ Inmediatamente después de este compara a la mujer con el fuego y al hombre con los troncos, dejando aún más abierta la interpretación erótica.

de su inquietud, Luz temblando,
la deja beber un beso,
húmedo, apacible y blando
como las auras de abril
(Selgas: 1853: 78).

Un caso muy interesante en lo que al erotismo se refiere es el de Rosalía. Su comportamiento, probablemente condicionado por el hecho de ser una mujer y por las condiciones de su nacimiento, es mucho más complejo que el de los autores que venimos analizando.

Marcada por todo esto, imbuida en el problema social de las “mujeres arrastradas al pecado amoroso” según palabras de Ricardo Carballo Calero⁴¹, Rosalía da a este tema una dimensión trágica y fatal. Por eso, para Rosalía el deseo es veneno y la lascivia y el sexo se convierten en corrupción del ser; por eso se presenta la virginidad como la mejor opción para la mujer, pero, también por eso, la identificación de estas mujeres con su propia madre, la hace tratar de comprenderlas, como se señaló. Ejemplos de cómo la lascivia arruina las vidas aparecen en *Flavio* (1861), donde la pasión desmedida del protagonista sume en la tristeza a Mara y lleva a Rosa al suicidio, víctima del pecado amoroso y madre de una criatura. Asimismo, en *La hija del mar* (1859), se presenta con repugnancia el erotismo de Alberto, que le lleva a ejercer violencia sexual contra Esperanza. También, dentro de la poemática hay algún texto que viene a probar lo expuesto:

<<¡La copa es de oro fino,
el néctar que contienen es de los cielos!>>,
dijo, y bebió con ansia
hasta el último sorbo de veneno.

¡Era tarde! Después ardió su sangre
emponzoñada; y muerto,
aún rojiza brillaba en su sepulcro
la llama inextinguible del deseo
(de Castro: 1993: II: 550).

Ahora bien, si Rosalía desaconseja la pasión amorosa y el amor carnal, especialmente en la mujer, es por las consecuencias negativas que acarrearán, y si insiste tanto en este tema es porque reconoce el peligro, es decir, sabe de la capacidad de deseo de la mujer y sabe que hay que aleccionarla para que lo controle. Esto no muestra una mujer pazuata o puritana, sino avisada; igual que no muestra a una persona fácilmente escandalizable la alusión natural a la antigua costumbre gallega de permitir a los

⁴¹ Carballo Calero: 1979: 119. La traducción es mía.

marineros cohabitar una noche con una de las mujeres de la casa que les diera acogida cuando venían de alta mar. El escándalo que originó este artículo, con consecuencias fatales para la obra en gallego de Rosalía de Castro⁴², muestra que la sociedad consideraba aún tem a tabú las referencias a la sexualidad. El contraste con su entorno redonda en la apertura mental de la escritora a este respecto y su falta de tapujos al llamar a las cosas por su nombre. En el artículo en cuestión la autora dice:

Entre algunas gentes tiénese allí por obra caritativa y meritoria el que, si algún marino que permaneció por largo tiempo sin tocar tierra, llega a desembarcar en un paraje donde toda mujer es honrada, la esposa, hija o hermana pertenecientes a la familia en cuya casa el forastero haya de encontrar albergue, le permita por espacio de una noche ocupar un lugar en su mismo lecho. El marino puede alejarse después sin creerse en nada ligado a la que, cumpliendo a su manera un acto humanitario, se sacrificó hasta tal extremo por llevar a cabo los deberes de la hospitalidad (de Castro: 1993: II: 660).

La respuesta a la crítica, es igualmente significativa:

Yo, por mi parte, añadiré que soy vieja para recibir lecciones de ningún maestro de escuela, y, por lo tanto, que me atengo a lo que mi decencia me dicta, que en esto es el mejor juez que pude hallar... (Ibídem: 661).

Si volvemos al tema de las mujeres que desean, hay que señalar que, dentro de la concepción de la época, las mujeres no podían tener apetito sexual, no, al menos las mujeres consideradas “decentes”. Los artículos y novelas costumbristas tratan de afianzar esta idea y mantener el sistema patriarcal y por ello redundan en ello. En estas obras, sólo las perdidas, las prostitutas, o algunas mujeres de clase baja son afectadas por el deseo erótico. La consecuencia de este deseo lleva a la tragedia, y destroza su feminidad, pues, asociadas a alcohólicos y holgazanes se ven obligadas a trabajar, realizando labores impropias de su sexo. Esta situación, que nos presenta Gabriela Pozzi en su artículo de “Imágenes de mujer en el costumbrismo”(1996) no se mantiene en Rosalía en absoluto. Las mujeres de Rosalía también desean y por eso deben de ser cuidadosas, para no caer en una tentación que las pueda perjudicar.

Como señala Geoffrion-Vinci (2002), el papel de la mujer alterna entre sujeto y objeto de deseo. Cuando es el sujeto, la acción no se lleva a cabo y aunque ella lo guarda en la memoria con cierto grado de subversión, no es castigado. Cuando es objeto de deseo del hombre, se convierte en la niña, la acción se lleva a cabo y ella es castigada con la marginación o la muerte mientras que el sujeto masculino resulta indolente. Ya hemos mencionado algunos ejemplos de mujeres castigadas por la pasión en el apartado 1.1.1.

⁴² Tras la polémica, Rosalía decide no volver a escribir en gallego.

Como exemplo de mulleres que desean, es altamente significativo o poema que reproducimos a continuación:

Dixome nantronte o cura
que é pecado...
Mais aquel de tal fondura
¿cómo o darei desbotado?

(...)

Canto máis digo: ¡arrenegado!
¡Demo fora!,
máis o demo endemoncrado,
me atenta dempois i agora.

Máis ansias teño, máis sinto,
que non me queira Jacinto,
nin soltera, nin casada.

Porque deste ou de outro modo,
a verdá digo,
quixera aténtalo e todo,
como me atenta o enemigo.

(...)

Vino una mañán de orballo,
á mañecida,
durmino ó pé dun carballo,
enriba da herba mollida.

Arrimeime paseniño
á súa beira,
a sospiraba mainiño
como brisa mareeira.

E tiña a boca entreaberta,
como un neno
que mirando ó ceo desperta
deitadiño antre o centeno.

I as guedelas enriscadas
lle caían,
cal ovellas en manadas,
sobre as froliñas que abrían.

¡Meu Deus! ¡Quen froliña fora
das daquelas!...
¡Quen as herbas que en tal hora
o tiñan pretiño delas!

¡Quen xiada, quen o orballo
que o mollou!
¡Quen aquel mesmo carballo
que cas ponlas o abrigou!

(...)

E que queira que non quiera,

está comigo,
i á postre i á derradeira,
con el me atenta o enemigo⁴³
(...)
(de Castro:1993: I: 524-527).

En el poema 12 de *Cantares Gallegos* (1863), desde un punto de vista externo, encontramos la mención a una mujer que desea. Dice así:

(...)
E foron, ¡ai! Testigos
daquel teu suspirar
que ó meu correspondía
con amoríño igual.
Pero dempois con outros
máis majos e galáns
(mais non que máis te queiran,
que haber non haberá)
tamén, tamén, meiniña,
soupeches practicar
á sombra dos salgueiros,
cabo do romeiral.
Por eso eu che cantaba
en triste soledá,
cando, ¡ai de min!, te vía
con eles parolar:
<<Coida, miña meniña,
das prácticas que dás,
*que donde moitos cospén,
lama fan*>>.

(...)
(de Castro: I: 533-535).

Las mujeres de Rosalía desean, pues, y mucho, pero no son las únicas. También otros autores del Segundo Romanticismo muestran mujeres con deseos explícitos, a los que se hace referencia de manera directa y no sólo a través de los modelos de mujeres pasionales. Un ejemplo claro nos lo ofrece Pongilioni, que en varios de sus poemas presenta el deseo de la mujer, desde un punto de vista positivo; el deseo la embellece en lugar de rebajarla. Dos ejemplos significativos son los que siguen:

Cuando la dulce primavera estiende (sic)
sobre la tierra su esplendor fugaz,
pueblan el aire genios invisibles
nacidos de su aliento virginal.

Ellos dan savia a los desnudos troncos,
grato perfume al cáliz de la flor;
al reflejar en sus doradas alas,
con nuevo brillo resplandece el sol.

⁴³ Nótese la semejanza entre los deseos que se expresan en este poema y los que hemos visto en los poemas de Bécquer o Ferrán, deseando ser la flor que adorna el pecho de la amada o su sombra. Esta mujer desea de la misma manera que lo hacen los hombres.

(...)

Ellos despiertan el oculto anhelo
que duerme en el humano corazón,
ellos encienden en tu pecho, Elvira,
sed insaciable de placer y amor!
(Pongilioni: 1865: 96-97).

**

Ah! no lo niegues! Tu rubor lo dice:
a qué ocultar tu pensamiento así?
mira en redor naturaleza entera
como canta su amante frenesí.

Yo sé, yo sé que tu nevado seno
encierra un alma, asilo del amor,
alma de fuego que la mía comprende,
alma que siente como siento yo.

Brillar la miro en tus hermosos ojos
y en tus azules venas circular,
y, al estrechar mi brazo tu cintura,
junto a mi pecho ardiente palpar.

Por qué velas el vivo sentimiento
que intenso brillo a tu belleza da?
Sin su férvido aliento, vida mía,
qué fuera de la gracia y la beldad?
(Pongilioni: 1865: 97).

Hasta aquí hemos estado reflejando, tan sólo, algunos fragmentos textuales con una suave carga erótica, que rompen la idea de un amor platónico que no atienda a lo carnal, pero que se mantienen dentro de los límites de lo permitido. Esto es lo habitual en la obra de estos autores. Sin embargo, ya señalamos el uso de la pornografía en algunas obras de sátira política, como SEM (1868-1869⁴⁴), y, aunque no entremos de lleno en esta obra por lo complejo de su autoría, sí que conviene reproducir a continuación algunos poemas juveniles de Bécquer para dar una visión verdaderamente global del poeta y del tema que analizamos. El amor erótico, por tradición literaria o moda, tiene cabida en la literatura de los autores del Segundo Romanticismo, lo que rompe el mito de un Bécquer meramente platónico. El poeta sevillano escribió grandes poemas de amor platónico y sentimental, pero también poemas eróticos, casi pornográficos, como los que reproducimos a continuación:

⁴⁴ Al hablar de la obra de SEM- que mencionamos previamente en relación a un estudio de Cabra Loredanos estamos refiriendo a ochenta y nueve acuarelas, distribuidas en dos portafolios: *Los Borbones en pelota. Serie político-satírica* y *Los Borbones en pelota. Serie político-satírica-escandalosa*, firmadas por Sem, V. Sem, y, en alguna ocasión, V. Semen y datadas en la mayoría de los casos entre los años 1868 y 1869. Fueron adquiridas por la Biblioteca Nacional de Madrid en 1986.

¡Oh!, coño entre los coños escogido,
peluca entre pelucas bien rizada,
quien te metiera el instrumento erguido
y te dejara de joder cansada.
Cuando la anchura de tu papo mido,
que cuando menos tienen una brazada,
digo: <<Coño más grande y más profundo
ni con candil se encontrará en el mundo>>.
(Bécquer: 2004: 1142)

**

El si era virgen o no,
Lucrecia, no lo disputo,
mas en no joderla digo
que fuiste un grande bruto.

Andando de arriba abajo
ya en diligencia o galera
rara es la que no se entera
a lo que sabe el carajo,
rara la que un gran vergajo
cual de un toro no probó,
por eso te digo yo
que es una gran tontería
el armar una porfia
por si era virgen o no.

Pero, en verdad, te aconsejo
que porque, cuando le hablabas,
no el carajo le espetabas
por en medio del conejo,
si es saber de saber viejo,
que ya de su vientre el fruto
se lo cogió un grande bruto,
¿por qué, di, no la jodías?
Pues que fue una tontería
el no hacerlo te disputo.

Mientras que tú te pensabas
qué diligencias hacía,
a todo trapo jodía
y los cuernos te plantaba.

Mas viendo que te engañaba
y a todos les daba el higo,
desde el más triste mendigo
hasta los más poderosos,
que fuiste un guiñaposo
en no joderla te digo.

De las fuentes cristalinas
al murmurador acento,
junto al balsámico viento
de las flores de Cristina
echaba vainas la indina
dando de su coño el fruto.
Y por eso te disputo
que pues tú no la jodiste,
el papel del oso hiciste
y fuistes (sic) un grande bruto

nos une aún con invisibles hilos,
y yo al morir pronunciaré tu nombre,
o tú al morir bendecirás el mío.
(Campillo: 1923: 48-51)

El amor ideal y platónico, dentro de la estética de lo absoluto, será el que busquen con insistencia nuestros autores. El amor pasional de los primeros románticos se asocia a la inmoralidad, a la locura y a la muerte, y los otros modelos de amor son sólo mecanismos de defensa ante el profundo desengaño que en traña la inexistencia de lo anhelado. El matrimonio aceptado con estoicismo o el sarcasmo disfrazado de erotismo brutal no hacen más que enmascarar – utilizando términos de Deverla – dolorosa conciencia de la insuficiencia del ser humano y de la radical insuficiencia del amor.

1.2. La religión

El amor divino, como acabamos de ver, aparece cantado en la obra de algunos de los autores del Segundo Romanticismo.

Al ser, además, espejos del momento histórico e ideológico en el que viven, los escritores de este periodo muestran, asimismo, un rico y complejo punto de vista frente a la Iglesia y la Divinidad.

La religión en el Romanticismo ha sido tratada por Navas Ruiz, quien observa: “El sentimiento religioso no es firme, sólido y monolítico”. El Dios al que se invoca “es con frecuencia un Dios inconcreto y universal, espíritu del Universo, en la tradición deísta mucho más que en la tradición dogmática de la Iglesia” (Navas Ruiz: 1982: 55). De acuerdo con esto, cuando el escritor se dirige a Él para buscar consuelo o apoyo en su dolor o soledad, “No hay profundidad ni sinceridad. Por el contrario, la duda, la falta de fe, cobra a veces tonos lacerantes”. “Con los románticos aparece la rebeldía frente a Dios, ese ser que ha hecho al hombre tan desgraciado” (ibídem).

En efecto, esta era la actitud predominante en los románticos del Primer Romanticismo⁴⁵, pero no podemos olvidar que en el modelo de Romanticismo

⁴⁵ Recordemos que por la cronología que da Navas Ruiz a lo que él llama Romanticismo, se está refiriendo a este periodo.

procedente de Alemania e Inglaterra e introducido en España por Böhl de Faber, la postura respecto a la religión es significativamente distinta. Los hermanos Schlegel, al propulsar el Romanticismo desde su revista *Ateneo* (1798-1800), incorporan al movimiento la Edad Media, el cristianismo y algunos aspectos de la cultura española; por su parte, Friedrich Schlegel, al convertirse al catolicismo en 1808, trata de unir Romanticismo y cristianismo medieval. Estas ideas se afianzan y entran en España recogidas por Durán en su discurso de 1828:

En estas razones se han fundado los alemanes para admitir dos géneros distintos de literatura, llamando *clásico* al que procede de las existencias políticas y religiosas de los pueblos antiguos, y *romántico* al que eleva sus creaciones en el nuevo modo de existir, emanado de la espiritualidad del Cristianismo, de las costumbres heroicas de los siglos medios, y del modo diverso que tiene de considerar al hombre (Durán: 1994: 71).

Podemos afirmar que en este momento histórico ambas líneas ideológicas han penetrado en la Península.

Se produce, en la evolución hacia el Segundo Romanticismo, una vuelta a los valores tradicionales, por lo que se eliminan del movimiento los aspectos que podrían considerarse “blasfemos” o “inmorales” del Primer Romanticismo. Asimismo, al tomar de nuevo como modelo el Romanticismo alemán, las ideas de los Schlegel cobran relevancia y en ciertos autores - como Bécquer-, la Edad Media y el cristianismo medieval ocupan un lugar preeminente. Por otro lado, mantienen el gusto por los templos medievales y las tradiciones, al igual que en el periodo anterior.

Se ha de tener en cuenta, también, la situación de la Iglesia institucional en la realidad social en la que viven los autores que estudiamos, así como la corriente teológica que impera en el momento. En lo tocante al primer aspecto, en 1835, bajo el gobierno de Toreno, se publican dos decretos encaminados a disminuir el poder eclesiástico: el 4 de julio se suprime la Compañía de Jesús y se ocupan sus temporalidades y el 25 de julio se suprimen todos los conventos que no alcanzan un mínimo de doce profesos, de donde resulta la clausura de novecientos conventos. Más adelante el mismo año, ostentando el poder Mendizábal, se lleva a cabo la desamortización, cuyas consecuencias, en lo tocante a la relación entre el Gobierno y la Iglesia, durarán hasta 1859. Tras la primera desamortización, el Vaticano se pone en movimiento y comienza a realizar una serie de excomuniones y anatemas. El gobierno reaccionario de 1844 accede a suspender la venta de tierras y en 1845 se devuelven a la Iglesia los bienes que aún no han sido

vendidos. Más tarde el problema vuelve a plantearse en el bienio liberal de 1854-1856 (unido a la desamortización civil), y sólo se arreglará en 1859 mediante el Concordato con la Santa Sede que concede a la Iglesia una amplia indemnización.

En el Primer Romanticismo y con respecto al aspecto institucional, como señala Navas Ruiz (1982: 55-56) aparece el anticlericalismo por doquier: se condenan la Inquisición, las intrigas de las órdenes religiosas, el dominio del clero, el uso que los curas hacen de las donaciones, los curas degenerados etc. y, en ocasiones, aparecen reflejadas situaciones del momento como la quema de conventos, la desamortización o las alianzas entre curas y carlistas.

En el campo teológico es importante tener en cuenta dos consideraciones. Si se acepta como testimonio directo el libro del filósofo decimonónico Jaime Balmes⁴⁶, *Cartas a un escéptico en materia de religión* (1945), podemos constatar que desde la Iglesia se concibe el escepticismo como un mal de época y que la corriente teológica del momento, representada por Pascal, se caracteriza por la rigurosidad y defiende la idea de un Dios justiciero más que misericordioso.

En el campo de la filosofía, son especialmente significativas las corrientes ideológicas de Pi i Margall y el krausismo. Ambas dan respuesta al tema de la religión e influirán decisivamente en nuestros escritores.

En cuanto a la filosofía de Pi i Margall, su doctrina comienza a divulgarse en 1854 con la publicación de su libro *La reacción y la revolución*, y en 1857 difunde sus ideas por medio del diario *La Discusión*. Su pensamiento parte de la oposición a la Iglesia, a la monarquía (constitucional o no) y a la propiedad, entendidas como instituciones de reacción. Más concretamente, con respecto al tema religioso, defiende el criticismo y la duda frente a la fe ciega y ortodoxa. Catherine Davies lo explica:

A dúvida conduciría não à hipocrisia senão mais ben à filosofia, unha síntese da dúvida e fe. Toda explicación do unívoco de bía ser científica e non sentimental; había que desbota-la inadecuación do tipo de cristianismo proposto por Lamennais (Davies: 1987: 141).

⁴⁶ Jaime Balmes (1810-1848), apologeta máis que filósofo, segundo a crítica, foi un conservador idealista que aspiraba a perpetuar as ideas religiosas e trataba de aclarar os problemas máis arduos para inculcar en seus lectores a alta moral e a idea suprema de Deus.

Pi examinaba el cristianismo desde un punto de vista racional y lo veía como una etapa en el desarrollo humano, no como portador de valores eternos: “La fe se desvanece ante el examen”, escribió, y “la fe es como la virginidad, no se recobra”⁴⁷. Davies lo define como un panteísta que trató de crear su propio sistema pseudoreligioso en el que se reconciliaban fe y razón y en el que Dios, la naturaleza y el mundo eran una misma cosa. Pi escribió:

Lo finito y lo infinito son idénticos, Dios y el mundo viven de una misma vida: todo es uno. Lo finito no es más que lo infinito en sus infinitas determinaciones; lo infinito, un ser, una sustancia, una idea de cuya incesante limitación procede incesantemente lo finito. El mundo es Dios⁴⁸.

Podemos concluir, por tanto, que se rechaza la idea de una religión particular y de un Dios personal, del divino misterio y de las formas externas de culto; la filosofía sustituye a la religión y el hombre inteligente debe cambiar la veneración formal por una religión íntima basada en la pureza de la conciencia y el deber moral.

Por su parte, el Krausismo adquiere su máxima expansión a partir de las clases de Sanz del Río en la Universidad durante el “Bienio liberal”, y de la publicación por parte del mismo de una versión anotada de un texto de Krause, en 1860. Esta corriente ideológica presupone el socialismo utópico, la libertad religiosa, el libre comercio y el sufragio universal, y representa un reformismo social que no era individualismo liberal ni socialismo. En cuanto a la religión, una vez más se trata de reconciliar la creencia religiosa con la razón, por lo que se propone una fe racionalizada, que recomienda la tolerancia y el rechazo de los dogmas. La relación con Dios se establece por medio de una conciencia personal más que por la doctrina oficial y, por ello, esta corriente simpatiza con grupos religiosos como los protestantes, los panteístas o los católicos progresistas, que defienden el derecho del hombre a actuar y pensar libremente. Por último, considera que el hombre es capaz de resolver sus problemas sin necesidad de la intervención divina, de acuerdo con una idea de mejora del hombre por el hombre inscrita dentro de las aspiraciones, intereses y objetivos de una burguesía ilustrada.

Las corrientes racionalistas y los movimientos anticlericales que tratan de sustituir a Dios por la lógica o desautorizar y desposeer a la Iglesia, encuentran pronto su réplica dentro y fuera de España, en lo que Schenk llama “revival of Christianity” (1966: 81).

⁴⁷ A. Jutglar, *Pi i Margall y el Federalismo Español*, Madrid, 1975:162; cit. en Davies: 1987: 141.

⁴⁸ Jutglar: 1975: 174; cit. en Davies: 1987: 141.

Hastados de los excesos del ateísmo y el anticlericalismo, varios caminos conducen de vuelta a la religión: su valor artístico, reivindicado por Chateaubriand en *Genio del cristianismo* (1802), y lo indispensable de la fundación cristiana para la reconstrucción social, argumentada por Lamennais⁴⁹, son algunos de ellos:

Thus the Christian religion is commended not for theological reasons but rather for reasons of sociology, as a panacea for all the evils which afflict the social life of man. Lamennais is at his best when he demonstrates how a society based on profane philosophy and religious indifference must, perforce, disintegrate from within and eventually degenerate into anarchism or despotism. Memories of the French Revolution, and more recently of Napoleon's tyranny, added poignancy to his argument (Schenk: 1966: 86-87).

Se trata, pues, de mostrar los peligros de una sociedad sin religión a la vez que se realzan los valores positivos de la religión y la fe, especialmente la cristiana. Hemos de señalar que, en el caso de los europeos, en múltiples ocasiones esta vuelta a la religión se dirige al catolicismo y muchos de ellos se convierten a esta rama del cristianismo desde el protestantismo o, incluso, desde el judaísmo. Una de las razones que Goethe o Chateaubriand encuentran para ello es la belleza del culto católico, de la imaginería y de los sacramentos⁵⁰. Evidentemente, estas razones no operan en España en la misma dirección, puesto que España es ya un país eminentemente católico; pero sí que actúan, no obstante, y lo hacen de manera relevante, entre los argumentos que llevan a la defensa de la religión ante el anticlericalismo o las tendencias racionalistas que se ha expuesto.

Los autores del Segundo Romanticismo, como era de esperar, no son ajenos a ninguno de estos hechos y en sus escritos aparecerán reflejados de una manera u otra. De forma global podemos afirmar que la fe de estos autores no es una fe superficial y el Dios al que hablan no es el Dios inconcreto y universal del que habla Navas Ruiz. Ellos buscan un Dios determinado y definido que escuche sus plegarias e interceda en un mundo plagado de desigualdades sociales e injusticias. La rebeldía ya no surge únicamente del dolor del individuo en sí mismo, sino de la injusticia social, y no se resuelve en una

⁴⁹ El argumento aparece definido en *Essai sur l'indifférence en matière de religion* y en el siguiente *De la Religion considérée dans ses Rapports avec l'Ordre politique et civil* (1825-26).

⁵⁰ En 1833, Chateaubriand afirma: "The Reformation makes a mistake when it shows itself in the Catholic monument upon which it has encroached; it cuts a mean and shameful figure there. Those tall porches call for a numerous clergy, the pomp of the celebrations, the chants, pictures, ornaments, silk veils, draperies, laces, gold, silver, lamps, flower and incense of the altars. Protestantism may say as much as it pleases that it returned to Primitive Christianity; the Gothic churches reply that it has denied its fathers; the Christians who were the architects of its wonders were other than the children of Luther and Calvin" (cita en Schenk: 1966: 95).

renuncia a lo divino y un enfrentamiento con Dios, sino en un doloroso vacío y una constante búsqueda de la fe que se enfrenta a la razón, situándonos ya en el existencialismo. Cada uno de estos aspectos será analizado minuciosamente en un apartado de este capítulo. Por el momento, nos interesa constatar que prácticamente todos los autores del periodo que estudiamos tratan el tema de la religión. Cuando la familia de Ángel María Dacarrete recoge las poesías del escritor, después de fallecer, establece un apartado de “Poesías religiosas”; el autor reivindica este tema en el poema “Despedida”, dedicado al Arzobispo de París, Mr. Denis Auguste:

I

Nunca el incienso de mundana pompa
pudo embriagar mi libre fantasía;
jamás el eco de guerrera trompa
unióse el eco de la lira mía.
Nunca el que en brazos del poder dormido
pide de vana admiración tributo
mi canto consagré desvanecido
por el aplauso, que interior gemido
ahogué, arrancado por interno luto.

II

Fijé mis ojos en la edad pasada,
quise en la historia descubrir su suerte...
(...)

III

¿Por qué si ahora en el poder te veo,
canto, y mi voz tu dignidad pregona,
y respetuoso con afán deseo
una flor añadir a tu corona?
Mas, ¿cómo no ofrecer esta mezquina
oblación de mi canto a quien el cielo
por su sagrada voluntad destina
a gobernar en la región del suelo
con la palabra del amor divina?
(Dacarrete: 1906: 25).

Narciso Campillo y Antonio Arnao se muestran más contundentes.

En *Nuevas poesías* (1867), Campillo utiliza la apertura del libro para elevar una “Oda a Dios” en la que exhorta a los poetas a no ser los únicos seres de la creación que no alaben al Hacedor:

Y, ¿qué? ¿Tan sólo callará el poeta
cuando la mar, la tierra el firmamento,
cantando están en tu alabanza y gloria?
Ya un viento rapidísimo mis sienes
enardece y azota con sus alas;

parece el mismo que acogió en sus seno
los proféticos himnos del Rey Santo,
para llevarlos por el ancho mundo
y hacerlos resonar entre los olmos
y los cedros del Líbano, que aún hora
al peregrino atónito y errante
con profundo murmurio los repite
(Campillo: 1867: 22).

Arnao- uno de los escritores en los que el tema religioso aparece con mayor asiduidad- se dirige directamente a los poetas:

AL POETA

Ya ves, poeta, que en la fe cristiana
brotó raudal de inspiración sublime,
pues ella, nada más, grandeza imprime
al pensamiento de la mente humana.
El culto santo, la piedad no vana
con que defiende al mísero que gime,
esa ley que del Hado nos exime,
esa virtud que infunde sobrehumana;
todo te dice con lenguaje mudo
si en ella ve corona el heroísmo,
luz la imaginación y el alma escudo:
olvida, pues, el muerto paganismo
que Juliano el Apóstata no pudo
resucitar del fondo del abismo
(Arnao: 1878: 57).

Antonio Trueba, por su parte, afirma:

Yo no sé cómo puede haber poetas que no amen la religión, y sobre todo la religión católica. En el pueblo más prosaico recoge la religión la esencia de las almas y la conserva en un pomo, más o menos rico y artístico, que se llama templo, donde tienen su sagrario los recuerdos de los seres amados, y la idea de la suma justicia y de la suma belleza, que son Dios y la bienaventuranza eterna. Por prosaico que sea un pueblo, tiene poesía si tiene iglesia. El poeta encuentra en la iglesia la poesía del arte y de la antigüedad, y el morador más vulgar del pueblo la poesía de los recuerdos. Para el primero allí está lo más artístico y antiguo que el pueblo encierra, y para el segundo allí están los recuerdos de sus padres, de su infancia, del día en que, bajando los ojos de santo rubor, puso la mano en su mano la elegida de su alma, del día en que el agua del bautismo purificó al primer fruto de su amor, del día en que, no encontrando consuelo en la tierra, lo obtuvo allí en el cielo, porque se lo pidió llorando (Trueba: 1905: VIII: 229).

El tema de la religión, por tanto, se reivindica, de manera directa y metaliteraria, dirigiéndose a los poetas o, si no hacer alusiones a ello, por medio de su cultivo de manera regular.

Podemos decir que los segundos románticos son poetas religiosos, poetas con fe. Como veremos, no se trata de una fe exenta de dudas, pero también poco se obvia por ello el componente de adoración de la poesía religiosa más tradicional o las referencias y citas

bíblicas. En contramos ejemplos en poemas de Pongilioni, Dacarrete, Arnao etc. y en algunas de las *Leyendas* becquerianas⁵¹.

1.2.1. El cristianismo medieval y la religión popular como modelos estéticos y filosóficos

Antonio M. Contreras Martín argumenta:

Sabido es el interés que los románticos mostraron por la Antigüedad Clásica (p. ej. F. Hölderlin, P. B. Shelley o J. Keats) y la Edad Media (p. ej. Novalis o F. Schiller), pues consideraban a estas épocas como tiempos más apropiados y acordes con sus formas de pensarse, con su imaginario. Como consecuencia de los profundos cambios ocasionados por los conflictos políticos evidentes y por la Revolución Industrial que empezaban a hacer tambalear las estructuras sociales. El romántico reacciona contra ese modo de imaginarse que está logrando imponer la burguesía y se impregna del imaginario antiguo-clásico y del medieval: los intimiza (Contreras Martín: 1992: 332).

Y apunta la relevancia del Medioevo de esta manera:

Los románticos vieron, pues, en la imagen que la Edad Media había dado de sí misma, el reflejo de un mundo cristiano celador y, por qué no decirlo, creador de unas formas de vida (*lebensformen*) y tradiciones que diferían y, a menudo, contrastaban con las de su época. Revitalizaron lo que se ha dado en llamar <orden cristiano feudal>. No obstante, no fue esta una tarea arqueológica, no se dedicaron a desenterrar, a desempolvar un <orden> inexistente, como se ha manifestado no pocas veces, sino que se aproximaron y participaron filosófica y estéticamente (...) de un orden que surgió en los albores de la Edad Media continuaba aún vivo y convivía con ese otro <orden> nuevo, el <orden burgués> que había ido abriéndose paso, que había ido conformándose durante varios siglos y que ahora conseguía doblegar a ese antiguo enemigo, tras un largo periodo de simbiosis (ibídem: 333).

En efecto, uno de los modos en que los románticos se aproximan a la religión es el escapista, pues, asociada al retorno a lo religioso, encontramos la huida hacia los momentos de la historia en los que esta regía los comportamientos humanos. Frente a un entorno social en el que se están perdiendo determinadas prácticas y principios, los románticos buscan las raíces, de base religiosa, en la Edad Media. La vuelta al pasado pretende reformar la sociedad trayendo de nuevo los valores perdidos. Es cierto que en el Segundo Romanticismo la ambientación de las obras en la etapa medieval no es tan sistemática como en el Primer Romanticismo, pero sigue utilizándose para ensalzar los valores cristianos en oposición a los materialistas del siglo. Félix Bello Vázquez señala que esta actitud se vincula con la política y la esperanza de un “renacimiento medieval” que les libere de los males de la política de su tiempo, y la relación con la de los prerrafaelistas y simbolistas, cuya motivación es eminentemente estética:

⁵¹ Rafael Balbín considera que algunas de las *Leyendas* de Bécquer son leyendas de enseñanza religiosa.

La razón de la nostalgia y la admiración que Bécquer sentía por el arte medieval y por lo lejano, (...) no estaban en el ímpetu ardiente, motivado por el desacuerdo insalvable entre las necesidades íntimas y la realidad decepcionante de las causas exteriores, sino en la necesidad de renovación del pensamiento y del sentimiento humano, sacada especialmente de los mitos y leyendas antiguos, considerados como un instrumento de ascendencia hacia el ideal de belleza (Bello Vázquez: 2005: 201).

Rubén Benítez, igualmente tajante, afirma: “Bécquer acude al pasado también para evadirse de las angustias del presente. (...) Como ocurre con Gautier y los poetas parnasianos franceses, el retorno al pasado histórico expresa su reacción contra el materialismo moderno” (Benítez: 1971: 63). Catherine Davies coincide con esta idea al basar la afinidad de los autores modernistas españoles⁵² con Rosalía en “seu rexeitamento com ún da decadente cultura estabelecida que os menosprezaba, no seu disentiemento e no seu desexo dunha rexeneración” (Davies: 1987: 428), actitud que les conducía a alternativas democráticas o tradicionalistas, en palabras de Davies.

Asimismo, la anteposición de la religión a los avances científicos y al conocimiento positivista supone una oposición a las tendencias seculares y, en cierto modo, una consecuencia de las mismas provocada por el desengaño frente al avance del progreso.

Resulta necesario revisar algunas de las opiniones de los autores que estudiamos respecto a los avances de la sociedad en la que viven, para poder entender todo esto en su dimensión. Además de la advertencia de la oposición establecida entre el misterio de la poesía y la ciencia en la rima 39 de Bécquer, encontramos en este autor otros testimonios hartos significativos⁵³. En el relato “Tres fechas” (1862) Bécquer nos dice:

Hay en Toledo una calle estrecha, torcida y oscura, que guarda tan fielmente la huella de cien generaciones que en ella han habitado, que habla con tanta elocuencia a los ojos del artista y le revela tantos secretos puntos de afinidad entre las ideas y las costumbres de cada siglo, con la forma y el carácter especial impreso en sus obras más insignificantes, que yo cerraría sus puertas con una barrera y pondría sobre la barrera un tarjetón con este letrero: <<En nombre de los poetas y de los artistas, en nombre de los que sueñan y de los que estudian, se prohíbe a la civilización que toque a uno solo de estos ladrillos con su mano demoledora y prosaica>> (Bécquer: 2004: 313-314).

En el mismo relato nos cuenta cómo se encontraba “absorto en las ideas que de improviso me habían asaltado al contemplar aquellos silenciosos restos de otras edades

⁵² Entendemos por Modernistas tanto a los que tradicionalmente se han denominado así, como a los que habitualmente la historiografía literaria ha denominado como Generación del 98.

⁵³ Se hace necesario señalar aquí que esto no significa que el autor reniegue de todo avance, pues en el mismo texto- “Tres fechas”- se puede leer “deplorando que aún no estuviese concluida la línea férrea” (Bécquer: 2004: 316).

más poéticas que la material en que vivimos y nos ahogamos en pura prosa” (Bécquer: 2004: 320).

A partir de estos testimonios es fácil entender la razón por la que la mayor parte de las leyendas de Bécquer están ambientadas en la Edad Media y en ellas, con frecuencia, se complace en describir ambientes, así como algunas de las prácticas y costumbres habituales, como la cacería (en “Los ojos verdes”-1861-, “El monte de las ánimas” -1861-, “La corza blanca” -1863- o incluso la IX *Carta desde mi celda*⁵⁴-1864), o las fiestas⁵⁵ (“El Cristo de la calavera”-1862), la situación histórica de la Reconquista o las Cruzadas (“La cueva de la mora”-1863-, “La Promesa”-1863-, “La Cruz del Diablo” -1860-), y el ambiente literario, con frecuentes alusiones a los juglares y trovadores o a la poesía de cancionero (“El rayo de luna”- 1862-, “El Cristo de la calavera” -1862-, “La Promesa”⁵⁶-1863-).

Retomando el tema que nos ocupa, dentro de los elementos característicos de esta época, “mucho más poética que la actual”, se encuentra la religión. En “La Cruz del Diablo” (1860), encontramos la siguiente afirmación:

Yo había adelantado algunos minutos a mis compañeros de viaje y, deteniendo mi escuálida cabalgadura, contemplaba en silencio aquella cruz, muda y sencilla expresión de las creencias y la piedad de otros siglos (Bécquer: 2004: 110).

En la misma línea, se sitúa el siguiente fragmento de “La ajorca de oro” (1861) en la que el narrador apela al lector para llamar su atención sobre la grandeza de la catedral de Toledo:

Figuraos un mundo de piedra, inmenso como el espíritu de nuestra religión, sombrío como sus tradiciones, enigmático como sus parábolas y todavía no tendréis una idea remota de este eterno monumento del entusiasmo y la fe de nuestros mayores, sobre el que los siglos han derramado a porfía el tesoro de sus creencias, de su inspiración y de sus artes (Bécquer: 2004: 125).

⁵⁴Titulada *La Virgen de Veruela*, es considerada un relato hagiográfico por una parte de la crítica, como muestra Jesús Costa Ferrándiz en su artículo “La carta novena: relato hagiográfico y ensañación romántica”, en *Actas del Congreso “Los Bécquer y el Moncayo”* celebrado en Tarazona y Veruela. Septiembre 1990, editado por el Centro de Estudios Turiasonenses, Institución Fernando el Católico; Ejea de los Caballeros, 1992: 357-375.

⁵⁵ Es especialmente significativa a este respecto la recreación que hace de la fiesta que precede a la partida a la guerra en “El Cristo de la calavera” (1862), en la que además de describir minuciosamente el ambiente festivo en los salones del palacio y, por contraste, fuera de él, añade alusiones a la poesía de cancionero de los salones, y la del mester de juglaría en las plazas.

⁵⁶ En esta leyenda es especialmente importante el papel noticiero que desempeñaban los juglares en la Edad Media, pues es este el medio por el que el conde de Gómara descubre la muerte de Margarita.

Por si estos testimonios esparcidos a lo largo de las distintas leyendas y relatos no fueran suficientes, en la Introducción de la *Historia de los Templos de España* (1857), Bécquer deja claramente expuesta esta unión filosófica y estética con el pasado por medio de la religión:

La tradición religiosa es el eje diamantino sobre el que gira nuestro pasado.

Estudiar el templo, manifestación visible de la primera, para hacer en un solo libro la síntesis del segundo: he aquí nuestro propósito.

(...)

Ellos dirán cómo la cruz salió de la catacumba para enclavarse sobre el ara de Júpiter y por qué, no bastando la antigua forma a contener la nueva idea, esta se creó una arquitectura especial que, emigrando de pueblo en pueblo, fue modificada por los siglos⁵⁷.

(...)

Registraremos los archivos, y al consultar los gloriosos análisis de nuestra historia, nos remontaremos de fecha en fecha hasta descubrir las fuentes de la filosofía y del saber en el silencio de los claustros y, en el origen de estos, el arco de triunfo que elevó a casa una de sus victorias la Reconquista.

Por último, cuando nos hayan revelado sus secretos las artes, cuando descifremos el Apocalipsis de granito que escribió el sacerdote en el santuario y aparezcan a nuestros ojos esas generaciones gigantes que duermen bajo las losas de sus sepulcros, arrojaremos sobre el confuso caos de tan diferentes ideas un rayo de la fe que las creara, y este será el *fiat lux* que disipará las sombras de ese pasado desconocido (Bécquer: 2004: 907).

La importancia de esta empuja para Bécquer se recoge en el testimonio de su amigo Julio Nombela:

No se trataba de un estudio puro y simplemente arqueológico de una descripción más o menos detallada, como las que habían hecho algunos eruditos españoles, muy meritorias, muy documentadas pero más labor de fotógrafo que de pintor artista. Lo que Gustavo pretendía era hacer un grandioso poema en que la fe cristiana, sencilla y humilde, ofreciese incommensurable y espléndido cuadro de las bellezas del Catolicismo. (...) A estas espléndidas formas [catedrales, basílicas, monasterios con mármol, madera, piedra...] darían alma la oración, la liturgia, el sencillo, severo y solemne canto llano, las melodías del órgano, los símbolos de los dogmas, la elocuencia sagrada.

(...)

La religión nos recibe al nacer, nos guía, con los sacramentos nos perfecciona, nos acompaña siempre, bendice el hogar que creamos, y cuando acaba nuestra vida nos conduce a la tierra bendita donde hemos de dormir el sueño eterno. Era preciso en concepto de Bécquer, penetrarse de lo que representa y es la Religión en el mundo: de lo que era capaz de realizar la fe, y evocarla ante los creyentes rodeada de su humildad y su grandeza, demostrando el poderío del arte inspirado por el sentimiento religioso.

(...)

De todo aquel maravilloso conjunto resultaría la belleza moral del cristianismo en el grandioso marco del catolicismo, y la obra sería a la vez histórica, filosófica, artística, patriótica y

⁵⁷ Nótese la resonancia de la filosofía Schlegeliana.

glorificaría a los que habían dedicado su fortuna, su ingenio y su piedad a enriquecer a España con sus magníficos monumentos religiosos⁵⁸ (Nombela: 1976: 322-323).

Sobre la identificación de España y su historia con el catolicismo en Bécquer, también han hablado críticos modernos como Rafael Balbín, que afirma: “...esta concepción tan hispánica de identificar España y el catolicismo, cuajó en su mente como invención poética más que como quehacer científico” (Balbín: 1969: 202). La identificación de religión y arte en un plano filosófico se reafirma al leer entre los “Pensamientos de obras originales” que dejó anotados el sevillano el siguiente apunte: “*La religión y el arte* (obra puramente de estudio filosófico sobre el arte en sus distintas manifestaciones)” (Bécquer: 2004: 1626).

Campillo encuentra también el modelo de sociedad en la Edad Media y el refugio frente al materialismo en la religión:

...Sólo el cristianismo. Él produce una poesía virgen y llena de vida, inspirada, original, retrato de una época llena de creencias y de entusiasmo; esta época es la Edad Media, caracterizada por el valor y las gigantescas empresas, por la fe religiosa y por todas las pasiones llevadas al extremo.

(...)

En nuestro siglo, o puesto a todo entusiasmo generoso, los corazones que huyendo del materialismo, triunfante dondequiera, buscan el bálsamo de sus heridas, y sus sueños de virtud y grandeza en la poesía, alzanse a encontrarla en la religión o en las tradiciones, que son su refugio. Ignoro qué sociedades necesitan más de esta hija del cielo; si las primitivas e incultas, o las muy civilizadas y corrompidas. Parece que ambas igualmente. Las unas porque en ella está toda su ciencia; las otras porque recuerdan lo que fueron y hallan un lenitivo para sus males (en López Estrada: 1972:192-193).

La religión es, por tanto, el eje fundamental sobre el que gira la sociedad anhelada y admirada, que se opone de manera diametral al materialismo de la sociedad burguesa de la época.

Probablemente, también se debe a su distancia con el comportamiento y las prioridades burguesas el hecho de que con frecuencia se recojan prácticas religiosas del pueblo, plenas de la frescura y de la inocencia que en otros estratos sociales se han perdido ya.

⁵⁸ Compárese lo que dice Nombela en este fragmento, ensalzando el entusiasmo y la fe de Bécquer, e indirectamente, la suya, con lo que destaca Flitter dentro del pensamiento de Chateaubriand: “For Chateaubriand, the Catholic doctrine of mystery, the nature of miracle, liturgical ceremony and its accompanying music, the Gothic cathedral, Christian monuments and ruins, and popular religious custom, were all integral elements in the sublime poetry of belief” (Flitter: 1992:120).

Bécquer presenta muestras de esta religiosidad en las *Cartas desde mi celda*. Habla explícitamente de este hecho en la IX⁵⁹ (1864) y despliega un catálogo de ejemplos en las otras ocho, bien por medio de la muchacha que le atiende en la celda o bien de los lugareños que encuentra en sus excursiones. Así por ejemplo, en la carta VI (1864), la muchacha enumera una serie de supersticiones que perviven en el pueblo: los viernes, las brujas no pueden dañar a nadie pero escuchan desde su casa cuanto se dice de ellas; si el sacerdote no olvida ninguna palabra del credo al verter el agua bautismal, las brujas no puedan atacar al bautizado etc. La misma muchacha habla de prácticas protectoras como poner la escoba en la puerta con el palo en el suelo o hacer una cruz con las tenazas en el suelo de la casa para que las brujas no puedan entrar.

No obstante, posiblemente son Rosalía de Castro y Antonio Trueba los que reflejan más fielmente la religiosidad del pueblo.

En el caso de la escritora, como ha sido señalado por la crítica, podemos afirmar que la fe ingenua y crédula que presenta en algunos poemas de *Cantares gallegos* (1863) no responde a su estado de alma, sino a las prácticas y vivencias religiosas populares. Dice Lázaro Montero: “generalmente carece Rosalía de propósito dogmático. Recoge las supersticiones porque las considera como un elemento más del encantador paisaje de su tierra” (Lázaro Montero: 1946-47: 693). En efecto, Rosalía recoge estas prácticas y creencias como algo característico de su propia tierra, Galicia, región que pretende reivindicar frente a los extraños por medio de *Cantares gallegos* (1863). Sin embargo, su mirada hacia lo popular también se relaciona con la presentación de un modelo alternativo frente a una sociedad en la que las clases burguesas más adineradas se están convirtiendo en opresoras. Al juzgar las actitudes de la autora respecto a estos poemas no debemos olvidar en ningún momento estas dos vertientes. En relación con la labor de regeneración de Galicia que Murguía y sus amigos estaban llevando a cabo, Rosalía se erige como la poeta responsable de crear un lenguaje literario a partir de una lengua que había dejado de serlo varios siglos antes y que sólo se conservaba en el pueblo. Ella será

⁵⁹ “De tanto esplendor, de tanta grandeza, de tantos días de exaltación y de gloria, sólo queda ya un recuerdo en las antiguas crónicas del país y una piadosa tradición entre los campesinos, que de cuando en cuando atraviesan con temor los medrosos claustros del monasterio para ir a arrodillarse ante Nuestra Señora de Veruela...” (Bécquer: 2004: 453).

la encargada de recoger sus costumbres para reflejar la historia de su tierra⁶⁰. En segundo lugar, y dentro de una perspectiva más amplia, debemos incluir este interés por la sociedad campesina y pescadora dentro de la corriente del socialismo utópico, que veía como única solución a la situación actual de desorden, confusión y falsedad, la destrucción del individualismo y la creación de un espíritu comunitario similar al de las sociedades rurales pero proyectado hacia un futuro más humanitario. Por supuesto, la base de esta ideología es un idealismo sincero que espera y cree en la valía del hombre. Rosalía, además, se había educado en un ambiente similar a este, lo que contribuyó a que tuviese una visión idealizada de la Galicia rural basada en armoniosas relaciones entre campesinos y señores. Si tenemos también en cuenta que las aldeas gallegas de aquel momento se agrupaban en parroquias unidas entre sí por la religión que les era común, entendemos aún mejor la justificación de la religión popular en la obra de Rosalía.

Dentro del grupo de poemas en los que la religión popular es valorada por su valor estético y filosófico, debemos incluir, por tanto, poemas como el dedicado a la Romería de “Nosa Señora da Barca” de *Cantares gallegos* (1863), en el que la autora se centra principalmente en el ambiente festivo y en los trajes regionales que lucen las distintas lugareñas, reduciendo el motivo religioso a los siguientes versos:

Alí chegou milagrosa
nunha embarcación de pedra.
Alí porque Deus o quixo,
sempre adoradores teña.
A pedra bala que bala,
sírvelle de centinela,
e mentres dormen os homes,
ela adoración lle presta
con aquel son campanudo
que escoitar lonxe se deixa
e a quen el mar con bramidos
humildosos lle contesta
(de Castro: 1993: I: 517).

La visión condescendiente e, incluso, comprensiva respecto a las prácticas supersticiosas aparece en diversas ocasiones. Podemos encontrarlo ya en *La hija del mar* (1859), donde, junto a pasajes en los que se muestran las consecuencias nocivas de las mismas, existen testimonios de esta índole:

...aquellas pobres mujeres, que creen reconocer en él [el ruido del trueno] la ira de Dios que de este modo se muestra visiblemente a los pescadores, se acercaron temblando las unas a las otras como si quisiesen de ese modo amparar su flaqueza con el miedo y la flaqueza ajena, y

⁶⁰ Esto estaría en relación con el concepto de intrahistoria que también Murguía introduce en sus obras para mostrar que la historia es la de la gente común, y no la de sus caudillos.

entonando cada vez y en voz baja sus oraciones se arrodillaban y guarecían sus cabezas de la lluvia con los cestos todavía vacíos (de Castro: 1993: I: 52).

De manera más o menos objetiva aparecen las prácticas supersticiosas en algunos de los poemas populares incluidos en *Follas Novas* (1880) siguiendo la estela de *Cantares* (1863). Un ejemplo significativo sería el fragmento de “Non hai peor maneira que unha gran pena” en el que se dice:

A súa nai anda tola
en busca de santas herbas,
que no leito de Mariana
pon de noite á cabeceira;
e vai de ermida en ermida,
leva ofrenda tras ofrenda
a cada virxe bendita,
a tódolos santos reza
i ás ánimas lles pon luces
para que pidan por ela
(de Castro: 1993: II: 322).

No obstante, el posicionamiento de la autora respecto de la superstición aparece de manera mucho más clara en escritos posteriores, como *El primer loco* (1881), relato en el que expone clara y ordenadamente su pensamiento en la narración que Luis realiza a Pedro de las acciones “milagrosas” de un ermitaño y del tipo de gente que acude a él.

Son en fermos, unos del cuerpo, otros del alma que vienen a curarse con exorcismos y oraciones ya que la medicina no puede hacer el milagro de aliviar males que no tienen remedio ni suprimir la inevitable muerte, herencia de los mortales. El fraile exclaustro que pone sobre esas desgreñadas y lánguidas cabezas la sagrada estola (...) viene a ser como la postre ra esperanza de los deshauciados, esperanza que les alienta y anima y les acompaña por el camino de la muerte, haciéndoles soñar con la vida y la salud. ¿Y quién que haya de morir no quiere morir esperando?

(...)

¿Por qué no hemos de perdonarles que acudan a lo que llamamos remedios supersticiosos (que ellos tienen, si no em bargo, por espirituales y santos), cuando los materiales de nada les han servido ni nada les han aliviado? Es natural que busque auxilio en lo alto quien siente faltarle la tierra bajo los pies.

(...)

Existe algo en el hombre de todas las edades, que no se educa ni ciñe por completo a las exigencias de la razón ni de la ciencia, así como suele sobreponerse también a todas las ignorancias y barbaries que han afligido y pueden afligir a la humanidad entera. Y este algo, es el exceso de sensibilidad y de sentimiento de que ciertos individuos se hallan dotados, y que busca su válvula de seguridad, sus ideales, su consuelo, no en lo convencional, si no en lo extraordinario, y hasta en lo imposible también (de Castro: 1993: II: 681- 682).

Por tanto, la justificación de las prácticas supersticiosas proviene de la certeza de la ineficacia de la ciencia para solventar algunos males y de la comprensión y la

compasión por el que sufre. La actitud de Rosalía para con los que encuentran este consuelo es comprensiva y tolerante.

Por otro lado, esta actitud enlaza en cierto modo con los tradicionalistas franceses, que ya habían justificado las groseras supersticiones como un exceso de la piedad popular. Chateaubriand defiende la sabiduría de la gente sencilla que ve en cada fuente, cada cruz del camino, cada silbo del viento en la noche, un extraño prodigio. Para él, no debe condenarse:

ces croyances qui aident au peuple á supporter les chagrins de la vie et qui lui enseignent une morale que les meilleures lois ne lui apprendront jamais. Il est bon, il est beau, quoi qu'on en dise, que toutes nos actions soient pleines de Dieu et que nous soyons sans cesse environnés de ses miracles (cit. en Benítez: 1971: 93).

En la misma línea, Bécquer vincula sus relatos legendarios con las supersticiones religiosas y, aunque suele mantener una actitud racional ante ellas, siempre deja un espacio para la duda y el misterio.

El caso de Trueba difiere en cierto modo del de sus compañeros. El escritor vasco no adopta el punto de vista del pueblo a modo de reivindicación social o política, sino por su belleza. Una vez más se llega a la religiosidad a través de la hermosura, pero esta vez no es la grandiosidad de los templos o los rituales, sino la fresca sencillez, la frescura de las prácticas populares. En *El libro de los recuerdos*⁶¹ (1910), Trueba habla de sí mismo y de su obra como: “Cantares de un pobre ciego que ve con buenos ojos la piedad y el amor a las tradiciones histórico-religiosas” (Trueba: 1910: III: 29). En *Mari-Santa* (1874), asimismo, explica:

Yo no tenía tanta afición como mi compañero a las iglesitas y las cosas con ellas relacionadas, porque el misticismo no era en mí tan vivo como en Francisco; pero otro sentimiento me las hacía sumamente simpáticas, el sentimiento de lo bello, del icado y tierno, que después he conocido ser el sentimiento de la poesía (Trueba: 1874: 13).

Por último, en el poema “El domingo”, de *Canciones primaverales* (1907), Trueba describe las “tradiciones religiosas” con “buenos ojos”:

EL DOMINGO

¡Qué alegre es el domingo,
cuando el primer cantar
canta en su campanario
la iglesia parroquial,

⁶¹ *El libro de los recuerdos* es un inédito de Antonio Trueba, cuya primera publicación corresponde a la fecha de edición que se señala, 1910.

y vestidos de fiesta
todos a misa van
por la olorosa linde
de la verde heredad,
o la florida estrada
o el viejo castañar!
(Trueba: 1907: I: 402)

1.2.2. Arte y religión: la religión como fuente de inspiración y el arte como ascenso hacia Dios

Del mismo modo que la religión, en especial en sus prácticas medievales, aparece relacionada con una concepción filosófico-estética de la sociedad, lo religioso se vincula durante el Segundo Romantismo con el arte. Ya vimos cómo son los románticos alemanes los primeros en establecer esta correspondencia. A continuación trataremos de mostrar cómo los románticos españoles de la generación isabelina⁶² establecen una retroalimentación entre el sentimiento artístico y el religioso, de modo que quedan inevitablemente vinculados.

En primer lugar, la religión es considerada como una de las fuentes fundamentales de inspiración para los poetas. Campillo habla de la fe como “único manantial de la poesía y la inspiración” (en López Estrada: 1972: 192) y señala el cristianismo como generador de una poesía “virgen y llena de vida, inspirada, original” (ibídem). Incluso en su texto más preceptivo, *Retórica y poética* (1872), el escritor comienza dejando claro el origen divino de las artes, reflejos menores de la Belleza de Dios:

...siendo lo sublime la belleza misma en su grado superior y sorprendente, enlaza sus tres órdenes con el vínculo común de un principio eterno y absoluto, que es Dios; en cuyo infinito de ciencia, bondad, hermosura y poder se abisma nuestro limitado entendimiento, considerándole como el prototipo de lo verdadero, lo bueno, lo bello, engendrando sin cesar armoniosos universos y reflejándose en sus innumerables creaciones (Campillo: 1872: 45).

Asimismo, Trueba en el artículo titulado “Lo que es poesía”⁶³ introduce entre los ejemplos de situaciones que producen en las personas un sentimiento poético “las campanas de la iglesia parroquial” tocando “lenta y solemnemente a la oración”, momento en el que “todos nos santiguamos y todos guardamos silencio para pensar en Dios y en los seres queridos, así vivos como muertos”, para concluir: “¡bendita sea la

⁶² Denominación acuñada por Íñigo Sánchez Llama.

⁶³ “Lo que es poesía” se publicó primero como artículo en el *Correo de la Moda* en abril de 1860 y apareció luego en dos folletos de *La Correspondencia de España* de agosto del mismo año. Con adiciones, aparece, también, en *Cuentos campesinos* (1860).

poesía, que viene a ser todo lo noble, todo lo hermoso, todo lo dulce, todo lo tierno, todo lo santo que una siente en este mundo!” (en López Estrada: 1972: 209-210).

Igualmente, Bécquer en la segunda de las *Cartas literarias a una mujer* (1861) establece esta relación de causalidad explicándola de la siguiente manera:

La poesía es el sentimiento; pero el sentimiento no es más que un efecto, y todos los efectos proceden de una causa más o menos conocida, ¿Cuál lo será? ¿Cuál podrá serlo de este divino arranque de entusiasmo, de esta vaga y melancólica aspiración del alma, que se traduce al lenguaje de los hombres por medio de sus más suaves armonías, sino el amor?

Sí, el amor es el manantial perenne de toda la poesía, el origen fecundo de todo lo grande, el principio eterno de todo lo bello; y digo el amor porque la religión, nuestra religión sobre todo, es un amor también, es el amor más puro, más hermoso, el único infinito que se conoce, y sólo a estos dos astros de la inteligencia puede volverse el hombre cuando desea luz que alumbré en su camino, inspiración que fecundice su vena estéril y fatigada (Bécquer: 2004: 462).

Probablemente en esto se basa Berenguer Carisomo cuando afirma: “ante todo, la religión para Bécquer está trasmutada en poesía que era su lente para mirar todas las especulaciones”. Dios es el centro de este arte, “la esencia misma del amor y, por consecuencia, como el ser mismo de la poesía (...) claro que la creencia (...) se enardece para cicatrizar las grietas de la duda” (Berenguer Carisomo: 1974: 83-84).

En el otro sentido, si la religión es el origen de la poesía, también la poesía se convertirá en un camino de ascenso a la divinidad, según parámetros claramente neoplatónicos. El arte se presentará en ocasiones como medio de comunicación con Dios y como vía de redención.

El movimiento ascendente de la poesía hacia el cielo aparece, por ejemplo, en la línea que cierra el texto de Narciso Campillo “¿Qué es la poesía?”⁶⁴, en el que dice “la poesía es todo lo sublime, virtuoso y bello, que se eleva del polvo y vuela al seno de su Creador” (en López Estrada: 1972: 193) y añade:

Entonces pasa la naturaleza ante nuestros ojos como un rápido meteoro, halaga nuestro corazón una desconocida armonía, un espíritu vividor parece que llena el vacío inmenso que sentimos: el alma se eleva a regiones llenas de luz, donde todo resplandece y nada es mezquino, donde la duda jamás infestó el aire con su ponzoñoso aliento: se eleva, y suspirando se viéndose inmediata a su Creador (ibídem: 189).

La idea se recoge también en el tratado sobre *Retórica* (1872) donde en relación con el nacimiento del arte cristiano (el considerado romántico frente al clásico) observa:

⁶⁴ “¿Qué es la poesía” aparece como prólogo del primer libro que publicó Narciso Campillo, las *Poesías*, de 1858.

Una nueva elocuencia, la cristiana, brota de la oscuridad en el tiempo de los primeros emperadores. Se presenta desnuda de galas y pomposo aparato, llevando consigo para elevarse a la región más sublime, dos alas poderosas; la verdad y el ejemplo. Esta elocuencia principia a nacer cuando todo agoniza y, desde sus primeras predicaciones da frutos benditos y produce obras inmortales (Campillo: 1872: 158).

Más explícita se presenta esta idea en algunos de los poemas de Pongilioni, como en el titulado “Dedicatoria” en el que el poeta dedica *Ráfagas Poéticas* (1865) a su madre por ser la que le educó en los valores de la religión y en el que el poeta explica lo que entiende por poesía y por inspiración. En este contexto expresa:

Yo escucho en el espacio torrentes de armonía;
naturaleza me habla con su gigante voz;
aliéntame potente y agita el alma mía
el celestial impulso que nos acerca a Dios.

(...)

Ese inefable encanto, las vagas sensaciones
que, al contemplar el mundo, me inundan en tropel,
no son tal vez poesía, no son emanaciones
de espíritu divino que agítase en mi ser?

(...)

Y así mi mente alzaba por el espacio el vuelo,
y sus primeros sonos mi lira moduló;
si de entusiasmo en alas me desprendía del suelo,
el cielo era mi norte, mi inspiración tu amor
(Pongilioni: 1865: 17-19).

Bécquer sostiene argumentos semejantes en muchos de sus textos. Ya vimos que según algunos críticos muchas de sus leyendas pueden considerarse de enseñanza religiosa y hemos de añadir que algunas otras, como la carta IX *Desde mi celda* (1864) o “La rosa de la pasión” (1864), podrían casi considerarse relatos hagiográficos. No obstante, en relación con el tema que tratamos, es de especial interés la leyenda de “El Miserere” (1862), en la que el arte, la poesía en el caso del himno bíblico y la música en el del romero, se presentan como un medio de ascenso a Dios y como una vía de redención:

- Lloraba yo en el fondo de mi alma la culpa que había cometido; más al intentar pedirle a Dios misericordia no encontraba palabras para expresar dignamente mi arrepentimiento, cuando un día se fijaron mis ojos por casualidad sobre un libro santo. Abrí aquel libro, y en una de sus páginas encontré un himno de contricción verdadera, un salmo de David, el que comienza: *Miserere mei, Deus!* Desde el instante en que hube leído sus estrofas, mi único pensamiento fue hallar una forma musical tan magnífica, tan sublime, que bastase a contener el grandioso himno de dolor del Rey Profeta. Aún no la he encontrado; pero si logro expresar lo que siento en mi corazón, lo que oigo confusamente en mi cabeza, estoy seguro de hacer un *Miserere* tal y tan maravilloso, que no hayan oído otro semejante los nacidos; tal y tan desgarrador, que al escuchar el primer acorde los arcángeles dirán conmigo, cubiertos los ojos de lágrimas y

dirigiéndose al Señor: << ¡Misericordia!>>, y el Señor la tendrá de su pobre criatura⁶⁵ (Bécquer 2004: 174).

Esta idea adquiere gran fuerza en Rosalía de Castro, pues la poesía no es sólo un camino de ascenso a Dios, sino también una prueba de su existencia en momentos de duda. Así, en el poema “Santa Escolástica”, tras afirmaciones tan tajantes como la siguiente:

¡La gloria es humo! El cielo está tan alto
y tan bajos nosotros, que la tierra
que nos ha dado, volverá a absorbernos.
¡Afanarse y luchar cuando es el hombre
mortal ingrato y nula la victoria!
¿Por qué aunque haya Dios, vence el infierno?
(de Castro: 1993: II:516)

La autora se recrea en el arte escultórico y concluye:

Todo cuanto en mí había de pasión y ternura,
de entusiasmo ferviente y gloriosos empeños,
ante el sueño admirable que realizó el artista,
volviendo a tomar vida, resucitó en mi pecho.

Sentí otra vez el fuego que ilumina y que crea
los secretos anhelos, los amores sin nombre,
que como el arpa eólica el viento, al alma arranca
sus notas más vibrantes, sus más dulces canciones.

Y orando y bendiciendo al que es todo hermosura,
se dobló mi rodilla, mi frente se inclinó
ante Él y conturbada, exclamé de repente:
¡Hay arte! ¡Hay poesía...! Debe haber cielo. ¡Hay Dios!
(ibidem: 518)

La autora retorna a la fe por efecto del arte y la poesía, que se convierten así en experiencias de la divinidad.

Por último, intenta comprobar cómo la religión y el arte llegan a identificarse completamente en la obra de Bécquer. La religión ya no es inspiración para el arte y el arte deja de ser un camino hacia la divinidad, pues ambas cosas se identifican en una sola. Aparece claro en las *Cartas a una mujer* (1861) cuando el poeta dice: “El amor es poesía, la religión es amor. Dos cosas semejantes a una tercera son iguales entre sí” o “La religión es amor y, porque es amor, es poesía” (Bécquer: 2004: 466). Igualmente ilustrativo es el fragmento de la carta IX de las *Cartas desde mi celda* (1864), cuando el autor trata de describir la aparición de la Virgen recurriendo a una fusión de todas las artes:

⁶⁵ Nótese en este texto también la importancia del tema de la fusión de las artes.

Yo me figuro algo más, algo que no se puede decir con palabras ni traducir con sonidos o colores. Me figuro un esplendor vivísimo que todo lo rodea, todo lo abrillanta; que, por decirlo así, se com penetra en todos los objetos y los hace aparecer como de cristal, y en su foco ardiente, lo que pudiéramos llamar la luz dentro de la luz. (...) Me figuro, en fin, todos los esplendores del cielo y de la tierra reunidos en un solo esplendor, todas las armonías en una sola armonía, y en mitad de aquel foco de luz y de sonidos, la celestial Señora, resplandeciendo como una llama más viva que las otras resplandece entre las llamas de una hoguera, como dentro de nuestro sol brillaría otro sol más brillante (Bécquer: 2004: 450).

1.2.3. La relación con Dios

Hasta el momento hemos visto una religión meramente superficial, en relación con otros aspectos de la sociedad o el arte. Hasta aquí, posiblemente, los autores de este grupo han podido aportar nuevos enfoques o ideas, pero no determinan un punto de inflexión entre los movimientos anteriores y la religiosidad del siglo XX. Es en su relación íntima con Dios, con la idea de la divinidad y los atributos que le adjudican donde comienza la innovación. La actitud de estos autores va más allá de la negación o la protesta. Beben de las fuentes filosóficas del momento, y en el siglo en el que, también en España, se comienza a cuestionar el lugar que la religión y la Iglesia han ocupado hasta el momento, se ven obligados a replantearse su propia fe a la luz de la razón, su idea de Dios y la idea que de Él da la Iglesia. Lo que generalmente conocemos como Existencialismo se sitúa en el contexto de la Guerra Mundial (y en la España de la Guerra Civil), en un momento en el que los hombres se ven abocados a afirmar, cuestionar o negarlo todo; un periodo caótico dominado por la angustia en el que se suplica a la divinidad y se replantea la unión del ser humano con la misma. Víctor García de la Concha en *La Poesía española de 1935 a 1975* (1992) lo relaciona con Bécquer y Rosalía y habla de una posición integral frente a la vida. Por supuesto, hablar de Existencialismo en la poesía de los autores que estudiamos, como han hecho algunos críticos en relación con Rosalía⁶⁶, sería ampliar demasiado este término y rozaría el anacronismo, pero consideramos que no podemos pasar por alto la influencia que poemas como los de la escritora gallega, víctima también de una sociedad caótica y llena de conflictos sociales y políticos, pudieran tener sobre los autores posteriores. Por ello la abordaremos antes que a otros poetas.

⁶⁶ Carballo Calero se refiere a ella como “o poeta existencialista por excelencia” (Carballo Calero, en Pimentel: 1952:111-149).

Con frecuencia, cuando se trata de Rosalía, la crítica habla de rebeldía, de panteísmo, en ocasiones, por su manera de tratar el paisaje y, casi siempre, de crisis religiosa. Marina Mayoral habla del predominio de una religión precristiana⁶⁷. Es el aspecto de rebeldía y crisis, junto con sus causas, lo que más nos interesa en este momento, pues es lo que lleva a Rosalía a un enfrentamiento directo con Dios.

Las razones que conducen a esta situación están relacionadas con el conflicto que surge en la religiosidad de la autora como consecuencia de una concepción teológica del mundo en la que Dios es el responsable de lo que ocurre, ¿cómo, entonces, puede Dios permitir que los niños se mueran de hambre? ¿que se cometan injusticias y nadie las castigue? Su razón rechaza esta idea y de ahí surge la duda. Como señala Nodar Manso (1986: I: 171), partimos de una visión mágico-práctica de la divinidad, en la que se busca una salida divina, y cuando no, satánico-teológica, para la solución de una problemática social. La inactividad de Dios, la desgracia, según Marina Mayoral, traen el descreimiento, la pérdida de la fe, la caída de esa venda que en el fondo desea volver a colocar sobre sus ojos para volver a tener un consuelo. Basilio Losada Castro (1986) señala dos temas fundamentales que marcan el signo existencialista de la poesía de Rosalía: el dolor de los inocentes, especialmente de los niños y las mujeres, y el silencio de Dios.

Coincidimos con M. Mayoral al otorgar importancia al hecho de que Rosalía considere la fe como una venda, es decir, como algo que impide ver, en lugar de considerarla “una iluminación, una apertura de los ojos a una nueva realidad” (Mayoral: 1986: 104). Se trata de una venda que, una vez perdida, no es posible recuperar; cuando ha caído, la fe ciega de la infancia no vuelve nunca, aunque Rosalía la busque e implore por ella. Aquí, en este deseo de un Dios en el que ya no se puede creer, así como en el enfrentamiento entre el Dios bueno que cuida de sus criaturas y el cruel creador que se desentiende y las hace sufrir, es donde se encuentra la modernidad, donde nos situamos casi al lado de Unamuno.

Dice Carballo Calero:

⁶⁷ “En Rosalía, bajo la capa de cristianismo unificador, vemos aomar restos de una corriente de espiritualidad más antigua: ritos, creencias, supersticiones, mitos de una religión arcaica, primitiva, que creía en la pervivencia, en la existencia de otra vida después de esta existencia terrenal, con la que Rosalía empalmaría por medio de la intuición” (Mayoral: 1986: 101-102).

Endexamáis aparece [Dios] con ningún atributo que non convenía a o Deus dos Evanxelos. Nunca é ne gado concretamente. O máis desgarrador dos poemas en que Rosalía lanza o seu berro a Deus, pedíndolle que rompa o seu silencio, se contén nunha grave afirmación

*(en mil pedazos roto
mi Dios cayó al abismo)*

(...). O poema non é máis impío que o pai do neno endiañado que dixo a Xesús: *Oh Señor, eu creo, axuda ti a miña incredulidade*. Estas verbas espresan o tema da composición de Rosalía, quen, ao final, é confortada polos anxos (Carballo Calero: 1979: 117).

En nuestra opinión, este es el sentimiento que domina la poesía de Rosalía⁶⁸: el deseo de creer, la búsqueda de una fe ingenua y sin dudas, cuando se tiene una fe madura y racional; la inseguridad acerca de la propia fe cuando se está en diálogo permanente con Dios. El mismo sentimiento que aparece en *San Manuel Bueno, mártir* (1930), de Unamuno, descrito de la siguiente manera: “no creer lo que más nos interesa, pero sin creer creerlo, creyéndolo, en una desolación activa y resignada” (Unamuno: 1987: 57).

La sed de Dios es constante en Rosalía. Como afirma Aileen Dever (2000), la pérdida de la fe produce un sentimiento de vacío e inseguridad y la sola posibilidad de la no existencia de Dios provoca ansiedad pues, sin fe, no hay una dirección que seguir, ni consuelo posible para la vida.

She recognizes that faith protects human beings from the keenest suffering, as it lends comfort and coherence to life and earthly torment. Castro wishes to believe in God wholeheartedly as she once did as a child so that she may find relief from an existence that is miserable and completely incomprehensible. She realizes that life can only be truly meaningful with in the context of faith (Dever: 2000: 90).

Por todo esto se ha comparado a Rosalía de Castro con Miguel de Unamuno. Asimismo, Michelle C. Geoffrion Vinci (2002) relaciona a los dos autores porque ambos consideran que la fe es un poderoso dispositivo que debe mantenerse por el bien de la humanidad, aunque ellos mismos sean incapaces de creer.

De esta manera, queda clara la modernidad del sentimiento rosaliano.

Por todo lo visto hasta aquí, la primera conclusión a la que se llega es que la fe de Rosalía es una fe problemática, y los problemas tienen un doble origen: la parte irracional de la religión, la imposibilidad de comprender el modo en que Dios actúa, y el enfrentamiento contra ciertas creencias de la Iglesia de la época, que, asimiladas como una parte de Dios, la llevan a la rebeldía. En buena medida, ella explica estas razones en el artículo “Domigo de Ramos”, cuando dice:

⁶⁸ Especialmente la última, cuando una serie de acontecimientos vitales y sociales le hacen dudar.

La duda, inseparable compañera de los espíritus cavilosos y atormentados por inmortales deseos, que jamás podrán ser en la tierra satisfechos; la impiedad que hace presa en ánimos sin duda más osados e inquietos que serenos y reflexivos; el fanatismo que toma así ento en cerebros enfermos, haciéndoles ver todo bajo la amenaza de eternos tormentos y al resplandor de sangrientas hogueras, parece como que ese día [Domingo de Ramos] dan tregua a sus insidiosas inspiraciones y se esconden temerosos en donde fueron creados, dejando que todos vayan con la sonrisa en el labio y cierta paz relativa en la conciencia...(de Castro: 1993: II: 666).

Duda, impiedad y fanatismo se consideran enemigos de la fe en el mismo grado; la duda de la autora, y la impiedad y el fanatismo de otros que se dicen cristianos, podríamos añadir; pero la fe sigue triunfando sobre ellos. Lo hace en los momentos en que el arte revela a Dios, como en el poema de “Santa Escolástica”, que acabamos de ver, o durante el Domingo de Ramos, cuando las ideas insidiosas desaparecen y quedan “la sonrisa en el labio y cierta paz relativa en la conciencia”.

El silencio de Dios que señalan los autores y del que ya hablamos antes, aparece desde los primeros poemas de la autora, y así lo podemos ver ya en *La flor* (1857), su primer libro, escrito cuando aún no se habían producido las grandes crisis de su vida. Esto puede indicar dos cosas: la primera es que se trate de un tópico literario sin anclaje en la realidad, la segunda, por la que nos inclinamos, es que la experiencia del dolor fue temprana en la autora⁶⁹. En cualquier caso, la profundidad y sinceridad respecto a este tema irá aumentando en los libros posteriores, y nunca es descabellado pensar que la influencia del desengaño que presentan autores como Espronceda le hiciese adoptar esta postura en sus primeras poesías. El silencio de Dios aparece por primera vez, pues, en el poema “Fragmentos” de *La Flor* (1857):

Y perdida la fe...la fe perdida...
Roto el cristal de esa belleza oculta,
el cielo encantador de nuestra vida
entre pálidas nubes se sepulta...
Su luz tan celestial queda escondida,
muestra la faz aterradora e inculta;
y atmósfera infernal, monte de plomo,
¡pesa en el alma, sin saberse el cómo!...

...

Yo callo a esa verdad que me despierta
a un mundo de aridez desconocido,
y muevo sin pensar mi planta incierta,
sin buscar ese bien que hallo perdido.
Porque esa flor de mis jardines muerta
nada...y nada no más se ha convertido;
¿y quién la nada en algo convirtiera?

⁶⁹ Teoría que su biografía parece apoyar, no ya por su irregular nacimiento, sino por su vivencia de la enfermedad y la muerte en personas muy cercanas cuando aún no había cumplido siquiera los 20 años (pensamos en Eduarda Pondal, por ejemplo).

¡Sabio fuera en verdad quien lo dijera!...
(de Castro: 1993: I: 9-14)

Aparece, también, pronto el tema de la injusticia social. Podemos encontrarlo en *La hija del mar* (1859), pero en este primer momento, así como en poemas posteriores, la plegaria es escuchada; la autora confía en una justicia que, si no es ejercida por los hombres, es ejercida por Dios.

Cuando comprendió Candora todo el peso de su desgracia, un terrible pensamiento pasó por su alma: ¡Dios perdona a los desdichados que piensan como ella cuando su freno más de lo que pueden soportar sus fuerzas! El Ser Supremo debió perdonarle, sin duda, cuando quiso que un interno, un vivo estremecimiento, la hiciese conocer que era madre, y la salvó de una muerte cierta, y la conservó para todas las desdichas; fortuna inmensa para ella, puesto que ese Dios de justicia, que tan cruelmente la azotaba en los infortunios, reserva para los que en la tierra *padecen hambre y sed de justicia* uno de los más hermosos lugares de su gloria (de Castro: 1993: I: 206).

En algunas ocasiones la intervención divina se produce aún en vida, pero estas ocasiones son escasas, y con frecuencia aparecen en contextos poco reales. El poema 20 de *Cantares gallegos* (1863), en el que la Virgen baja a amantar al niño que está a punto de morir de hambre mientras sus padres se ven obligados a pasar todo el día trabajando es un buen ejemplo de ello:

- Miña xoia, miña xoia,
miña prenda, miña prenda,
¿qué fora de ti, meu santo,
si naiciña non tiveras?
¿quen, meu fillo, te limpara,
quen a mantenza che dera?

- O que mantén ás formigas
e ós paxariños sustenta.

Dixo Rosa, i escondeuse
por entre a nebrina espesa
(de Castro: 1993: I: 561).

Igualmente, en el poema 25, “...Aquel que todo mira/ aló da inmensa e transparente esfera,/ donde cos astros centellantes xira, / misericordia de Vidal tivera”(de Castro: 1993: I: 585).

Dios deja de escuchar, sin embargo, en *Follas Novas* (1880), como vemos en el emblemático poema “A xustiza pola man” en el que la mujer - que tiene la voz en el poema-, sólo actúa después de haber sido desoída por la justicia humana y por la divina:

- *Bon Dios, axudaime*, berrei, berrei inda...
Tan alto que estaba, bon Dios non me oíra.
(de Castro: 1993: II: 306).

No obstante, en el camino emprendido, siempre es posible el retorno. Como acabamos de ver, en *Follas Novas* (1880) Dios no siempre escucha, pero sí lo hace en algunas ocasiones. Posiblemente a Rosalía cada vez le resulta más difícil creer, pero nunca deja de hacerlo. Como veíamos en la cita de Carballo Calero nunca niega a Dios abiertamente y en ninguno de sus libros encontramos una imagen monolítica de un Dios cruel que se niegue a escuchar, esta imagen siempre aparecerá de manera alterna con la de un Dios amoroso. Es cierto que el entorno de Rosalía, inscrito en las ideas krausistas tal vez no favoreció sus creencias, pero si analizamos su correspondencia veremos que cuando menciona a Dios (en diversas ocasiones) lo hace como cualquier mujer católica de la época lo hubiera hecho. Como decíamos, en *Follas Novas* (1880) Dios también escucha a veces:

...
É tornou a vivir, arrepenido,
anque triste e dorido,
aquele probe coitado:
pídeulle a Dios perdón do seu pecado,
e Dios, compadecido,
mandoulle santa paz e doce olvido
(de Castro: 1993: II: 356).

Igualmente, se confía en la compensación y en la justicia más allá de la muerte, como se patentiza en el poema “Tem bra un neno no húmido pórtico”, donde la crítica no se dirige a la divinidad, sino a aquellos “fariseos” que van a la Iglesia y pasan junto al niño sin dolerse de su orfandad. La apelación a Dios contiene, tan sólo, incompreensión:

O meu peito coa angustia se oprime.
¡Señor! ¡Dios do ceo!
¿Por qué hai almas tan negras e duras?
¿Por qué hai orfos na terra, Dios boeno?

Mais n’ en vano sellado está o libro
dos grandes misterios...
Pasa a gloria, o poder i a alegría...
Todo pasa na terra. ¡Esperemos!
(de Castro: 1993: II: 369).

La injusticia social, la miseria, el hambre son elementos que ponen en tela de juicio la creencia en Dios, pero no son los únicos. También la desgracia que acontece individualmente y para la que tampoco hay respuesta ahoga la fe:

¿De donde vén? ¿que quer?, ¿por que a consintes,
potente Dios que os nosos males miras?
¿Non ves, Señor, que o seu poder afoga
a fe i o amor no esprito que en ti fía?
¡Como endurece o corazón que un tempo
era todo brandura! ¡Como mata

da esperanza a luz, que un resplandor tranquilo
nos astros derramaba da existencia,
nova forza prestando ó pé cansado
e máis valor á ialma temerosa!
Todo o mucha ó seu paso, a pranta súa
maldita todo para sempre estraga.
(...)

¡Ah, piedade, Señor! ¡Varre esa sombra
que en noite eterna para sempre envolve
a luz da fé, do amor e da esperanza!
(...)

¡Dios de bondá, co teu potente sopro,
de nós aparta ese fantasma horrible
que a desesperazón dá por remate:
pois xa abasta cas dores, ca miseria
da carne fraca e coa infalible morte
para tormento e castigo dos que, tristes
porque pecaron, viven desterrados
da patria celestial porque suspiran!
(de Castro: 1993: II: 332-333).

La situación en *En las orillas del Sar* (1884) se mantiene semejante. Aumentan los poemas en los que un poeta con fe debilitada necesita una prueba para fortalecer su fe, pero no obstante, la duda nunca llega a la certeza de la no existencia de Dios y la imagen de un Dios bueno nunca desaparece del todo. Sólo a modo de ejemplo podemos ver el siguiente poema, que muestra el agravamiento de la duda ante un Dios que no escucha y no se duele de la injusticia, pero también manifiesta la cara buena de Dios.

Arrodillada ante la tosca imagen,
mi espíritu abismado en lo infinito,
impía acaso, interrogando al cielo
y al infierno a la vez, tiemblo y vacilo.
¿Qué somos? ¿Qué es la muerte? La campana
con sus ecos responde mis gemidos
desde la altura, y sin esfuerzo el llanto
baña ardiente mi rostro enflaquecido.
¡Qué horrible sufrimiento! ¡Tú tan sólo
lo puedes ver y comprender, Dios mío!
¿Es verdad que lo ves? Señor, entonces,
piadoso y compasivo
vuelve a mis ojos la celeste venda
de la fe bienhechora que he perdido,
y no consientas, no, que cruce errante,
huérfano y sin arrimo,
acá abajo los yermos de la vida,
más allá las llanadas del vacío.

(...)

Desierto el mundo, despoblado el cielo,
enferma el alma y en el polvo hundido
el sacro altar en donde
se exhalaban fervientes mis suspiros,
en mil pedazos roto
mi Dios cayó al abismo,

y al buscarle anhelante, sólo encuentro
la soledad inmensa del vacío.

De improviso los ángeles
desde sus altos nichos
de mármol, me miraron tristemente
y una voz dulce resonó en mi oído:
<<Pobre alma, espera y llora
a los pies del Altísimo;
mas no olvides que al cielo
nunca ha llegado el insolente grito
de un corazón que de la vil materia
y del barro de Adán formó sus ídolos>>
(de Castro: 1993: II: 464-466).

Por último, incluso en los poemas sueltos que en el momento de la muerte de la autora no habían sido incluidos en ningún poemario, encontramos estos temas recurrentes, con la última esperanza de un Dios y un cielo que compensen las injusticias de la tierra, como vemos en el poema en el que se presenta el diálogo entre la niña y el ángel:

NIÑA

(...)

Mas yo en el mundo...y tú allá...
vives, ángel, junto a Dios,
somos distintos los dos:
tú eres luz, yo oscuridad.

Eres de un mundo mejor
que este en donde yo nací;
gloria es amar, para ti;
para mí, sólo dolor.

ÁNGEL

Fruto humano es verde fruto
que va a madurar al cielo;
sólo allí se halla consuelo,
sólo aquí quebranto y luto.

Mas, el que salvo del mar
del mundo quiera salir,
ni le ha de cansar sufrir,
ni fatigarle llorar.

Que el llanto de un mártir sube
hasta Dios, cual puro incienso
de holocausto, el cielo inmenso
llenando en forma de nube
(de Castro: 1993: II: 562-563).

Antes de pasar a analizar otros aspectos concretos que preocupan intensamente a la autora, conviene ver esta misma preocupación existencial en otros autores del momento. Como hemos dicho, muchos de ellos cultivan una poesía religiosa, aunque admiten y

presentan una fe no exenta de dudas y, en casos como el de Bécquer, no carente de contradicciones.

Como ya comentamos, Ángel María Dacarrete posee un amplio repertorio de poemas religiosos en los que manifiesta abiertamente su fe, y sin embargo, en su obra encontramos también el poema titulado “El toque de oraciones” (meditación), en el que el autor evoca la melancolía del sonido de la campana llamando a oración a la hora del crepúsculo, y junto a la devoción de los campesinos, las madres etc. señala su incapacidad para llegar a este estado:

¡Ah! ¿por qué ese sonido misterioso
que en otras almas el fervor excita,
al escucharlo con dolor agita
mi pecho a su pesar?
¿Por qué al orar, con desconsuelo,
expira la oración en el labio balbuciente?
¿Por qué pido a mis ojos llanto ardiente
y no puedo llorar?
(Dacarrete: 1906: 18).

De la misma manera deja traslucir la duda en el poema dedicado “A la muerte del poeta Arolas”:

Quiera un descanso a su afanosa vida
haber piadoso concedido el cielo,
y trocado sus alas de desvelo
en horas de quietud!
Su alma arrebatada del delirio,
su corazón prensado de tristeza...
¡Cuánto posar ansiara su cabeza
sobre el negro ataúd!

En él está la paz; allí cerrado;
al mundano rumor duerme el oído;
no se siente el fastidio maldecido
que acompaña al placer;
no hay lágrimas ni risas, no; la mente
claro su porvenir a ver alcanza,
no flota entre la duda y la esperanza
condenada a creer
(Dacarrete: 1906: 46-47).

Lo mismo ocurre en el caso de Arístides Pongilini, en el que junto a la imagen de un Dios égida y fortaleza para los justos del poema “En una epidemia”, o expresiones de fe sincera⁷⁰, encontramos la duda en “La última puerta”:

⁷⁰ Como las que encontramos en los siguientes poemas:

El sol brilla más puro y refulgente
en su zafiro, esplendoroso cielo,
y audaz se eleva la mezquina mente

llamé a tu puerta, religión mía,
y, al traspasarla, pensé...y dudé!
(Pongilioni: 1865: 65-66).

En el caso de Augusto Ferrán, su visión negativa de la vida supera todo sentimiento religioso. A firma el cielo explícitamente en el cantar X de *La Soledad* (1861), pero es una afirmación que más se inscribe dentro de un topoi popular que de un verdadero sentimiento, y, en cualquier caso, no supone ningún consuelo para los mortales, porque sigue estando demasiado lejos, como se refleja en el cantar CLXIX.

X

Yo tengo hecha con el cielo
una escritura perpetua
de no marcharme del mundo
hasta que la muerte venga.

Y hasta que la muerte venga
esperaré sin quejarme,
sólo por ver en el mundo
dónde concluyen los males
(Ferrán: 1861: 54).

**

CLXIX

Allá arriba el sol brillante,
las estrellas allá arriba;
aquí abajo los reflejos
de lo que tan lejos brilla.

Allá lo que nunca acaba,
aquí lo que al fin termina;
¡Y el hombre atado aquí abajo
mirando siempre hacia arriba!

al contemplar tan bendecido suelo;
exalta al vate inspiración ardiente,
y, de la duda disipando el velo,
el alma del incrédulo ilumina
viva llama de fe, santa y divina
(Pongilioni: 1865: 33).

**

Dios! De los buenos poderosa egida,
eterno manantial de bienandanza,
en la ruda tormenta de la vida
faro que alumbra puerto de bonanza,
Tú que reanimas nuestra fe perdida,
Tú a cuyo nombre brota la esperanza,
Tú a cuyo aliento creador, fecundo,
se alzó del caos resplandeciente el mundo
(Pongilioni: 1865: 141).

(Ferrán: 1861: 124).

M. Cubero Sanz analiza este poema en relación con la rima VIII⁷¹ de Bécquer (“Cuando miro el azul horizonte...”⁷²) señalando la diferencia entre ambos poemas por el hecho de que en el cantar el hombre continúa atado a la tierra mientras que Bécquer se siente capaz de arrancarse del suelo.

La contemplación de la inmensidad del cielo supone para Ferrán un desgarramiento interior al ver la imposibilidad de deshacer los lazos que ligan al hombre a la tierra, Bécquer, con mayor percepción espiritual, comprende que estas ansias significa que en nosotros también existe algo infinito (Cubero Sanz: 1962: 195).

En *La Pereza* (1871) encontramos lo que casi podemos considerar un poema de corte materialista, puesto que, negando al cielo, anima al lector a buscar sólo en la tierra las respuestas a sus preguntas:

CXXXVI

¿La tierra?...No olvides
que tú de ella naces,
y de ella vives, y vuelves a ella
cuando muerto caes.

No mires al cielo
siempre en tus afanes;
mira a la tierra, que enseñarte puede
lo que aún no sabes!
(Ferrán: 1871: 163).

El caso de Bécquer es probablemente más complejo y llamativo. A diferencia de Rosalía, son muy pocas las ocasiones en las que el sevillano se dirige directamente a Dios o expone una teoría al respecto, y de hecho, cuando lo hace, suele estar relacionado con el arte o el tradicionalismo y no con un tratamiento más profundo. Esto no significa, sin embargo que carezca de un planteamiento serio⁷³ de este tema, ni siquiera, nos atreveríamos a decir, que su posición sea tan clara que no necesite replantearla en sus textos. Lo único que significa es que la religión como tal o la problemática existencial o metafísica no constituyen uno de los temas fundamentales del autor, aunque podamos rastrearlos sin dificultad a lo largo de sus textos, pues aparecen reiteradamente de forma implícita.

⁷¹ 25 en la edición de Estruch Tobella.

⁷² El poema se reproduce en la página siguiente.

⁷³ En este punto sentimos disenso con Berenguer Carisomo, que afirma que la fe de Bécquer “no se puede encontrar plenaria, firme y decidida. Es que ni tiempo, ni vida, ni carácter le permitieron tenerla con clara seguridad: su tiempo, por la quiebra de los valores seculares; su vida, porque fue angustiada y trágica; su carácter, porque envuelto en sueños, no pudo distinguir nunca la fantasía de la creencia, aquélla, deleznable y huidiza; ésta firme y permanente” (Berenguer Carisomo: 1974:85).

Lo primero que podemos afirmar de manera casi absoluta es que, a juzgar por el contenido de sus textos y por la finalidad de algunos de ellos⁷⁴, Bécquer es declaradamente religioso y católico⁷⁵. Ya hemos mencionado antes que una parte de sus leyendas pueden considerarse de enseñanza religiosa y que algunas, incluso, pueden tenerse por hagiográficas. Leyendas como “La rosa de la pasión” (1864), “Creed en Dios” (1862), “La cueva de la memoria” (1863) o algunas de contenido menos evidente como “La ajorca de oro” (1861), “La cruz del diablo” (1860) etc. parecen transmitir una enseñanza religiosa o cuanto menos moral de acuerdo a la moralidad católica. También en las *Rimas* (1870), a pesar de que pueda percibirse cierta duda en alguna de ellas, acaba imponiéndose la fe, a veces a partir de una comprobación netamente platónica y agustiniana:

25

Cuando miro el azul horizonte
perderse a lo lejos,
al través de una gasa de polvo
dorado e inquieto,
se me antoja posible arrancarme
del mísero suelo
y flotar con la niebla dorada
en átomos leves
cual ella deshecho.

Cuando miro de noche en el fondo
oscuro del cielo
las estrellas temblar como ardientes
pupilas de fuego,
se me antoja posible a do brillan
subir en un vuelo,
y anegarme en su luz, y con ellas
en lumbre encendido
fundirme en un beso.

En el mar de la duda en que bogo
ni aun sé lo que creo;
sin embargo estas ansias me dicen
que yo llevo algo
divino aquí dentro
(Bécquer: 2004: 68-69).

⁷⁴ Recordemos las leyendas de enseñanza religiosa y añadamos aquí algunos de los poemas de temática religiosa, como el poema “A todos los santos” que Estruch Tobella numera como la rima 83 entre las rimas no incluidas en el *Libro de los gorriones*. Este poema está construido con el esquema de una letanía y habla de Dios como vencedor de la muerte, luz, amigo de los niños, depositario de la verdad, fuerza en el combate, fuente de vida, calma en la tormenta, ciencia y perdón (Bécquer: 2004:104-105).

⁷⁵ Rubén Benítez (1971: 26) apunta la posibilidad de que Bécquer tuviera contactos con la masonería, pues en un fragmento de “La mujer de piedra” (texto inconcluso) describe todos los símbolos masónicos de las iglesias españolas y es sabido que Narváez y González Bravo, personas muy próximas al poeta, tuvieron relación con la masonería española.

Nos interesan, no obstante, no tanto estos textos (significativos por sí mismos, por supuesto), sino aquellos pasajes en los que parece que percibimos más claramente la voz del autor, dirigiéndose a Dios u opinando acerca de Él. Aceptado el carácter religioso de Bécquer podemos hacer una nueva afirmación que pasaremos a comprobar: a pesar de que cuando habla abiertamente de su religiosidad Bécquer aparenta una fe no problemática, con frecuencia se contradicen las imágenes que presenta de Dios.

Un primer modelo que aparece con frecuencia es el Dios capaz de saciar las ansias, el Dios que hace la vida del hombre aceptable. En la segunda de las *Cartas desde mi celda* (1864), construida a partir de una comparación entre la vida de Madrid y la del Monasterio de Veruela, se patentiza la necesidad de tener fe:

Ya todo pasó. Madrid, la política, las luchas ardientes, las miserias humanas, las pasiones, las contrariedades, los deseos; todo se ha ahogado en aquella música divina. Mi alma está ya tan serena como el agua inmóvil y profunda. La fe en algo más grande, en un destino futuro y desconocido, más allá de esto, la fe de la eternidad, en fin, aspiración absorbente única e inmensa, mata esa fe al pormenor que pudiéramos llamar personal, la fe en el mañana, especie de aguijón que espolea los espíritus irresolutos y que tanto se necesita para luchar y vivir y alcanzar cualquier cosa en la tierra (Bécquer: 2004: 396).

En la cuarta de las *Cartas a una mujer* (1861), se reitera la búsqueda de la divinidad:

Entonces reparé que todas aquellas figuras, cuyas largas sombras se proyectaban en los muros y en el pavimento, cuyas flotantes ropas parecían moverse, en cuyas demacradas facciones brillaba una expresión de indescriptible, santo y sereno gozo, tenían sus pupilas sin luz vueltas al cielo, como si el escultor quisiera semejar que sus miradas se perdían en el infinito buscando a Dios.

A Dios, foco eterno y ardiente de hermosura, al que se vuelve con los ojos, como a un polo de amor, el sentimiento de la tierra (Bécquer: 2004: 468).

El Dios amoroso que se preocupa por sus criaturas y se caracteriza por amar la paz y el perdón aparece también en leyendas como “El Cristo de la calavera” (1862) en la que la intervención divina evita un duelo sin motivo o “El Miserere” (1862) cuando otorga su perdón.

Asimismo, se confía en la justicia divina para aliviar las penas de los que sufren en la tierra; como dice Rubén Benítez, “no espera la solución del problema social como consecuencia de una revolución política” (1971:34): “Sólo queda un camino abierto: el camino que nos trazó el Divino Maestro, que sobre la piedra de la caridad echó los sólidos cimientos de la civilización moderna” (cit. en Benítez: 1971: 34). Sin embargo,

en general, no lo hace, como Rosalía, que supo de la acción milagrosa⁷⁶ o espera una equidad más allá de la muerte. En el caso de los textos de Bécquer, Dios actúa dentro de las personas, otorgando más recursos espirituales a aquel que más va a sufrir:

Grandes, inmensas desigualdades existen, no cabe duda; pero también es cierto que todas tienen su compensación. Yo he visto levantarse agitado y dejar escapar un comprimido sollozo a más de un pecho cubierto de leve gasa y seda; yo he visto más de una altiva frente inclinarse triste y sin color como agobiada bajo el peso de su espléndida diadema de pedrería; en cambio, hoy como ayer sigue despertándome el alegre canto de las añoneras que pasan por delante de las puertas del monasterio para dirigirse a Tarazona; mañana como hoy, si salgo al camino o voy a buscarlas al mercado, las encontraré riendo y en continua broma, felices con sus seis reales, satisfechas porque llevarán un pan negro a su familia, ufanas con la satisfacción de que a ellas se deben la burda saya que visten y el bocado de pan que comen.

Dios, aunque invisible, tiene siempre su mano tendida para levantar por un extremo la carga que abruma al pobre. Si no, ¿quién subiría la áspera cumbre de la vida con el pesado fardo de la miseria al hombro? (Bécquer: 2004: 418)

En otras ocasiones, la injusticia se presenta como consecuencia de la acción de los hombres, que se quejan ante Dios cuando son ellos mismos los responsables de su propia desgracia⁷⁷. Así, por ejemplo sucede en “Los maniqués” (1862), donde la infelicidad procede no de Dios, sino de la elaboración de unas expectativas imposibles en completo desajuste con la realidad:

...es lo que el hombre llama fatalidad, desgracia y echa la culpa a la providencia, al maniquí, a todo, menos a sí mismo, lo co de atar, empeñado en que siempre el hábito hace al monje! (Bécquer: 2004: 307).

O, aún más claramente en “El caudillo de las manos rojas” (1858), donde a pesar de que el castigo al fratricida venga impuesto desde el cielo, en todo momento se deja clara la responsabilidad del humano. Baste ver estas palabras de Pulo:

¡Dios que conservas cuanto existe, apartando las tempestades y la muerte de las cabezas de los hombres, no interpongas tu poder entre mi corazón y la flecha de los guerreros, entre mi vida y las garras del tigre o los anillos de la boa gigante; pero defiéndeme contra mí mismo, arráncame el amor y la conciencia, cuyos golpes matan si no que se vea la mano que los dirige!⁷⁸(Bécquer: 2004: 271).

Esta nueva percepción es relevante no sólo por lo novedoso en comparación con otros autores de su grupo, sino también por la ruptura que supone respecto al “hado funesto” que había marcado el destino de los primeros románticos. En este momento, el hombre

⁷⁶ Si que aparecen los milagros en algunos relatos, como la novena de las *Cartas desde mi celda* (1864) o en “El Gnomo”(1863), pero no directamente vinculados a una injusticia de tipo social.

⁷⁷ Pongamos estas palabras en relación con el poema “A desgracia” de Rosalía, que reproducimos unas páginas más atrás.

⁷⁸ En efecto, en este caso, como en algún otro de los ejemplos que vamos a analizar, se trata de dioses orientales, pero en nuestra opinión, al tratarse de divinidades algunos de los comportamientos que se les atribuyen pueden ser entendidos también como referidos al Dios de los cristianos.

toma conciencia de la responsabilidad de sus actos y de su propia felicidad, lo cual, inevitablemente, limita también el componente de rebeldía ante Dios.

Esta imagen no problemática, por tanto es la que parece predominar, pero no es la única que aparece. Frente al Dios amoroso, encontramos en “La creación” (1861) un modelo de Dios que se desentiende de sus criaturas una vez creadas⁷⁹, que permite la persistencia de un mundo deforme realizado como juego por sus querubines:

- ¡Señor, señor, no nos rompas el juguete!.

(...)

Brahma es grave, porque es dios, y sin embargo, tuvo que hacer un grande esfuerzo al oír estas palabras para no dejar reventar la risa que le retozaba en los ojos. Al cabo, r eponiéndose, exclamó:

¡Id, turba desalmada e incorregible! Marchaos donde no os vea más con vuestra deform e criatura. Este mundo no debe, no puede existir, porque en él hasta los átomos pelean con los átomos; pero marchad, os repito. Mi esperanza es que en vuestras manos no durará mucho⁸⁰ (Bécquer: 2004: 291).

En otras ocasiones, el modelo divino que encontramos es el del Dios-Justicia, lo cual nos lleva de nuevo a las teorías teológicas del momento. Como anunciamos al abrir este capítulo, la corriente imperante en este periodo era una corriente rigorista con origen en la doctrina de Pascal. Una vez más el filósofo Jaime Balmes es una buena referencia, pues en él encontramos un testimonio directo de la concepción del Infierno como castigo eterno:

Táchese cuanto se quiera de duro y cruel el dogma sobre la eternidad de las penas; dígase que no puede conciliarse con la misericordia divina tan tremendo castigo; nosotros responderemos que tampoco puede componerse con la divina justicia ni con el buen orden del universo la falta de ese castigo; diremos que el mundo estaría encomendado al acaso, que en gran parte de sus acontecimientos se descubriera la más repugnante injusticia, si no hubiese un Dios terriblemente vengador, que está esperando al culpable más allá del sepulcro para pedirle cuenta de su perversidad durante su peregrinación sobre la tierra (Balmes:1959: 39-40).

La repercusión de esta idea en los autores del Segundo Romanticismo es bastante notoria. Continuando con Bécquer, según Berenguer Carisom o, no muestra ningún interés por la filosofía neotomista de Balmes, pero, no obstante, en algunos de sus textos podemos entrever la imagen de un Dios más Juez que Amor, en contradicción con el modelo divino que presenta en otros escritos, entre ellos las *Cartas* (1864), en las que parece que su voz se hace más fuerte. Este modelo justiciero lo vemos por ejemplo en

⁷⁹ Todas estas ideas se corresponden con modelos teológicos, por lo que el hecho de encontrar a un Dios que olvida al mundo una vez que lo ha creado, adquiere una mayor relevancia.

⁸⁰ No olvidemos aquí el carácter sarcástico que comporta este nuevo Génesis en el que se explica la creación no de un mundo amoroso y perfecto, sino de uno caprichoso y arbitrario.

“La Cruz del Diablo” (1860), en el que Dios no se contenta con castigar a sus criaturas. Él mismo, sino que incluso permite la participación del demonio con este mismo fin:

Si de aquí no hubiera pasado la cosa, nada se habría perdido. Pero el diablo, que a lo que parece no se encontraba satisfecho de su obra, sin duda con el permiso de Dios, y a fin de hacer purgar a la comarca algunas culpas, volvió a tomar cartas en el asunto (Bécquer: 2004: 114).

Igualmente, es esta la imagen que encontramos en “Creed en Dios” (1862). En primer lugar aparece en las palabras del sacerdote maltratado por Teobaldo:

-Haz lo que quieras; pero ten presente que hay un Dios que castiga y perdona, y que si muero a tus manos borraré mis culpas del libro de su indignación para escribir tu nombre y hacerte expiar tu crimen⁸¹ (Bécquer: 2004:164).

Más adelante describe a Dios de la siguiente manera:

Un aliento de fuego abrazó su cara, un mar de luz oscureció sus ojos, un trueno gigante retumbó en sus oídos, y arrancado del corcel y lanzado al vacío como la piedra cañdente que arroja un volcán, se sintió bajar y bajar, sin caer nunca; ciego, abrasado y ensordecido, como caería el ángel rebelde cuando Dios derribó el pedestal de su orgullo con un soplo de sus labios (Bécquer: 2004:170).

Sin embargo, Dios finalmente perdona, lo cual supone de algún modo una toma de posición ante esta cuestión.

Ferrán trata este tema en la leyenda *La fuente de Montal* (1866), en la que, una vez más la intervención divina solventa una injusticia:

El dedo de Dios marca a menudo con una señal indeleble la frente del malvado, que temprano o tarde recibe el castigo merecido, y la justicia divina se manifiesta casi siempre bajo una forma incomprensible al hombre, de una manera sobrenatural y terrible (en Cubero Sanz: 1962: 272).

**

La justicia divina estaba vengada en la tierra. El cielo, por medio de un milagro, había revelado el nombre de aquel asesino para que fuese odioso a los hombres y se había servido del agua cristalina, que hace correr por las entrañas de la tierra, para lavar la mancha de sangre inocente que un malvado había vertido.

(...)

¡Cuán inmenso es el poder de la Providencia! (ibídem: 274)

Más problemático es el tratamiento de este tema en Rosalía de Castro. Ya hemos dicho que, con frecuencia, la poeta fia la justicia a un juicio divino posterior a la vida, “Todo pasa na terra, ¡Esperemos!” (de Castro: 1993:II: 369). Esto implica un componente de

⁸¹ Nótese la reminiscencia con el personaje de Don Juan, especialmente cuando Teobaldo responde con una carcajada “¡Un Dios que castiga y perdona! (...) Yo no creo en Dios...” (Bécquer:2004:164).

justicia en la figura de Dios y, por supuesto, un componente de recompensa o castigo en una vida posterior.

Yo en mi lecho de abrojos,
tú en tu lecho de rosas y de plumas;
verdad dijo el que dijo que un abismo
media entre mi miseria tu fortuna.
Mas yo no cambiaría
por tu lecho mi lecho,
pues rosas hay que manchan y emponzoñan,
y abrojos que a través de su aspereza
nos conducen al cielo
(de Castro: 1993: II: 531).

Sin embargo, la rebeldía surge ante la idea de penas eternas en el infierno por la debilidad de un instante. La voz de súplica se eleva contra Dios como reacción a una corriente teológica que resulta especialmente dura y controvertida en la época que tratamos⁸². Los poemas en los que Rosalía se duele de esto aparecen en diversas ocasiones.

¿Por qué, Dios piadoso,
por que chaman crime
ir en busca da morte que tarda,
cando a un esta vida
lle cansa e lle afrixe?

(...)

¿Por qué se un non rexe
as dores que o oprimen,
por que din que te amostras airado
de que un antre as tombas
a frente recrine?

Inferno no mundo,
e inferno sin límites
máis alá desa cova sin fondo
que a ialma cobiza
que os ollos non miden.
Se é que esto é verdade,
¡verdade terrible!,
ou deixade un inferno tan soio
de tantos que eisisten,
ou si non, Dios santo, piedade dos tristes
(de Castro: 1993: II: 315-316).

**

Justicia de los hombres, yo te busco,
pero sólo te encuentro
en la *palabra*, que tu nombre aplaude,
mientras te niega el *hecho*.

- Y tú, ¿dónde resides –me pregunto

⁸² Como se deduce de que Balmes lo trate en su libro o Rosalía vuelva a él con tanta frecuencia.

con aflicción-, justicia de los cielos,
cuando el pecado es obra de un instante
y durará la expiación terrible
mientras dure el infierno?
(de Castro: 1993: II: 540).

Como afirma Carballo Calero, “ Para o seu pesimismo, a propia vida terrea é un inferno, aunque temporal. Parécelle que, se existe outro, son demasiado infernos”
(Carballo Calero: 1979:115).

El Dios que castiga de manera inmisericorde por toda una eternidad, se ve como un ente lejano, inalcanzable en su grandeza. Sin embargo, igual que vimos con el arte, existe otro elemento fundamental dentro de la religión que lleva a Rosalía a la reconciliación con la divinidad: ella es incapaz de creer en un Dios que no comprende el sufrimiento que lleva al pecado, o el dolor que resulta de él; Rosalía no concibe un Dios incapaz de compadecerse, por eso la idea de un Dios que sufre como los humanos y por tanto, conoce la esencia de ese sentimiento, la reconcilia con la divinidad; la figura de Cristo crucificado será la que de nuevo la comunique y despierte en ella el sentimiento religioso.

(...)

I aquel Cristo que no arco de pedra
abatido a frente incrina,
soio, cal se inda no Gólgota
loitase coas agonías,
ós corazóns oprimidos
resignación lle infundía
(de Castro: 1993: II: 401).

**

Si medito en tu eterna grandeza,
buen Dios, a quien nunca veo,
y levanto asombrada los ojos
hacia el alto firmamento
que llenaste de mundos y mundos...
toda conturbada pienso
que soy menos que un átomo leve
perdido en el universo;
nada, en fin...y que al cabo en la nada
han de perderse mis restos.

Mas si cuando el dolor y la duda
me atormentan, corro al templo,
y a los pies de la Cruz un refugio
busco ansiosa implorando remedio,
de Jesús el cruento martirio
tanto conmueve mi pecho,
y adivino tan dulces promesas
en sus dolores acerbos,

que cual niño que reposa
en el regazo materno,
después de llorar, tranquila
tras la expiación, espero
que allá donde Dios habita
he de proseguir viviendo
(de Castro: 1993: II: 521).

**

Tan sólo dudas y terrores siento,
divino Cristo si de Ti me aparto;
mas cuando hacia la cruz vuelvo los ojos,
me resigno a seguir con mi calvario.
Y alzando al cielo la mirada ansiosa
busco a tu Padre en el espacio inmenso,
como el piloto en la tormenta busca
la luz del faro que le guíe al puerto
(de Castro: 1993: II: 553).

La idea de Jesucristo junto a los niños en la tierra la reconcilia con un Dios de ternura que acoge y perdona, como vemos en “El domingo de ramos”:

Además, Dios, que tanto amó a los niños cuando pasó por la tierra, y que sigue sin dudar amándolos desde lo alto, por ser los únicos seres en donde la inocencia tiene albergue en este mundo, no tan sólo ha de perdonarles las irreverencias que sin saberlo cometen, sino que también ha de serle grata su presencia allí en donde grandes y pequeños, pobres y ricos, caben juntos y ocupan un mismo lugar sin temor a ser nunca rechazados (de Castro: 1993: II: 668-669).

Rosalía se identifica con el Cristo que sufre, y como dice Dever “her poetic voice turns to Jesús Christ, with whose suffering she identifies, affirming that she anxiously searches for God”(Dever: 2000: 90).

La predilección por la figura de Cristo crucificado también puede verificarse en otros autores del momento. Así, por ejemplo, Dacarrete en su poema “Viernes santo” establece una comparación entre el Cristo vivo y vitoreado y el Cristo de la cruz:

II

¡Ay! La luz sin igual de su mirada
ayer os hizo presentir el cielo;
hoy, en sus mustios ojos apagada
la busca en vano vuestro triste anhelo.
Ayer visteis su brazo levantado
cual iris bienhechor de la esperanza;
hoy, rotos sus tendones, cruje helado,
mientras sangre del cardeno costado
hace que brote la cobarde lanza
(Dacarrete: 1906: 4).

Y en “A Jesús crucificado” (Imitación de San Juan de la Cruz), habla de Jesús como esperanza y consuelo, Él es el que da la fuerza para seguir creyendo:

¡Jesús, bien adorado,
Jesús, tú mi esperanza y mi consuelo!
Tu pecho lacerado
me cure, ¡ay Dios! que anhelo
ser alumbrado con la luz del cielo!

¡Ay! ¡dame la esperanza
de que podré en un tiempo ser tu amado!
¡Mayor placer no alcanza
mi pecho enamorado,
que verse en tu regazo recostado!
(Dacarrete: 1906: 13).

Igualmente, Arístides Pongilioni dedica un poema a “La Semana Santa” en el que se rememora toda la gloria y pasión de Cristo, y que finaliza con una oración en la que ruega a Dios que se acuerde del poeta:

Ah! deja que mi espíritu, rompiendo sus cadenas,
ardiente, puro, al cielo elévese tras Ti;
o, ya que aquí me dejas en lágrimas y penas,
Señor! desde tu gloria, acuérdate de mí!!
(Pongilioni: 1865: 110).

Por último, Bécquer también lamenta, recordando a Renán, que se haya dudado de la historicidad de Cristo⁸³, y Nombela dedica el primero de los poemas que recoge en el tomo I de sus *Obras literarias* a la “La muerte de Jesús” (Nombela: 1905: I: 9-13).

Una fe madura, reflexionada y cuestionada es lo que caracteriza el posicionamiento de los autores que acabamos de analizar, pioneros en el dolor existencial que implica la imposibilidad de creer ciegamente aquello que se desea: la vida eterna y el consuelo de Dios. No tan novedoso, pero también representativo del tipo de Romanticismo que estos escritores representan son las declaraciones de religiosidad sin fisuras que encontramos en otros miembros del grupo, como Arnao, Cañete, Selgas, Nombela o Trueba, algunos de ellos próximos al neocatolicismo, como en el caso de Selgas.

En los textos de los tres primeros la visión de Dios aparece entera y coherente en todo momento: Dios es descanso, es consuelo, es verdad, Dios hace soportable el sufrimiento y ayuda al hombre a aceptar el dolor, Dios es la cura del desengaño cuando se aprende a poner las esperanzas en el cielo y no en lo terrenal. La visión de Dios es tan monolítica,

⁸³ Rubén Benítez (1971: 53) señala que el juicio sería más aplicable a Renán si Bécquer hablara de la “divinidad” de Cristo y afirma que para el poeta sevillano, igual que para muchos tradicionalistas, Renán no era un historiador de confianza.

que incluso se llega a utilizar la ironía o la crítica en contra de los que no creen, como hacen Arnao y Selgas.

Reproducimos una serie de fragmentos, pues la ejemplificación más inuciosa sería demasiada.

Podemos comenzar con Arnao, al que Selgas define como poeta religioso⁸⁴ y con el que coincide el crítico contemporáneo Santiago López Gómez:

Conforme se va avanzando en la lectura [habla del libro *La voz del creyente*], nos vamos dando cuenta de que el arte de Arnao siempre tiene un mismo punto de convergencia: Dios. La mayoría de la obra del escritor murciano gira en torno a su glorificación personal por medio de la virtud, la cual ha de ser sobre todo y en último término la glorificación del Creador, dado que el hombre está hecho a su imagen y semejanza (López Gómez: 1987:102).

De entre todos los poemas religiosos del murciano los ejemplos más representativos son los siguientes:

Oh tú que de los tristes consuelas la amargura,
escucha, Dios piadoso, del ánima el clamor,
y en esta de la carne tan lóbrega clausura
sienta de tus acentos el eco salvador.

(...)

En esa dulce aurora de cándida alegría
que con tu luz escelsa [sic] viertes en la creación,
el alma que padece y a ti volar ansía
¿ha de llorar atada del cuerpo a la prisión?

Si las desdichas reina en la existencia amarga,
y para ver tu gloria sostienes su virtud,
¿por qué, oh Dios, no la libras de la penosa carga
llevándola a tu trono de amor y de salud?

Ah! Los endebles lazos desate tu clemencia
que la unen a este valle de halago engañoso.
¡Dirija ya sus alas a tu inmortal presencia!
¡El mundo es su tormento; su dicha, tú Señor!
(Arnao: 1851: 25)⁸⁵

⁸⁴ En el prólogo a *Himnos y quejas* (1851), Selgas afirma: “A pesar de que las poesías de nuestro querido amigo pueden dividirse en *religiosas* y *varias*, en todas se respira el mismo sentimiento religioso, y cierto carácter místico que las distingue. En las primeras se dirige a Dios: en las segundas ve siempre su mano bienhechora ya en los objetos que describe, ya en sus deseos, ya en fin en sus amores y en sus esperanzas. Llámalas *Himnos y quejas*: himnos porque son cantos en alabanza de la sabiduría y grandeza del Hacedor supremo; quejas, porque son ayes escapados del alma en las tribulaciones de la vida, y al contemplarse encarcelada entre las flaquezas humanas, donde no puede participar del tesoro de la felicidad a que aspira su inmortal naturaleza” (en Arnao: 1851: XIV, XV).

⁸⁵ Como se ve, en este poema existe un cierto tono lastimoso, pero la queja se inscribe más en la línea teresiana que no puede soportar las ansias de lo divino, que en la línea que venimos de ver en la que la protesta surge de la injusticia y el dolor.

En el mismo tono agustiniano aparece en el poema “Aspiración”, de *Un ramo de pensamientos*⁸⁶(1878):

ASPIRACIÓN

¿Qué fuego es este, ¡oh Dios! que comprimiendo
hiere en mi corazón y lo devora?
¿Quién despide la voz conmovedora
que vibra en él turbando mi sentido?
¿Es un soplo que en mi yace escondido,
germen que echó tu gracia protectora?
Hazlo brotar con mano creadora,
ve cual imploro ante tus pies rendido.
Mas no, Señor.- Comprendo la secreta
y ardiente voz que turba mi alegría
cuando el mundo en sus goces me sujeta:
Ya sé que para verte en claro día
a tu imagen me hiciste, y sufre inquieta
hasta que en ti repose el alma mía
(Arnao: 1878: 31).

En Cañete, autor también de múltiples poemas religiosos, encontramos la afirmación de su fe en términos tan absolutos como los que siguen, negando, asimismo, cualquier atisbo de rebeldía ante el dolor:

Fieles nosotros a la voz augusta
de la fe sacrosanta, reverentes
a los decretos del Señor, ni ansiamos
sus leyes contrastar, ni maldecimos
de sus fallos terribles, aunque viertan
en nuestro amante corazón el cáliz
de la amargura y del dolor.....
(Cañete: 1843: 16)

También Nombela ve en la religión el consuelo al dolor, que así, aparece dotado de un cierto sentido.

Pero este consuelo es un consuelo para su alma; porque a través de las lágrimas, descubre felicidades que sólo la religión Cristiana ofrece a los que saben comprenderla y sentirla
(Nombela: 1905: II: 121).

En el caso de Selgas la actitud de extrema religiosidad aparece ya en algunos de sus personajes, como Luis y Margarita, los protagonistas de *El ángel de la guarda* (1875). Respecto a ella en concreto, leemos:

...poseía dentro de sí misma [Margarita], y por la virtud maravillosa de su fe, la superioridad que Dios concede a los que lo conocen, lo buscan y lo aman. No le faltaba, pues, el noble valor de sus virtudes para resistir a la dura prueba por que pasaba su corazón (Selgas: 1875: II: 85).

⁸⁶ En este libro, además, todo un apartado se dedica a “Sonetos religiosos”, donde encontramos poemas de tema bíblico o evangélico, poemas hagiográficos o surgidos de su propia experiencia religiosa.

La religión como consuelo se presenta también en varias ocasiones:

Hay tristezas verdaderas, dolores íntimos, amarguras profundas de las que los espíritus débiles huyen, creyendo en su atribulada cobardía que el hombre puede huir de sí mismo, y que las almas fuertes, templadas en la fe, a frontan con valiente humildad, buscando en el rigor de la propia pena el raro consuelo de saber sentirla (Selgas: 1868: 4).

**

Es la lucha empeñada en el espíritu humano, entre el cruel sentido de esa palabra ciega y traidora que se llama fatalidad y la consoladora idea que se encierra en esa palabra luminosa y espléndida que llamamos Providencia.

Fatalidad, que quiere decir injusticia, brutalidad.

Providencia, que quiere decir amor, sabiduría.

(...)

Hay dolores para los que el poder del hombre no tiene consuelo, y por eso los corazones afligidos levantan los ojos buscando en el cielo lo que saben que la tierra no puede darles.

Mientras haya dolores en la tierra la impiedad no podrá cerrar el camino por donde el alma humana se comunica con Dios (ibídem: 10).

**

A los pies del altar se hincó Lucía, doblando la cabeza hasta besar el suelo, y los ojos afligidos de la Reina de los Ángeles se encontraron con los ojos angustiados de la pobre molinera; el dolor divino de la Madre Inmaculada hizo olvidar a Lucía su dolor humano (Selgas: 1876: 208).

El carácter crítico de Selgas le lleva, no obstante, a dedicar más espacio a la censura de los que han olvidado la religión que a la loa de la misma. Así, sólo a modo de ejemplo, encontramos textos como los que siguen:

Tenemos pues, respecto a Dios todas las tinieblas de la filosofía pagana, y todas las blasfemias de la filosofía moderna; las sombras del paganismo y las ceguedades de la impiedad. Respecto del hombre, la misma oscuridad, la misma ignorancia, la misma degradación, las mismas extravagancias (Selgas: 1885: 147).

La ironía contra los descreídos también aparece en la pluma de Arnao, como anunciamos:

LA RAZÓN LIBRE

Dices muy bien: es torpe idolatría
el culto externo y vano
que rinde a Dios el crédulo cristiano.
¡Dichoso tú que puedes noche y día
libre teniendo la razón sublime
de las cadenas con que en otros gime,
no seguir esas necias ilusiones
que el ánimo esclavizan,
y apocan varoniles corazones,

y la fecunda mente esterilizan!
Tomando al fin tu ejemplo
que brilla como el sol en todas partes,
más seguro contemplo,
más ilustrado y justo me parece...
nada emprender en martes,
ni sentarse a la mesa, habiendo trece.
(Arnao: 1880: 174)

El caso de Trueba es ligeramente distinto. En primer lugar, las afirmaciones religiosas del escritor poseen una voz más sencilla y apegada al sentimiento. Casi nunca se levanta en vuelos teológicos sobre la presencia o la identidad divina, sino que cuando habla de Dios lo hace con llaneza y, normalmente se esfuerza más en la difusión de la moral cristiana que en las cuestiones teológicas de la misma:

Yo quisiera tener siempre el nombre de Dios en los labios, pero necesito resignarme a tenerle casi siempre sólo en el corazón, porque si no, ¿cómo me que daría atención y tiempo para cumplir los deberes puramente mundanos, pero no por eso menos santos e imprescindibles, de esposo, de padre y de ciudadano? (Trueba: 1905: VIII: 7-8)

En segundo lugar, Trueba no duda porque no quiere dudar. Igual que se caracteriza por un optimismo voluntario que se convierte en marca de su carácter, la fe lo protege y lo consuela por lo que agradece su condición de cristiano, da gracias a Dios por la fe que le ha sido revelada y no se plantea más; es, probablemente, el autor que más se acerca a la fe del pueblo, y este aspecto no es una excepción. La defensa de la fe y la proclamación de lo afortunado que se siente al poseerla son origen de algunos de los poemas más hermosos del escritor, como “Bienaventurados los que creen” (1907: I: 83-88), que se inicia con la siguiente cita:

Aunque viva engañado
poco me importa
que también el engaño
tiene su gloria.

Y en el que Trueba repasa los momentos de su vida en los que la fe lo ha reconfortado, cerrando cada estrofa con el siguiente estribillo:

¡Santa creencia!
La madre que la infunde
¡bendita sea!

Especialmente representativo es el fragmento en el que el autor habla del enfrentamiento con el dolor:

Hallo tantas espinas
en mi jornada,
que el corazón me duele,
¡me duele el alma!
Si alguien lo duda,

¡en mi frente está escrito
con una arruga!
Mas si Dios me da penas,
yo las bendigo,
porque crecen las palmas
tras el martirio.
¡Santa creencia!
La madre que la infunde
¡bendita sea!
(Trueba: 1907: I: 83-88)

Por último, es una muestra de expresividad, el siguiente poema de *El libro de las montañas* (1867):

CREAMOS

Bien merecen los creyentes
la envidia de los ateos,
que si les falta la tierra
se refugian en el cielo.
Cuando en el cielo me ofreces
lo que en la tierra no encuentro,
¡con qué gratitud, Dios mío,
te adoro y te reverencio!
(Trueba: 1909: II: 51)

1.2.4. La relación con la Iglesia

Al hablar de la religiosidad de un determinado grupo en cualquier momento de la historia, es importante mantener clara la separación entre su relación con Dios y su relación con la Iglesia. Esta premisa es válida para cualquier periodo histórico, pero especialmente en momentos como el que estudiamos, durante el cual la Iglesia española, como institución, adquiriere un cierto cariz político y aparece alineada junto a determinadas ideologías.

Al comienzo de este capítulo revisamos la problemática respecto a la Iglesia durante las alternancias de gobiernos liberales y conservadores con respecto a la desamortización, la clausura de conventos etc. y analizamos el posicionamiento a este respecto de los grandes movimientos ideológicos, el krausismo y la ideología de Pi i Margall, ambos de corte anticlerical.

En los años que preceden la Revolución de 1868 y los años inmediatamente posteriores (Catherine Davies fija el periodo entre 1856 y 1874) la Iglesia vuelve a situarse en el punto de mira de la política española debido a la creciente influencia del grupo de los

neocatólicos. Este grupo⁸⁷, situado junto a los carlistas, tradicionalistas o absolutistas, había sido beneficiario de grandes concesiones incluso en los tiempos del gobierno liberal, y en el momento en el que nos situamos va adquiriendo cada vez mayores cotas de poder. Tal como afirma Catherine Davies:

Os neocatólicos e absolutistas, co aliado dos moderados, incluso desexaban substituír este sistema pseudoliberal por un absolutismo teocrático no que se restaurasen os tradicionais privilexios da Igrexa e a nobreza. Esta minoría ultrarreaccionaria exerceu a súa influencia directamente sobre a raíña, e formou a desprezada “camarilla da corte” (Davies: 1987: 130).

De acuerdo con esto, Davies describe la España de estos años como la de la inmoralidad pública, la corrupción, la inautenticidad y el fingimiento y habla de desmoralización social que se disfraza de hipocresía, adherencia a una fe religiosa que es más simulación pública que convicción íntima. En esta misma línea Aileen Dever habla de una generación⁸⁸ en la que los valores cristianos ya no son operativos y en la que se ha perdido el rumbo sin la fe.

Este panorama es el que rodea a los autores que estudiamos. La Iglesia se ha convertido prácticamente en una forma política, alineada junto a la monarquía y en contra de la revolución. Muchos de los poetas que estudiamos responden a este perfil y actúan en consonancia con el mismo, pero muchos otros, como Rosalía o Narciso Campillo, se sitúan en una ideología política radicalmente diferente y, de manera inevitable esto trae una confrontación con la Iglesia oficial. Iglesia, que, repetimos, no está actuando ni es vista por estos autores como representante de Dios en la tierra, sino más bien como institución que favorece un *statu quo* injusto e inmoral. El anticlericalismo de los autores que tratamos se traduce más en términos políticos que en términos de espiritualidad, se ataca a la organización política o la iglesia corrupta que aboga y practica unos preceptos alejados de la verdadera religión.

Veremos a continuación cuáles son las críticas fundamentales que se le dirigen, pero antes hemos de apuntar que, posiblemente, este es el motivo por el cual se ensalza en muchos de estos textos la figura del ermitaño o del cura de aldea, cercano a las personas

⁸⁷ Según Rubén Benítez (1971), tal de finición se aplica especialmente a una de las fracciones del partido moderado. Es un grupo más moderno y abierto a las nuevas ideas que el partido tradicionalista que procura devolver al partido moderado el carácter que tenía en tiempos de Donoso Cortés y alejarlo de la influencia liberal. Los neocatólicos aceptan la monarquía isabelina, la constitución y algunas de las reformas económicas o políticas, pero se definen especialmente por su preocupación religiosa.

⁸⁸ Entendemos aquí generación como cercanía en las fechas de nacimiento, no en su significado técnico literario.

y a la verdadera espiritualidad y alejado de lo que estaba corrompiendo a la Iglesia⁸⁹. Hemos de recordar, como hace Catherine Davies, que muchos de estos curas de los pueblos sí que apoyaron la reforma social y las revueltas populares, por lo que se sitúan a cierta distancia del estamento oficial.

Uno de los autores más crítico con la Iglesia es Rosalía de Castro. Lázaro Montero afirma que en ocasiones su sátira anticlerical tiene el mismo sentido popular que la reproducción en algunos de sus poemas de prácticas religiosas o superstitiosas en el pueblo. Tal afirmación no sería del todo cierta desde nuestro punto de vista. Rosalía verdaderamente tiene unos principios profundamente meditados y por lo mismo firmes, por lo que determinadas prácticas de la Iglesia y de los que se dicen católicos la repelen, tal como deja traslucir en sus poemas. Así, por ejemplo, en *Follas Novas* (1880), se critica duramente el hecho de que la Iglesia cobre por administrar los sacramentos o por oficiar una ceremonia, en particular, un entierro:

DE BALDE...

Cando me poñan o hábito,
se é que o levo;
cando me metan na caixa,
se é que a teño;
cando o responso me canten,
se hai con que pagarlle ós cregos,
e cando dentro da cova...
¡Qué inda me leve San Pedro
se só ó pensalo non río
con unha risa dos deños!
¡Que enterrar han de enterrarme
aunque non lles den diñeiro...!
(de Castro: 1993: II : 297-298).

Como decíamos, del mismo modo se critica duramente a aquellos que se declaran católicos pero actúan como si no lo fuesen, al desentenderse de los necesitados o incumpliendo sus obligaciones:

36

Sábado á noite
Marica pilla a roca.

- Ña muller, pilla esa roca
e déixate de ir á misa,

⁸⁹ Valga como ejemplo para esta afirmación el “piadoso eremita” que por medio de su oración y su consejo, libera a los habitantes de Bellver de la amenaza del diablo en “La Cruz del Diablo” (1860), de Bécquer, cuando, significativamente, un par de páginas antes, en la misma leyenda, el arzobispo, presentado junto al conde de Urgell, ha sido incapaz de dar una solución más allá de la violencia (Bécquer: 2004: 119).

pensa que non téis camisa
e fía unha mazaroca.
- Luns das almas, meu homiño
déixame garda-lo día;
se eu fiare, ¿que diría
no outro mundo meu paiciño?
Pois...martes de San Antonio
tampouco hei de traballare,
para que o santo me librare
das tentazós do demonio.
Miércoles...¡Non digo eu!
(...)
Mais, dende as doce hastra a unha
antre o sábado e o domingo,
tráeme acá esa roca Mingo,
que esa n-é falta ningunha.
¡Se viras como o resío
me entra por entre os farrapos!
(...)
- Seica teño calentura...
¡Bruuu!, seica vou morrer.
- Non te afrixas, ña mullere,
que che irei cata-lo cura.
- Mais quisera un cubirtore;
sinto callofríos...tantos...
- Pos que te cochen os santos,
que n-hai cuberta millore.
Folgaches noites e días
só por ilos a bicare,
e débenche hora cochare
nas túas postrimeirías.

Deste modo *Xan sin Terra*
coa súa muller falaba,
cando veu que se quedaba,
¡malpocado!, feita terra;
e cuns codesos tapándolle
o triste coiro desnudo,
díxolle entonces (eu dudo
si chorando, si cantádolle):

*Ei ti, miña gardadora
dos días santos e das festas,
¡como che relosen hora
as carnes por antre as xestas!*
(de Castro: 1993: I: 635-637).

En esta línea, el poema que comienza “Tempra un neno no húmido pórtico...” es desgarrador y emblemático. En él, la acusación se hace de la siguiente manera:

E mentras que el dorme,
triste imaxe da dor i a miseria
van e vén ¡a adoraren o Altísimo!
fariseios, os grandes da terra,
sin que ó ver do inocente a orfandade
se calme dos ricos
a sede avarienta.
(de Castro: 1993: II: 368-369).

Rosalía es crítica cuando así lo consideraba necesario, pero en su obra también encontramos representantes del clero valorados y tratados de forma positiva, como el del poema “Unha boda na aldea”⁹⁰, que dice:

VI

O cura de San Lesmes é un bon cura,
daqueles bos, se os hai
e os feligreses todos nel adoran
como se adora un santo nun altar.
E vendo que vai vello,
os probes que o domingo á misa van
cos ollos anubrados polas bágoas
din: <<Si el morre, quen ¡ai! nos valerá.>>
<<O que mantén os páxaros
-el, mentras tanto predicando vai-:
a quen de todo corazón lle pida,
non lle pode faltar>>
(de Castro: 1993: I: 589).

El tema de la mujer que prioriza las visitas a la iglesia frente a su labor de esposa aparece también en Antonio Trueba. En el cuento “La obligación y la devoción” (en *Cuentos del hogar*, 1875), nos presenta tres modelos de mujer, que, muertas el mismo día, se encuentran de camino al purgatorio. La mujer hacenosa y cuidadora con su casa va al cielo directamente en medio de los parabienes de San Pedro, la que ha pasado la mitad de su vida realizando amorosamente su labor de esposa y la otra mitad en la iglesia tiene que pasar por el purgatorio, pero se salva por los años que dedicó a cumplir con sus santas obligaciones terrenales; por último, la que ha pasado la vida metida en la iglesia, descuidando a su marido y criticando a las que no seguían su ejemplo, va directa al infierno. El mensaje de este cuento es representativo de la actitud del autor y responde a la afirmación que queda reproducida un par de páginas más arriba: “Yo quisiera tener siempre el nombre de Dios en los labios, pero...” (Trueba: 1905: VIII: 7-8).

Asimismo, Trueba lamenta la pérdida de espiritualidad y respeto operada en las festividades religiosas y romerías, pero no culpa de ello al clero, sino a los feligreses:

Originariamente eran una fiesta de carácter puramente religioso, a que el pueblo asistía para pedir una gracia al santo o a la santa, o para dárselas por haberla recibido, y después de haber practicado este piadoso acto, todos se volvían a casa como unos viejos; después, no faltó quien creyese que los romeros al salir del templo no harían ascos a un bocado y un trago, con tanta más razón, cuanto que la mayor parte de ellos habían madrugado y a todos se les debía haber bajado el desayuno a los talones trepando a los vericuetos donde generalmente estaban los santuarios; una vez facilitada a los romeros la proporción de echar un remiendillo al estómago

⁹⁰ No es coincidencia que se trate de un cura rural.

en torno del santuario, como de la panza sale la danza, los romeros se decidieron a echar un bailecillo, pensando que echándole en debida forma no harían con ello pecado, (...); así siguieron las cosas por espacio de siglos hasta que llegaron estos tiempos, y las romerías, perdiendo enteramente su carácter de fiestas religiosas, con un sí es no es de inoportunamente profanas, se convirtieron en desenfrenado alarde de glotonería, de embriaguez, de deshonestidad, de camorra, y de desobediencia a toda autoridad que intenta, por ejemplo, impedir que se baile, de modo que entre hombres y mujeres se hace lo que ninguna familia un poco decente consentiría que se hiciese en su casa (Trueba: 1905: X: 73-74).

Cifrada así, la denuncia se inscribe en una línea reformista que buscaría una mayor espiritualidad dentro de la Iglesia y sus prácticas, requerimiento repetido por todas las corrientes reformistas sucedidas a lo largo de la historia.

En cuanto a los sacerdotes o la Iglesia como institución, la actitud de Trueba es quizá la menos inflexible, habla de lo bueno cuando lo ve y de lo malo cuando es esto lo que se manifiesta. Su actitud no se establece a priori como radicalmente crítica o inamoviblemente favorable, sino que, con la bondad y “bonachonería” que caracteriza al autor, se inclina a ver lo positivo, pero no cierra los ojos a lo negativo cuando lo hay:

...no he querido callar, por más que me pese, la circunstancia de que el héroe principal de esta hazaña fue un señor cura, para tener ocasión de honrar a los buenos sacerdotes, que abundan en Vizcaya, y exorcizar a los malos, que allí son pocos, y sobre todo para rogar a los lectores que pidan a Dios le hayan perdonado su glotonería, pues murió hace años, poco menos que reventado a fuerza de comer (Trueba: 1905: VIII: 305).

Es, por tanto, capaz de denunciar malas prácticas o malas acciones de los sacerdotes, pero también de escribir al Papa poemas tan enaltecidos como el que sigue:

Salud al alto príncipe
de la Iglesia católica,
cuyo saber la ilustra
cuya virtud la honra
(Trueba: 1910: III: 192).

En cuanto a Bécquer, y a mencionamos antes que en muchas ocasiones sus modelos de buena conducta son eremitas o curas de aldea frente a obispos o arzobispos. Un ejemplo válido sería el eremita de la leyenda de “La Cruz del Diablo” (1860), y otro, igualmente significativo por ser modelo de austeridad y poseer enorme poder frente a los poderes sobrenaturales (en este caso de las brujas) es Mosén Gil, que aparece en la VIII de las *Cartas desde mi celda* (1864):

...es fama que hubo en el lugar un cura tan exacto en el cumplimiento de sus deberes, tan humilde con sus inferiores y tan lleno de ardiente caridad para con los infelices, que su nombre, al que iba unida una intachable reputación de virtud, llegó a hacerse conocido y venerado en todos los pueblos de la comarca.

(...)

Su popularidad, y el respeto que los campesinos le profesaban iban, pues, creciendo a medida que la edad, cortando por decirlo así, los últimos lazos que pudieran ligarle a las cosas terrestres, acrecentaba sus virtudes y el generoso desprendimiento con que se empleó a los pobres hasta lo que él había de menester para sí (Bécquer: 2004: 438-439).

Habitualmente no encontramos en Bécquer abiertas críticas a la institución eclesial. En “Caso Ablativo” (1864) manifiesta la idea de la existencia de un lazo entre las naciones gracias a las creencias, e incluso leemos: “¿Quién dice que la Roma del Vaticano no volverá a ser, como la Roma del Capitolio, la égida y el guía civilizador de su gran pueblo, derramado hoy por el mundo en diferentes naciones?” (Bécquer: 2004: 590). Sin embargo, sabemos por Rubén Benítez, que el valor que tiene para los moderados la idea religiosa se opone al poder temporal del Papa y por ello, por ejemplo, *El Contemporáneo*, respaldado por Valera, se muestra completamente a favor de la monarquía de Víctor Manuel en la cuestión italiana. Es por esto por lo que Bécquer aclara, en el ejemplo anteriormente citado, que la unión entre los pueblos latinos sería sólo “en cuanto se relaciona con el espíritu”.

Podemos atisbar, asimismo, cierto componente crítico frente a la institución eclesial en algunos pasajes becquerianos tales como el que encontramos en “La ajorca de oro” (1861) cuando el poeta dice: “Figuraos un mundo de piedra, inmenso como el espíritu de nuestra religión, sombrío como sus tradiciones, enigmático como sus parábolas...” (Bécquer: 2004: 125). Efectivamente, una primera lectura o una lectura ingenua podría entender que los adjetivos han sido escogidos aleatoriamente, pero en nuestra opinión no deja de ser significativo el hecho de que se utilice “inmenso” para adjetivar el espíritu de “nuestra” religión y “sombrio”, adjetivo marcado con connotaciones negativas relacionadas con el oscurantismo y la falta de racionalidad, para “sus” tradiciones.

No se puede, tampoco, obviar el componente anticlerical de las acuarelas de Sem. Es cierto que la autoría de esta obra no ha sido comprobada y no podemos afirmar tajantemente que los dibujos o los textos de la misma hayan salido de la mano de Gustavo Adolfo Bécquer, pero existen evidencias suficientes para que la negación categórica tampoco sea válida. Sea como fuere, la duda razonable que envuelve a esta controvertida obra, hace que al menos tengamos que recordar el altísimo componente anticlerical de algunas de sus imágenes, en las que algunos de los personajes a los que antes nos referimos como la “camarilla de la reina”, sacerdotes y monjas de ideología

neocatólica, aparecen realizando todo tipo de actos sexuales, de carácter heterosexual, homosexual, lésbico e, incluso, zoofílico. Probablemente, la crítica no se dirige a ellos por su calidad de religiosos, sino por la de personajes influyentes en la reina; se trata de una crítica política y no religiosa en el momento histórico que estudiamos no siempre es fácil establecer la separación entre religión y política.

Arnao, Cañete y Selgas, a los que se unen esta vez Vicente Barrantes y Ángel M.^a

Dacarrete vuelven a ser los autores que encarnan el posicionamiento más cercano a la iglesia institucional, incluyendo, en el caso de Selgas, la adscripción al partido neocatólico del que hablamos al principio de este apartado.

Si se comienza por Dacarrete, ya se mencionó el poema dirigido al arzobispo de París al hablar de la reivindicación del tema religioso en la poesía. En otros poemas se destacan diferentes cualidades de la Iglesia, en especial aquellas relacionadas con las agrupaciones benéficas⁹¹:

Su mano pálida y mustia
tiende a nosotros el pobre
algo de lo que nos sobre
pidiéndonos con angustia;

y al socorrer cada día
su desamparo y su pena
¿Quién no siente el alma llena
de silenciosa alegría?

de gozar tal emoción
que nuestro ser ennoblece
este asilo nos ofrece
hoy la feliz ocasión.

Que aquí cristiana piedad
acoge consoladora,
la vejez abrumadora,
la solitaria orfandad.

Y aun al tormento mayor
de quien vigoroso y sano,
demanda trabajo en vano,
con reprimido furor
¡venid, pues! los que por suerte
ignoráis el cruel afán
de quien sin techo y sin pan
pide descanso a la muerte;
¡A remediar tanto duelo

⁹¹ Nótese la coincidencia en las preocupaciones sociales de unos y otros autores, ya sea para criticar el que no se haga demasiado, como en el caso de Rosalía, bien para loar lo que se hace al respecto en el caso de Dacarrete.

venid!, y habréis conseguido
el amor del desvalido
y la bendición del cielo!⁹².

La asociación entre religión y política aparece claramente en Cañete, Barrantes y Arnao. Los tres autores coinciden en la redacción de poemas en los que los revolucionarios de la época se comparan con lo bárbaros y en los que, dentro de la actuación destructora de los mismos, se hace especial hincapié en el ateísmo y la violencia contra la Iglesia. ¿Hasta qué punto se condena la rebeldía y la ideología revolucionaria y hasta qué punto se trata de condenar el desaforado ataque a lo eclesial? Es imposible establecer los límites, porque no existen. La acción contra la iglesia no se entiende, en la mayoría de los casos, como un ataque a Dios, sino como una actuación política; por eso, cuando se denuncia la situación con una voz que trata de defender al estamento eclesiástico, no se habla de amor o bondad, sino que se emplean otro tipo de parámetros, como el de que la religión es la base sobre la que se funda el estado, según señala Barrantes.

En estos ejemplos se repiten los mismos tópicos:

(...) Y abierto ya el camino
de la verdad incontrastable y pura,
¿aún orgulloso el hombre se figura,
con infernal protervia,
que ha de ahogarla su estúpida soberbia?
¿No la mira vencer? En fanatismo
de irreligión grosero
se aclama triunfador el ateísmo;
¿qué vale su arrogancia?
de cristiana virtud rotos los lazos,
olas de sangre a sumergir en Francia
un trono secular hecho pedazos
(Cañete: 1843: 27).

**

Míralo bien.- Sus bárbaros enojos
sólo a Luzbel encontrarás propicio
no lanzan fuego sus hinchados ojos,
sino ponzoña, corrupción y vicio.

Ni carne cruda, humilde le alimenta,
o leche montaraz en tosco jarro,
ni es piel sin curtir su vestimenta,

⁹² “El asilo de los pobres”, Dacarrete: Mss/12971/100 de la Biblioteca Nacional de Madrid. En la edición de 1906 lo titula “En el álbum del Asilo de Santa Cristina” y aparecen las siguientes variantes textuales: En la tercera estrofa cambia “este asilo nos ofrece” por “esta casa nos ofrece”.

En “Venid pues” se suprimen las exclamaciones.

“de quien sin techo y sin pan” se convierte en “del que sin techo y sin pan”

La exclamación del último verso se abre tras “Venid”, antes no hay, sólo es un a. La ortografía aparece normalizada.

ni su mansión el rechinante carro.

Apetitos no más abre su boca,
odio no más su corazón ensancha...
si el viejo Atila quema lo que toca,
el nuevo Atila lo que toca mancha.

Él convierte los templos en ruinas
y sobre el ara inmola al sacerdote,
hace de tus mujeres concubinas,
y es de tus campos infernal azote.

Pan que a tus hijos con sudor amasas
les quitará del inocente labio,
y a la luz del incendio de tus casas
vengarse cuenta del mentido agravio.

(...)

No es libertad la que escupiendo al cielo
trae sobre España de su enojo el rayo:
la que insulta, ¡oh Madrid! Tu dulce duelo,
y urnas rompe y altar del *Dos de Mayo*.

...

(Barrantes: 1875: 55-57)

**

Aún es hora: hagamos comprender al pueblo, a ese pobre pueblo corrompido por la filosofía materialista y por irrealizables utopías políticas fasciadas, que para afirmar y sostener cualesquiera forma de gobierno, es preciso, ante todo, tener patria y que la patria no puede existir sin RELIGIÓN, origen de todas las virtudes, germen de todos los grandes pensamientos, piedra angular de todas las heroicas empresas (Barrantes: 1875: 63)⁹³.

**

LOS NUEVOS BÁRBAROS

¿No los veis por doquier? Libres campean:
son los precitos que en creciente bando
contra Dios y su ley, con odio infando,
mofa y calumnia sin descanso emplean.

De escépticos e inicuos alardean;
y, ahogarla en sangre sólo codiciando,
después de sacudir su yugo blando
a la esposa de Cristo abofetean.

Hoy el mundo a su paso tiembla y cruje
cual de las fieras hordas de Germania
temblaba en otra edad al rudo empuje.

¿Por qué tanto furor y tal insania?
Porque lo ordena Lucifer que ruge
bajo el nubloso cielo de Alemania
(Arnao: 1878: 82).

⁹³ Este texto, reproducido en *Días sin sol* (1875), pertenece a la *Epístola religiosa y social*, dirigida al filósofo Fr. Ceferino González y publicada con gran tirada en Badajoz, en Junio de 1873 en un folleto de 24 páginas en 4º pagado por una serie de suscriptores amigos de Barrantes.

Selgas se separa ligeramente de los autores que acabamos de analizar, y su defensa de la iglesia no se basa en coordenadas políticas sino sociales. En contraste con una sociedad que se pinta de colores muy oscuros en su pluma, la iglesia se presenta como la verdad frente a la falsedad del mundo; como la paz frente a la violencia y la desazón de la época, como el último bastión de la espiritualidad frente a la filosofía materialista y por ello, se defiende su acción directa en lo social, a nivel general, por la acción desde el gobierno y, en especial desde el púlpito, y a nivel familiar, por medio de la influencia que los confesores tenían en los hogares por medio de la mujer.

Aún con cierta reminiscencia política, encontramos el siguiente fragmento de *El ángel de la guarda* (1875):

En medio de esta fiera igualdad, de esta igualdad asoladora, que hace igualmente bajos a todos los hombres, que ha convertido en vulgo todas las clases, reduciendo a la sociedad a la condición de plebe, sólo distinguo, el evándose inmensamente sobre todos los poderes humillados, quiero decir, envilecidos de la tierra, un gran carácter, uno solo, en cuya nobilísima frente brilla la doble corona de la santidad y de la desgracia, y cuya voz de mansedumbre y de verdad conmueve al mundo desde las augustas bóvedas del Vaticano.

Yo no encuentro hoy entre las presentes grandezas de la tierra, más que esa augusta grandeza del cielo (Selgas: 1909: I: 12).

En la misma novela encontramos las alusiones a la acción benéfica de los sacerdotes:

Toda mujer piadosa tiene siempre un sabio consejero que la dirija en las grandes tribulaciones de su espíritu, y aunque la incredulidad, triunfante en estos momentos, se sonría, voy a decir el nombre de ese consejero lleno de caridad y de sabiduría, o, más bien dicho, lleno de la sabiduría de la caridad. Este amigo íntimo del alma, este depositario de nuestra conciencia es el *confesor*. El humilde sacerdote interpuesto por la eterna Misericordia entre Dios y el hombre, entre la Justicia divina y la culpa humana, ese es el gran consejero que sabe guiarnos lo mismo en las angustias que en las felicidades de la vida. Él es el que por divina delegación, juez único de un tribunal, al que acude voluntariamente el culpable, sostiene al que vacila, afirma al que duda, levanta al que cae y bendice al que se humilla. No procesa, oye; no se indigna, sino que se compadece, y en vez de pedir castigos, pide arrepentimiento. En él es tan, como en sagrado depósito, la gracia del perdón y el consuelo de la penitencia (Selgas: 1875: II: 92).

Por último, el efecto de la Eucaristía en los corazones es descrito así:

Siempre que salimos de la Iglesia, si hemos meditado, si hemos orado al pie de los altares donde la fe venera a Dios vivo, encontramos el cielo más esplendoroso, la naturaleza más rica, el ambiente más puro, la vida menos triste, y las gentes más buenas. Sacamos de allí algo en nuestro corazón que todo lo embellece, que todo lo purifica, que todo lo ama. El templo es la casa de Dios, y por tanto es el único hospedaje digno del hombre (Selgas: 1883: 80).

En el extremo opuesto, probablemente el más anticlerical de los autores de este grupo es Narciso Campillo, que considera a la Iglesia, junto al Estado, “espiras y opresores” del pensamiento, pues “absorbiendo la enseñanza, procuraba estacionarla y aun hacerla retroceder a los tiempos del escolasticismo” (citado en Guerrero: 1964: 80-81). Según él

mismo afirma, llegó a ser excomulgado como consecuencia de la publicación de las *Historias de la corte celestial* (s.a), que habría recibido “unas cincuenta excomuniones y varias causas criminales” (Campillo: 1923: 38). En uno de los ejemplares del libro se conservan en verso autógrafo la dedicatoria a Francisco Viñals en la que el autor dice:

Este es libro original
cien veces excomulgado,
pues al fanatismo ha dado
una estocada mortal.
Califica al Santoral
según la razón humana,
no confunde pez con rana,
da a cada cosa su nombre,
enseña al hombre a ser hombre
y es la verdad del mañana
(cit.en Guerrero: 1964: 80).

Esta obra es, en efecto, fundamental dentro del tema que tratamos. Inscrita en una línea reformista que retoma, incluso, ideas erasmistas⁹⁴, en ella encontramos los presupuestos básicos que definen el pensamiento de Campillo respecto a la Iglesia y los beatos que siguen a pies juntillas lo que esta dice sin reflexionarlo o pensarlo; a ellos se dirige al principio del texto:

En prueba de sinceridad empiezo diciendo a los creyentes: -No leáis este libro. Podríais perder la fe: y ya caída de los ojos esa venda, es como si cayese a un abismo sin fondo, pues no se recobra nunca jamás. Lo mismo sucede con la ignorancia, la virginidad y el pelo de la dehesa. Por tanto, hermanos míos, no leáis las siguientes páginas (Campillo: s.a.: 3).

**

Pero ¿con quiénes hablo? ¿Quedan acaso creyentes hoy? Puede que los haya: no lo niego; mas no suelen ser muy aficionados a la lectura. No gastarán su dinero en formar bibliotecas. Prefieren, pues hay gustos para todo, repetir cien mil veces el monótono rosario, oír misas rezadas en un idioma que no comprenden, colgarse del cuello escapularios y medallas; cosas, en verdad, tan instructivas como útiles para el alma, y aun para el cuerpo, si conviene. Y en caso de leer, le aprenden con el único libro devoto, si no tomarse la pena de editarlo y profundizar su sentido. ¿Para qué? <Lejos, muy lejos de nosotros la funesta manía de pensar> como bajo su firma aseguró a Fernando VII cierta esclarecida recua de doctores ultrarrealistas y archi-devotos (Campillo: s.a.: 4).

Respondiendo a pensamientos como los que hemos visto en Arnao, Barrantes o Cañete, Campillo, asimismo, critica a una Iglesia que ha perdido el referente de su verdadera misión en la tierra para preocuparse únicamente por el poder terrenal político:

se ha olvidado la precaria situación del clero secular, la oscuridad del jornalero, la ignorancia y la miseria engendrando el vicio, la caridad en sus diversas manifestaciones, la fuerza y el rumbo del pensamiento contemporáneo, la ley de amor que debe presidir y animar toda asociación humana digna de semejante nombre; junta mestiza de elementos laicos y clericales, con voz solamente para gemir la pérdida del poder temporal pontificio... (Campillo: s.a.: 5).

⁹⁴ En lo tocante a las vidas de los santos.

Narciso Campillo, dentro de la línea erasmista, denuncia, también, la gentilización de la Iglesia, que se ha vendido para adquirir poder y ha bastardeado la doctrina “del hijo del carpintero”, haciendo desaparecer una Iglesia primitiva, caracterizada por no necesitar faustos, riquezas o sacerdotes pagados y, por ello, no asimilada al Estado romano y perseguida por siglos:

...el *quid* está en que el cristianismo *no necesitaba sacerdotes PAGADOS, ni templos, ni estatuas de metal, piedra o madera, ni ropas bordadas, ni altares ricos, ni oloroso incienso*; y no necesitando ninguna de estas cosas, tampoco necesitaba a ninguno de los que con ellas vivían y prosperaban. Este es el secreto. Si conseguía imponerse la doctrina del hijo del carpintero, ¿no arrancaría de cuajo las raíces de tantos intereses creados durante siglos y siglos, produciendo la ruina total de familias y familias? He aquí manifiesta la causa de la excepción única hecha de la universal tolerancia en contra del cristianismo, y la razón que durante quinientos años detuvo su triunfo. Mas para conseguirlo, hubo de capitular con el gentilismo y pasar moralmente bajo de su yugo, aceptando sus formas y hasta su fondo; y tuvo *cuero sacerdotal asalariado, y templos y estatuas de metal, piedra y madera, y altares magníficos y nubes de incienso*. Además de Dios tuvo una diosa, María; las divinidades inferiores gentílicas fueron sustituidas por legiones de ángeles, serafines y santos con especiales atributos, iglesias, aras, culto y servidores; el Sumo Pontífice de Júpiter se transformó en el Papa (...), a las vestales sucedieron las monjas, a los colegios religiosos paganos los conventos de frailes (...). Cayó la muralla divisoria: el cristianismo, emponzoñado en sus fuentes, llegó a religión del Estado, y entonces de pobre pasó a rico, de perseguido a perseguidor y de humilde a soberbio. Tal es la eterna historia de todas las religiones (Campillo: s.a.:11)⁹⁵.

A partir de esta cita podemos hacernos una idea de lo que el autor opina de la relación entre estado y religión, pero al hablar de San Canuto, volverá al tema con afirmaciones tan tajantes o más que la que acabamos de ver:

...no a gobernarlo bien promoviendo la paz, la instrucción, la justicia, el comercio, la cultura etc; sino a llenarlo de conventos, a enriquecer a las Iglesias, a dejarse llevar por los clérigos y frailes de toda laya y catadura, y a guerrear contra los pueblos que no participaban de sus ideas. A esto llamaban los escritores católicos promover la religión. Pero de muy distinto modo juzgaban la conducta de Canuto los dinamarqueses, que no podían ver con agrado los bienes de la nación entre las garras de la Iglesia, los eclesiásticos imperando en la esfera civil y en la militar, disponiendo de todo a su arbitrio y las ciudades y campos despoblándose en continuas guerras contra las naciones vecinas por si has de creer esto, o has de creer a quello, como si creencias y dogmas se impusieran a sablazos (ibídem: 29).

Concluye el texto con un evidente paralelismo con la situación de Isabel II:

Mas el clero le abandonó en la adversidad, como hicieron los moderados con Doña Isabel II después de haberla desacreditado y explotado. Los tiempos pasan, pero las malas hierbas se reproducen (ibídem: 31).

(...)

Si en vez de tanto rezar y azotarse y proteger a clérigos, frailes y demás alimañas, hubiese gobernado en paz y con justicia su reino, posible es, y aun probable y hasta seguro, que no figuraría su nombre en el calendario; pero tampoco le hubiesen destronado y metido la lanza por el cuerpo, y váyase lo uno por lo otro (ibídem: 32).

⁹⁵ El subrayado es nuestro.

La crítica no se hace en contra del sentimiento religioso, sino en contra del falseamiento del mismo que la Iglesia ha realizado. Se acusa al establishment eclesiástico, pues, de venderse al poder, de inventar falsos santos y respaldar comportamientos insanos (como el enaltecimiento del sufrimiento⁹⁶), de priorizar la estupidez y perseguir el pensamiento y la sabiduría, de retirarse del mundo en lugar de hacer algo para mejorarlo.

Esta obra es probablemente la más clara y rica en matices, pero no la única en la que se manifiesta el pensamiento del autor, puesto que este se encargó de verter sus ideas también en cuentos, poemas o incluso libros de texto, como es el caso de la *Retórica y poética* (1872), donde leemos:

Varios de estos hombres eminentes [S. Ambrosio, S. Jerónimo, S. Agustín] fueron gentiles antes de su conversión al cristianismo: conocían bien todos los horrores y aberraciones morales del mundo antiguo, y asistían al despartir de un mundo nuevo, templado por la eficacia y santidad de la doctrina de Jesús

(...)

Actualmente (...) es reprehensible la tendencia que se advierte en algunos predicadores a tratar cosas ajenas a su ministerio, con lo cual se perjudican a sí mismos y a sus oyentes, siendo al mismo tiempo dañosa para la religión e l hacer la descender a la esfera de los intereses mundanos y de las contrarias o piniones que dividen la sociedad en banderías y partidos (Campillo: 1872: 180-181).

En *Una docena de cuentos* (1878), Campillo aprovecha el campo ficcional para denunciar algunas de las acciones de la Iglesia reprobables a sus ojos, como el trato a los indígenas durante la colonización americana, a la que se hace alusión en “La última noche de diciembre de 1491” cuando el espíritu advierte a Colón:

Mas estando seguro de la verdad de tu obra, ¿tienes igual confianza en su bondad? (...)...levas el ancla; das las alas al viento; atraviesas los desiertos del mar, y por último, contemplas salir de entre las ondas una región inmensa, fértil, risueña y dorada bajo los rayos de un sol cariñoso, tal como el Paraíso en los primeros días de la creación. Y ¿qué has hecho entonces? Es verdad que habrás dilatado los pasos del hombre sobre nuestro planeta (...); mas ¿Qué provecho logrará tu conciencia de abrir un vasto teatro a la codicia, a la guerra, a la conquista y exterminio, al crimen y a la esclavitud? No alegues ignorancia; conoces la historia; siempre que un pueblo más adelantado y fuerte penetra en los dominios de otro, se abre camino con la espada y funda su imperio sobre cadáveres. ¿Pretendes que sea tu empresa la única excepción de la ley universal? No lo imagines, Colón, ni para acallar tu conciencia pienses en la propagación de la fe cristiana. Ella rechaza toda violencia; la lanza y el cañón nunca fueron las armas de los apóstoles (Campillo: 1878: 137-138).

⁹⁶ “Aunque he leído mil veces en mil y mil libros que semejantes vapuleos son agradabilísimos a los ojos de Dios, nunca lo alcancé a comprender, efecto, sin duda alguna, de mi rudo entendimiento. Si Dios nos ama tanto como dicen, resulta inverosímil y extraño que se complazca en vernos aporreados, llenos de cardenales y ver dugones y chorreando sangre, cuando lo natural es que gozara al contemplarnos sanos, gordos y contentos” (Campillo: s.a.:16).

“¿Es meritorio, ni a ún siquiera lícito, atacar y destruir sistemáticamente la salud y la vida, dones ambos del Creador?” (ibídem:17)

En “Vino y frailes”, perteneciente al mismo libro, encontramos la crítica a los excesos de los religiosos y a los falsos escrúpulos de una doble y mentida moral. Leemos:

No seré yo, pecador, quien lo niegue; aunque sospecho que la regalona vida y su culenta mesa tendrían en ello no pequeña parte; que el jamón y el vino crían carne y sangre con más eficacia que todas las antifonas, jubileos y responsorios. Al menos, tal es la común opinión de fisiólogos y médicos; pero no entraré yo a sustentarla para que no me roan los huesos tachándome de incrédulo y materialista y tal vez de otras cosas peores. He reparado que según disminuye la fe, aumenta el número de los que dicen que la tienen; y ya no hay podrido que no finja escrúpulos de doncella, ni deje de establecer cátedra de religión y moral, censurándolo todo y admirándose de todo como si hubiese caído de las celestiales regiones y temiera manchar la túnica de su inocencia al contacto de este mundo pecador y terrestre. De semejante cuadrilla conozco muchos cómicos. Dios los aplaste y luego los perdone, y vamos a mi cuento (Campillo: 1878: 262).

Como excepción, la presencia de un cura bueno, definido en contra de todos los demás y modelo de lo que debería ser un verdadero representante de Dios: “Este mi cura valía por media docena. No murmuraba, no conspiraba, era incapaz de molestar a una mosca y ni siquiera tenía ama” (Campillo: 1878: 39) a lo que se añade el carácter comprensivo y transigente que demostrara el sacerdote a lo largo del cuento.

Visto todo esto, podemos concluir afirmando la declaración de fe de todos los autores del Segundo Romanticismo, así como la defensa de una moral cristiana en casi todos ellos. Las diferencias surgen a la hora de profundizar y a la hora de posicionarse en relación a la Iglesia, donde podemos hablar de dos grupos. El primero de ellos, representado por autores como Arnao, Cañete, Selgas etc; se caracteriza por una fe monolítica y sin fisuras en la que se cifra el consuelo y el bien de la sociedad; de acuerdo con ello, la Iglesia debe ostentar los poderes de la tierra, y la religión y la política deben ser una única cosa. En el segundo grupo, aunque con diferentes grados de intensidad, encontraríamos a Bécquer, a Rosalía de Castro y, fundamentalmente a Narciso Campillo. Estos poetas, también creyentes, manifiestan una fe que a veces duda y por ello busca soluciones, profundiza y dirige su voz de angustia a Dios. En ellos aparece una visión crítica de la Iglesia y se postula la separación entre los poderes espirituales y terrenales, de manera que la Iglesia se despoje de sus poderes políticos.

Se trata de una situación compleja, con respuestas, asimismo, complejas. Si podemos hablar de una unidad en cuanto a la reacción y diferenciación de los postulados del Primer Romanticismo, podemos también hablar de la pluralidad de incógnitas y novedosos planteamientos que abren las puertas del siglo XX.

1.3. La vida

Para comprender la cosmovisión de estos autores y ahondar en su obra consideramos necesario profundizar en su concepción de la realidad. Su visión de la vida es eminentemente negativa y por ello, el pesimismo y el desencanto serán los conceptos que se asocien habitualmente a ella.

En primer lugar, hemos de señalar que este pesimismo no es un rasgo privativo del grupo que estudiamos, sino que ya aparece como rasgo definitorio en el Primer Romanticismo. Dice Navas Ruiz:

Si se mira la juventud, el tiempo la destruye. Si se sueña el amor, el desencanto lo carcome; si la riqueza o la fama, pronto se desvanecen. Si se alzan los ojos al más allá, la duda y el misterio desprenden un brillo ambiguo. Si se vuelven hacia la sociedad, la injusticia y el dolor ponen una nota de amargura (Navas Ruiz: 1982: 56).

Todo ello procede de la filosofía kantiana:

De un lado, el yo, el mundo interior, sus sueños y sus creencias, sus anhelos de eternidad y absoluto; de otro, la realidad mezquina, la fría constatación de lo limitado, la implacable verdad de la finitud del hombre. Los románticos, perdida la fe en Dios e incapaces ya de creer en la razón como los ilustrados, operan en el vacío, en lo que se ha llamado inmenso vacío del silencio divino (Navas Ruiz: 1982: 57).

Las razones, vistas así, parecen idénticas a las que conducen a los autores del Segundo Romanticismo al desencanto, pero hay matices que marcan cierta diferencia entre los dos. Una vez más, las condiciones histórico-sociales propician los cambios. En el caso de autores como Espronceda o Larra el desencanto no responde a un sentimiento heredado, ellos se han ilusionado con unos cambios políticos, han luchado por ellos y, una vez alcanzados, han descubierto su falsedad. Es un desencanto que duele en una herida recién abierta, y por eso conduce a un cinismo que trata de disimular el dolor y anestesiarlo con el alcohol o los placeres, como el de Juan de Mañara o como el que se desprende en <<A Jarifa en una orgía>>⁹⁷.

Por el contrario, en los autores que estamos estudiando ese cinismo ha evolucionado hacia una posición estoica o nihilista, debido a que su desencanto obedece más a una

⁹⁷ El poema se reprodujo en el apartado 1.1.5. El erotismo. Algunos versos fundamentales en relación con el tema que tratamos serían los que siguen: "Trae, Jarifa, trae tu mano,/Ven y pónsala en mi frente, /Que en un mar de lava hierviente/Mi cabeza siento arder./Ven y junta conmigo mis labios/Esos labios que me irritan,/Donde aún los besos palpitan/De tus amantes de ayer".
¡Qué la virtud, la pureza!/ ¡Qué la verdad y el cariño!/Mentida ilusión de niño/Que halagó mi juventud./Dadme vino: en él se ahoguen/Mis recuerdos; aturdida/Sin sentir huya la vida,/Paz me traiga en ataúd (Espronceda: 1999: 94).

experiencia existencial. Ciertamente es que el ambiente en el que han crecido, la España en la que viven, se caracteriza por un clima de desilusión. Ellos lo experimentan y reaccionan ante esto, pero su desengaño obedece más a la conciencia del paso del tiempo y la imposibilidad de hallar la totalidad, los IDEALES que buscan y creían posibles en los años de juventud. Este desengaño, esta desilusión existencial trae como consecuencia no una reacción violenta, sino la callada renuncia a soñar, el estoicismo, que buscan como solución, pero que no alcanzan tan fácilmente; por eso seguirán soñando y por eso el desengaño seguirá doblándose, pero de una forma más calmada (incluso la locura/cordura de Manrique en “El rayo de luna” (1862) es así, pues lo que trae consigo es la certeza de que no vale la pena luchar o buscar ideales, porque no existen).

Por otro lado, las consecuentes actitudes de los románticos de primera generación y sus personajes, señaladas por Navas Ruiz, tampoco operan en el Segundo Romanticismo. El crítico señala dos consecuencias derivadas de este concepto negativo de la vida:

1. El desprecio por la vida, que lleva a buscar aventuras, peligros, hazañas y acciones heroicas donde esta se pueda perder, como ocurre con D. Álvaro, por citar sólo un ejemplo.
2. La muerte es amiga de los románticos, “es la libertadora, la que trae la paz al alma atormentada” (Navas Ruiz: 1982: 57). Por eso, los personajes la buscan y, por eso, el suicidio es un motivo común en obras de este periodo.

A su vez, los románticos de segunda generación interpretan la muerte desde un punto de vista positivo, entendiéndola como descanso, pero no la buscan ni con acciones temerarias ni con el suicidio. Asimismo, en su desengaño, en su pesimismo no hay cinismo ni desprecio por la vida. Con frecuencia existe una mirada estoica y melancólica, pero no de desprecio.

Examinados los puntos de confluencia y de divergencia entre los primeros y los segundos románticos, conviene profundizar en las actitudes propias del Segundo Romanticismo.

1.3.1. Neoplatonismo. El ansia sin nombre

Si hablamos de desengaño en los autores románticos es porque antes han estado “engañados”, es decir, han creído en la vida y han tenido aspiraciones que no han conseguido. ¿Cuáles son y con qué se relacionan?

Como se verá al hablar de los personajes que aparecen en la obra de estos autores, sobre ellos opera con fuerza el idealismo alemán. Esta filosofía, basada en la separación del cuerpo y el alma y, por tanto, en la dualidad del individuo, plantea el conflicto entre la finitud y la infinitud del yo, e insiste en la espontaneidad del espíritu y la primacía del sujeto cognoscente. Con estas ideas como trasfondo, los segundos románticos se plantean la superioridad del alma sobre el cuerpo y dan un paso más, pues hablando de la separación de ambas potencias en estados de semiconsciencia -como el sueño- plantean la posibilidad de que este espíritu ilimitado adquiriera conocimientos que, una vez consciente, sólo puede recordar de manera confusa, como intuiciones o como añoranza de cosas que nunca se han tenido.

Esta reminiscencia, bien primigénea, bien de los conocimientos adquiridos por el alma a través de la transmigración, crea en el individuo una añoranza de las ideas primordiales, que trata de buscar en la tierra y que no puede encontrar. El hallazgo de las sombras de estas ideas y el lapso de tiempo que se tarda en reconocer que tan sólo son reflejos, pero no las verdaderas IDEAS, será también motivo de desengaño.

Por último, la reminiscencia se presenta especialmente en el “ansias sin nombre”, en el “no sé qué” que podemos identificar con la *saudade* como sentimiento de soledad ontológica⁹⁸, con la angustia propia de la existencia auténtica⁹⁹ de la que habla Heidegger, o con el anhelo señalado por Rolf Carballo como algo que no se dirige a un objeto determinado o a un ser concreto, a diferencia de los simples deseos, y que por

⁹⁸ Piñeiro, R. en Pimentel, L. ed.:1952. Ver también *Filosofía da saudade* (Piñeiro, R.: 1984).

⁹⁹ Celestino Fernández de la Vega explica esta teoría de Heidegger del siguiente modo: “En la existencia inauténtica el *Dasein*, el hombre, se encuentra *caído*, perdido en el mundo. (...) es el tipo de existencia en la que uno hace lo que se hace, dice lo que se dice, se preocupa de lo que se preocupan. (...) La existencia auténtica, en cambio, significa un rescate de las más propias posibilidades de ser del hombre, un regreso de la *caída* del mundo de la preocupación cotidiana, un distanciarse de los *objetos intramundanos* para encontrarse con el *puro ser en el mundo*. (...) El ámbito peculiar del miedo es la existencia inauténtica; la angustia, en cambio, es propia de la existencia auténtica (Fernández de la Vega, en Pimentel: 1952:86).

ello configura el fundamento antropológico del deseo. Se trata de un movimiento total del hombre hacia un algo que abarca esencialmente el mundo, pero nada en concreto del mundo, y por eso produce dolor, sensación de vacío, angustia, añoranza y una ansiedad insaciable, porque se desconoce lo que se necesita para satisfacerla.

Este sentimiento es uno de los que aparecen con mayor frecuencia en nuestros escritores, y cada uno de ellos trata de identificarlo con una o varias de las ideas esenciales. Rof Carballo en su estudio “Rosalía, ánima galaica” también lo hace y habla del anhelo del paraíso sin muerte de la infancia:

Queda así, en la lontananza de toda vida humana que es su infancia el recuerdo de un paraíso perdido. En el cual no había sujeto ni objeto, el mundo y nosotros éramos una misma cosa, una unidad; no existía el espíritu que nos hace hombres, ni la *muerte potencial* que en el espíritu va implícita. Tampoco era necesario adquirir *una nueva seguridad por la razón*, renunciando a la *seguridad biológica* de la simbiosis materna. La morriña- muerte pequeña- es la nostalgia, el anhelo de este paraíso sin muerte. Un anhelo irrealizable con el que el hombre, en el último fondo de la estructura de su ser, se libera de la presencia inexorable de la <<muerte potencial>> (Rof Carballo, en Pimentel: 1952: 127)¹⁰⁰.

En nuestra opinión, y a partir de los testimonios de los autores que estudiamos, independientemente de las interpretaciones psicoanalíticas que puedan darse a este fenómeno, los sucesivos intentos de identificación muestran que no es posible establecer una identidad unilateral de este sentimiento con otras ideas o sentimientos conocidos, pues lo abarca todo, lo que quiere decir que no abarca nada en concreto.

Comenzando con Rosalía de Castro, hemos de decir que, bajo la denominación de morriña, *saudade*, “no sé qué” u otros términos varios, este ha sido uno de los aspectos más estudiados en su obra, especialmente en la corriente de estudios que se centraron en su dimensión existencialista una vez superado el mito de la Rosalía “santa y llorona” iniciado a partir de los testimonios de Murguía¹⁰¹. En efecto, es un componente importante de su obra y merece por ello un estudio detenido.

Tras la constatación de la importancia de este tema, hemos de señalar que Rosalía le otorga una serie de características a este sentimiento y trata de buscar equivalencias que varían entre unos libros y otros.

¹⁰⁰ Las cursivas son del autor.

¹⁰¹ Profundizaremos más en este mito en el apartado 2.2 Política.

Empezando por las características, a lo largo de la obra de Rosalía se habla de ella como algo “más grande que el mundo”: “¡No sé qué cosa hay en mí que no cabe en el mundo”(vol II:191), dice Mariquita en *El caballero de las botas azules* (1867). Es además insaciable e imposible de nombrar:

No maldigáis del que, ya ebrio, corre a beber con nuevo afán;
su eterna sed es quien le lleva hacia la fuente abrasadora,
cuanto más bebe, a beber más.
No murmuréis del que rendido ya bajo el peso de la vida
quiere vivir y aun quiere amar;
la sed del beodo es insaciable, y la del alma lo es aún más.
(*En las orillas del Sar*, vol II: 500)

**

De la vida entre el múltiple conjunto de los seres,
no, no busquéis la imagen de la eterna belleza,
ni en el contento y hartado seno de los placeres,
ni del dolor acerbo en la dura aspereza.

Ya es átomo impalpable o inmensidad que asombra,
aspiración celeste, revelación callada;
la comprende el espíritu y el labio no la nombra,
y en sus hondos abismos la mente se anonada.
(*E.O.S.*: vol. II: 503)

**

I

(...)
ya que sigue buscándote y te adivina en todo,
sin encontrarte nunca.

Pero sabe que existes y no eres vano sueño,
hermosura sin nombre, pero perfecta y única;
por eso vive triste, porque te busca siempre
sin encontrarte nunca.

II

Yo no sé lo que busco eternamente
en la tierra, en el aire y en el cielo;
yo no sé lo que busco, pero es algo
que perdí no sé cuándo y que no encuentro,
aun cuando sueñe que invisible habita
en todo cuanto toco y cuanto veo.
(...)

(*EOS*: II: 513)

Posee la cualidad de acentuarse con el tiempo y puede impulsar al suicidio ¹⁰², por su carácter de inaccesibilidad:

Contemplar la celeste bóveda extendiéndose sin límites sobre nuestras cabezas es grande, sin duda, y eleva el espíritu a regiones altísimas; pero verla a nuestros pies reflejándose en el húmedo espejo del agua transparente es una verdadera tentación para los que desean abandonar la tierra o ir en busca de algo que aquí no pueden hallar (*El primer loco* (1881): 1993:vol II: 691).

No obstante, no aparece caracterizada de manera categóricamente negativa sino que, dentro del dolor que produce, se deja espacio a la ambivalencia desde el momento en que esta ansia funciona como una ilusión, como un sufrimiento pero, también, como la propia esencia de la vida.

Veamos algunos ejemplos:

XIII

Xa nin rencor nin desprezo,
xa nin temor de mudanzas,
tan só unha sede... unha sede
dun non sei qué que me mata.
Ríos da vida, ¿onde estades?
¡Aire!, que o aire me falta.

-¿Que ves nese fondo oscuro?
¿Qué ves que tembras e calas?
-¡Non vexo! Miro, cal mira
un cego á luz do sol crara.
E vou caer alí en donde
nunca o que cai se levanta.

(*Follas Novas*: II: 283)

**

¡Quérome ire quérome ire!
Para donde non o sei.
Cégame os ollos a brétema
¿para donde ei de coller?
N'acougo cunha inquietude
que non me deixa vivir;
quero e non sei o que quero,
que é todo igual para min.
Quérome ire, quérome ire,
din algúns que a morrer van;
¡ai!, queren fuxir da morte,
¡i a morte con eles vai!
(*F.N.*:II: 421-422)

**

Ya duermen en su tumba las pasiones

¹⁰² Como dijimos al principio, en los autores del este periodo no aparecen los suicidios y aunque se pueda pensar en ellos como alivio a las penas de la vida, casi nunca llegan a cometerse porque pesan más las consideraciones morales.

el sueño de la nada;
¿es, pues, locura del doliente espíritu,
o gusano que llevo en mis entrañas?
Yo sólo sé que es un placer que duele,
que es un dolor que atormentando halaga,
llama que de la vida se alimenta,
mas sin la cual la vida se apagará.
(E.O.S.: II: 480)

En cuanto a la identificación de este sentimiento con la “saudade” o añoranza de alguna de las ideas primordiales, ya hemos visto en alguno de los ejemplos cómo, en ocasiones, Rosalía habla de ella como la felicidad, pero no es esta la única idea objeto de comparación. La relación con Dios y la religión, también, aparece en más de una ocasión, bien fijando la pérdida del paraíso y su recuerdo como origen de esta sed, como se hace en *La hija del mar* (1859):

Era aquella mañana de abril un remedo de las que debieron pasar nuestros primeros padres en el paraíso, en aquel lugar de infinitas dulzuras vedado más tarde a ellos y a sus descendientes en castigo del primer pecado, y del cual debieron guardar triste recuerdo que nos legaron sin duda alguna como una triste herencia (1993: I: 163)

O bien estableciendo su término en la muerte o el retorno al cielo:

(...)
¡Ah, si el invierno triste de la vida,
como tú [el invierno] de las flores y los céfiros,
también precursor fuera de la hermosa
y eterna primavera de mis sueños...!
(E.O.S.: II: 490)

**

Sedientas las arenas, en la playa
sienten del sol los besos abrasados,
no lejos, las ondas, siempre frescas,
ruedan pausadamente murmurando.
Pobres arenas, de mi suerte imagen:
no sé lo que me pasa al contemplaros,
pues como yo sufrís, secas y mudas,
el suplicio sin término de Tántalo.

Pero, ¿quién sabe...? Acaso luzca un día
en que, salvando misteriosos límites,
avance el mar y hasta vosotras llegue
a apagar vuestra sed inextinguible.

¡Y quién sabe también si tras de tantos
siglos de ansias y anhelos imposibles,
saciará al fin su sed el alma ardiente
donde beben su amor los serafines.
(E.O.S.: II: 471-472)

El amor aparece, también, como causa de este sentimiento de ansiedad insaciable. En *Flavio* (1861), leemos:

Pero Flavio amaba a Mara, y desde que la amaba no había dejado de sufrir; su vida era una agitación continua, una inquietud eterna, un interminable deseo (1993: I: 327).

Volvemos a encontrarlo, cargado de mayor amargura, en *El primer loco* (1881):

La mayor parte de las veces, el alma toma en nuestra naturaleza el carácter de enfermedad crónica, (...) sin que logremos calmar las inquietudes y la sed eterna de goces inmortales que en nosotros produce (1993: II: 686).

Por último, los sueños, otro de los elementos rosalianos, con los que se identifica:

Busca y anhela el sosiego...
mas... ¿Quién le sosegará?
Con lo que sueña despierto,
dormido vuelve a soñar;
que hoy, como ayer y mañana
cual hoy en su eterno afán
de hallar el bien que ambiciona
-cuando sólo encuentra el mal-
siempre a soñar condenado,
nunca puede sosegar.
(*E.O.S.*: II: 501)

Como se ve, en el caso de Rosalía de Castro, aunque el platonismo aparece de manera más o menos explícita en los momentos en los que, desde una idolatría cristiana, habla de reminiscencia del Paraíso o vuelta a la plenitud con la muerte, no se hace demasiado hincapié en la dualidad del ser, que estará a presente como causa implícita en todo lo dicho anteriormente. Sólo una vez se habla de la separación del cuerpo y el alma, en *El primer loco* (1881), cuando ante la inminente separación de los amantes se dice “en tanto nuestros cuerpos tuviesen que sufrir los tormentos de la ausencia, no estarían ni un solo momento desunidas nuestras almas, si no que se buscarían” (1993: II: 695). No sucederá lo mismo en otros autores, en los que la referencia a la transigración de las almas será frecuente y reiterada.

Este es, por ejemplo, el caso de Bécquer en el que el platonismo se presenta en ambas modalidades de manera constante. En primer lugar esta búsqueda de algo que no existe subyace tras todos los poemas o leyendas en las que se habla de la búsqueda de un ideal, casi siempre, una mujer inalcanzable. Así la rima 51, “Yo soy ardiente, yo soy morena” con la culminación:

-Yo soy un sueño, un imposible,
vano fantasma de niebla y luz;
soy incorpórea, soy intangible;
no puedo amarte
-¡Oh, ven; ven tú!
(Bécquer: 2004: 82)

Aunque de manera menos explícita, esta idea puede intuirse en los versos “...y qué desgracia/ que esto sólo no basta!” que corona la rima 18, tras una enumeración de elementos hermosos y placenteros (la puesta de sol, las tardes azules de después de la lluvia, el fuego del hogar en el invierno, una buena comida, dormir bien...), todo ello cosas materiales y accesibles que no bastan para saciar el alma del que aspira a ese ideal inalcanzable.

La idea se reitera de manera explícita en la rima 60, en la que el poeta se describe como “ansia perpetua de algo mejor”:

Cendal flotante de leve bruma,
rizada cinta de blanca espuma,
rumor sonoro
de arpa de oro,
beso del aura, onda de luz:
eso eres tú.

¡Tú, sombra aérea, que cuantas veces
voy a tocarte te desvaneves,
como la llama, como el sonido,
como la niebla, como el gemido
del lago azul!

En mar sin playas onda sonante,
en el vacío cometa errante,
largo lamento
del ronco viento,
ansia perpetua de algo mejor:
eso soy yo.

¡Yo, que a tus ojos en mi agonía
los ojos vuelvo de noche y día;
yo, que incansable corro y demente
tras una sombra, tras la hija ardiente
de una visión!
(2004:86-87)

El poeta, pues, corre tras algo que se desvanece constantemente antes de alcanzarlo, pero aún así no puede dejar de perseguirlo, “incansable”, “demente”.

Del mismo modo esta idea es la que subyace tras el argumento de algunas de las leyendas. Lo que el espíritu de los ojos verdes ofrece a Fernando no es dinero o poder, sino “una felicidad sin nombre, esa felicidad que has soñado en tus horas de delirio y que no puede ofrecerte nadie...” (2004:141). La misma felicidad de la que estamos hablando y cuya consecución, como vimos en algunos de los poemas de Rosalía, pasa

por la muerte, pero una muerte entendida como final seductor en el que se consigue el premio prometido.

En los relatos contemporáneos o en las cartas, también, encontramos esta idea repetida en varias ocasiones. Así, en “Memorias de un pavo” (1865), este pavo que será también símbolo del desengaño, afirma: “Una desconocida inquietud se ha apoderado de mi espíritu y yo voy de dos veces que me sorprende pensando” (Bécquer: 2004 : 357). Vemos, pues, que - del mismo modo que aparecerá más adelante en autores como Baroja, en *El árbol de la ciencia*, o Unamuno, en *Niebla*, por ejemplo- la ansiedad, la inquietud, se relaciona con el pensamiento que hace dudar, que hace desear y que arrastra al desengaño.

En la II *Carta desde mi celda* (1864) volvemos a encontrar este sentimiento, expresado en primera persona. Es, además, interesante observar un nuevo matiz en este fragmento, pues el ansia se vive de una manera activa, como búsqueda de algo que llene ese vacío mediante acciones constantes. Esta técnica, huelga decirlo, tampoco funciona, y en ese momento el poeta ofrece la religión como solución, como lo único que acalla esa necesidad, haciendo inútil una carrera que no llevaba a ningún sitio:

Ya todo pasó. Madrid, la política, las luchas ardientes, las miserias humanas, las pasiones, las contrariedades, los deseos; todo se ha ahogado en aquella música divina. Mi alma está ya tan serena como el agua inmóvil y profunda. La fe en algo más grande, en un destino futuro y desconocido, más allá de esto, la fe de la eternidad, en fin, aspiración absorbente, única e inmensa, mata esa fe al pormenor que pudiéramos llamar personal, la fe en el mañana, especie de aguijón que espolea los espíritus irresolutos y que tanto se necesita para luchar y vivir y alcanzar cualquier cosa en la tierra (2004:396).

A esta distancia y en este lugar me parece mentira que existe aún ese mundo que yo conocía, el mundo del Congreso y las redacciones, del casino y los teatros, de El Suizo y de la Fuente Castellana, y que existe tal y como yo lo dejé, rabiando y divirtiéndose, hoy en una broma, mañana en un funeral, todos de prisa, todos cosechando esperanzas y decepciones, todos corriendo detrás de una cosa que no alcanzan nunca, hasta que, corriendo, den en uno de esos lazos silenciosos que nos van tendiendo la muerte y desaparezcan como por escotillón con una gacetilla por epitafio (397-398).

Dentro de la obra de Bécquer, el ansia sin nombre aparece también varias veces relacionada con la poesía. Lo vemos, por ejemplo, cuando en la III *Carta a una mujer* (1861) el poeta afirma: “Sí. Que poesía es, y no otra cosa, esa aspiración melancólica y vaga que agita tu espíritu con el deseo de una perfección imposible” (464). En la siguiente carta, la número IV, este sentimiento aparece como el origen de la poesía, y se añade sobre él un nuevo dato, que enlaza directamente con la doctrina neoplatónica de

San Agustín: la inmensidad, la respuesta, Dios, están en el interior del individuo y de él surgen:

Hace ya mucho tiempo- yo no te conocía y con esto excuso el decir que aún no había amado-, sentí en mi interior un fenómeno inexplicable. Sentí, no diré un vacío, porque sobre ser vulgar, no es esta la frase propia; sentí en mi alma y en todo mi ser como una plenitud de vida, como un desbordamiento de actividad moral que, no encontrando objeto en que emplearse, se elevaba en forma de ensueños y fantasías, ensueños y fantasías en los cuales buscaba en vano la expansión, estando como estaba dentro de mí mismo (466).

Por último, en el prólogo a *La Soledad* (1861) de Augusto Ferrán, encontramos una nueva mención a este anhelo, acompañado de los efectos que tiene sobre el que lo siente:

Esa amargura, que corroe el corazón ansioso de goces, goces que pasan a su lado y huyen lanzándole una carcajada cuando tiende la mano para asirlos, goces que existen, pero acaso nunca podrá conocer.

Esa impaciencia nerviosa que siempre espera algo, algo que nunca llega, que no se puede pedir, porque ni aun se sabe su nombre; deseo quizá de algo divino que no está en la tierra y que presentimos, no obstante (492-493).

En cuanto a la separación del cuerpo y el alma, las alusiones también son muy frecuentes en la obra de Gustavo Adolfo Bécquer. Aparece en rimas, como la 23, donde se condensa toda la teoría de la transmigración de las almas, las vivencias extracorporales y la reminiscencia que queda de las mismas:

¿Será verdad que cuando toca el sueño
con sus dedos de rosa nuestros ojos,
de la cárcel que habita huye el espíritu
en vuelo presuroso?
¿Será verdad que, huésped de las nieblas,
de la brisa nocturna al tenue soplo,
alado sube a la región vacía
a encontrarse con otros?

¿Y allí, desnudo de la humana forma,
allí los lazos terrenales rotos,
breves horas habita de la idea
el mundo silencioso?

¿Y ríe y llora y aborrece y ama
y guarda un rastro del dolor y el gozo,
semejante al que deja cuando cruza
el cielo un meteoro?

Yo no sé si ese mundo de visiones
vive dentro o va fuera de nosotros;
lo que sé es que conozco a muchas gentes
a quienes no conozco
(Bécquer, 2004:67).

Explicada en prosa, encontramos esta teoría también en varios textos. Así, en “Las hojas secas” (1871) hallamos una vez más una huella de la filosofía agustiniana, y junto a ella lo que casi parece un ejemplo de panteísmo o en la fusión con la naturaleza. Se ejemplifica de la forma siguiente:

Hay momentos en que, merced a una serie de abstracciones, el espíritu se sustrae a cuanto le rodea y, replégándose en sí mismo, analiza y comprende todos los misteriosos fenómenos de la vida interna del hombre.

Hay otros en que se desliza de la carne, pierde su personalidad y se confunde con los elementos de la naturaleza, se relaciona con su modo de ser y traduce su incomprendible lenguaje (Bécquer 2004:367).

Por último, es necesario señalar que la pereza becqueriana se entiende en estos términos. Cuando Bécquer habla de pereza, se refiere a la potenciación del alma y de la espiritualidad una vez desprendida del cuerpo, la pereza es, para él, la separación del cuerpo y el desprendimiento del cansancio que produce “la actividad corriendo por el mundo como una bacante desmelenada, dando una forma material y grosera a sus ideas y a sus ensueños” (541).

Otro de los autores que refleja con insistencia estas ideas o sentimientos es el mismo Ferrán, al que Bécquer prologaba y en cuyas poesías ya señalaba algunos de los rasgos que vamos a ver. M. Cubero Sanz, estudiosa de su obra, señala como elementos fundamentales de la misma, ya desde los primeros escritos, la tristeza resignada y el anhelo por encontrar un algo desconocido que colme sus esperanzas, pero que la realidad le niega, como se ejemplificará a continuación.

Ya en *La Soledad*, de 1861, con prólogo de Bécquer, Ferrán utiliza la forma de los cantares para reflejar este tema:

XIX

Yo no sé lo que yo tengo,
ni sé lo que a mí me falta,
que siempre espero una cosa
que no sé cómo se llama.
(Ferrán: 1861: 55)

CXLIII

Cuando en medio de la noche
oigo a lo lejos cantar,
me pongo triste y alegre,
y no sé lo que me da.

CLV

Me quieres echar del mundo,
lo cual no me importa nada,
porque me da el corazón
que este mundo no es mi casa¹⁰³.
(1861: 118)

LXXXVI

Mientras dura este vivir,
¿Por qué tener más deseos
que los que se han de cumplir?

Pienso en esto sin cesar,
al ver que siempre deseo
lo que nunca he de alcanzar.
(1861: 136)

En otros poemas, igual que hemos visto en Rosalía de Castro, estas ansias permanentes se identifican con la muerte:

CXXXVIII

Eso que estás esperando
día y noche, y nunca viene;
eso que siempre te falta
mientras vives, es la muerte.
(1861:165)

Igualmente, la separación del cuerpo y el alma aparece desde el principio en la obra de este autor y se mantiene como motivo recurrente hasta los últimos libros. Así, en *La Soledad* (1861) encontramos ya un cantar en el que se habla de ello:

XLIV

Tengo deudas en la tierra
y deudas tengo en el cielo;
pagaré allá con mi alma
ya pago aquí con mi cuerpo.
(Ferrán: 1861: 66)

El platonismo aparece, también, en el cantar CLXIX – “Allá arriba el sol brillante...” – en el que se hace patente el componente platónico y la reminiscencia a la Caverna de las Ideas de Platón.

El motivo se mantiene en *La Pereza*, publicado diez años más tarde, en 1871.

LXXVII

¹⁰³ Nótese la importancia que se da a los pálpitos, igual que cuando Bécquer dice “... estas ansias me dicen/ que yo llevo algo/ divino aquí dentro” (2004:69).

No tengo nada completo:
tanto le sobra a mi alma
como le falta a mi cuerpo.
(Ferrán: 1871: 131)

XCIX

Mientras su cuerpo dormía,
su alma soñaba que el cuerpo
nunca más despertaría.

Hasta que llegó la muerte,
y el alma siguió soñando,
y el cuerpo durmiendo siempre.
(Ferrán: 1871:142)

CXLI

De caminar ya rendido
me senté, al caer la tarde,
a la orilla del camino.

Era un camino penoso,
tanto, que yo no podía
seguir caminando solo.

Allí, triste y en silencio,
vi llegar la oscura noche
que despierta los recuerdos.

Larga noche, en que mi alma,
mientras el cuerpo dormía,
con sus recuerdo velaba...

Pasó la noche y pasaron
otros días y otras noches,
porque el camino era largo.

Y caminé hasta que un día
durmióse el cuerpo... ¡y aún duerme
mientras el alma vigila!
(1871: 166-7)

Estos tres poemas, además, son portadores de connotaciones que los hacen especialmente interesantes. El primero de ellos hace explícita la sensación de desajuste entre el cuerpo y el alma que a veces parece desprenderse de la obra de estos autores y que hace que hablen de un exceso de vida, como en el caso de Rosalía, o comparen su situación con una olla en la que el contenido revasa. En el segundo y el tercero, la concepción de la separación del alma y el cuerpo durante el sueño es semejante a la que aparece en Bécquer y, además, aparece la idea del sueño concebido como reflejo de la muerte. Por último, en el tercero atisbamos ya, a través de la metáfora tradicional de la vida como camino, la concepción pesimista y un cansancio existencial que prefigura lo

que veremos en el Existencialismo y que hace que muchos de los autores del Segundo Romanticismo hablen, refiriéndose a sí mismos, de una vejez prematura.

Dentro de las adaptaciones es que el autor hizo de Heine, también aparece con frecuencia este motivo, dejando constancia de la influencia que el pensamiento y la filosofía alemana pudieron tener en el modo de reflejar y sentir la problemática de la dualidad del ser en la obra de estos autores. Así, José Pedro Díaz, en su edición de las obras del poeta (1969), recoge poemas como este:

XI

Pláceme la noche amiga
de los que viven sufriendo,
y contar las tristes horas
embebido en su silencio.
Entonces se ensancha el alma,
y desprendida del cuerpo
vive vida de armonías,
vive vida de recuerdos.
Si me da en el rostro el aura
me creo sentir tus besos,
y si aspiro algún aroma
me creo aspirar tu aliento.
En las brillantes estrellas
tus miradas vagas veo,
y en el disco de la luna
me finjo tu tenue cuerpo.
Pronto las luces se apagan,
pronto se extinguen los ecos,
y las sombras se suceden,
y la aurora viene luego,
y tras de la aurora el día
que ahuyenta el dulce misterio,
y veo la realidad...,
¡y miserable me veo!...
(Ferrán: 1969:120-121)

Dentro de la prosa del autor, estas ideas, la alusión al ansia sin nombre y a la transmigración del alma, también aparecen con asiduidad. Ya en la leyenda “El puñal”, de 1863, uno de los personajes, Juan, se caracteriza en función de este tipo de sentimientos:

Mas sabe Dios que pena oculta llevaba Juan en su corazón; quizá la causa la ignoraba él mismo, y quizá su tristeza fuera como un presentimiento de su desastroso fin. Privilegio que tiene a veces el pesar que se siente antes de venir, cuando ya ha llegado y después que se ha ido. ¡Así es el mundo: mucho y bueno, nunca; y mucho malo, siempre!

Juan aspiraba sin duda a algo que no tenía, deseaba una cosa que ni él mismo sabía cómo se llamaba ni dónde la podría encontrar. El trabajo continuo cansaba su cuerpo; pero lo que había

dentro de él, su alma, estaba ociosa y deseando emplear sus fuerzas en algo que la ocupara y calmara su fogoso ardor (Ferrán: 1969:166).

Estas sensaciones acabarán volviendo loco al personaje, que se convertirá en un caso excepcional dentro del movimiento, al decidir quitarse la vida.

En *Una inspiración alemana*, publicada en 1872, encontramos, así mismo, múltiples ejemplos.

Deseos que nunca llegan a cumplirse, esperanzas que mueren casi al nacer con los recuerdos que las dieron vida; ansias de días mejores, sueños de goces reales; impulsos de algo indecible que, aunque no tiene nombre, vibra y se comprende; ecos de apagados deleites;

Anhelos incesantes, ya de ocultos goces, ya de triste calma, ya de pesares casi apetecidos; inquietud siempre vencedora, delirio nunca vencido; fiebre que se alimenta de su propio fuego inextinguible; tranquila muerte que está acechando el último movimiento de la vida;

Sueño inquieto, pero largo, que dura días y noches; letargo frío, pero no yerto; si lencio profundo con ecos muy lejanos; sombra que, adormecida sueña con la luz que engendra; olvido eterno, que al ser olvido es un recuerdo remoto de algo que debió ser.

(...)

...¡Ah! Yo no sé qué fuerza misteriosa y sin nombre sacudió con creciente violencia mi corazón dormido... (Ferrán: 1969:133)

El autor trata de explicar lo inexplicable y por eso acumula términos, contradictorios a veces, en los que trata de recoger todas las sensaciones, causas o efectos que relaciona con aquello para lo que no encuentra denominación y que acaba nombrando como “fuerza misteriosa y sin nombre”.

Más adelante, en el mismo texto y hablando al fin el personaje dice:

...despiertas en el corazón soñolientas en ansias de goces esperados, esos deseos de bienes prometidos, esos impulsos de correr por alamedas y campos solitarios, en busca de alguno a quien poder contar cuán hermosa es la soledad acompañada (1969: 140).

La niña que aparece cantando en la venta, se presenta también como símbolo del ansia sin nombre dentro de este texto: “Yo amo, aunque no sé lo que amo. Yo deseo y no sé lo que deseo. ¿A qué burlaros de mi deseo y de mi amor?” (1969:145). La niña que, abandonada por el seductor que la llevó consigo lejos de su casa, vuelve a cantar más adelante, reafirmando la idea que ya ha aparecido en algunos de los poemas:

Yo amo y ya sé lo que amo. Yo deseo algo y ya sé lo que deseo. Yo busco lo que al fin he de encontrar. Mi corazón sufre, pero suavemente y sin latir. Mi voz se apaga. ¡Yo me me uero enamorada de la muerte! (1969: 145)

El desajuste entre el alma y el cuerpo vuelve a aparecer en este relato, pero esta vez de manera mucho más explícita, y acompañado de la afirmación de cansancio existencial y envejecimiento prematuro:

Por qué no se cansa y envejece el [alma del mismo modo que el] cuerpo¹⁰⁴? ¿Por qué ella sueña mientras él duerme; ella anda intranquila, mientras él descansa perezoso; ella habla mientras él calla; ella está rebotando vida cuando él comienza ya la terrible lucha con la muerte? (1969:137)

¿Podrá el espíritu sólo conseguir la victoria cuando la vil materia está vencida y encadenada? (1969:158)

Casi con la misma frecuencia y la misma importancia que en los poetas analizados, encontramos este tema en la obra de Antonio Arnao.

Empezando por *Hinmos y Quejas*, libro publicado en 1851 con muchos poemas fechados en 1848, podemos leer varios textos en los que la tristeza por la añoranza del cielo y el Paraíso se constituyen tema principal. A modo de ejemplo:

Oh tú que de los tristes consuelas la amargura,
escucha, Dios piadoso, del ánima el clamor,
y en esta de la carne tan lóbrega clausura
sienta de tus acentos el eco salvador.

(...)

En esa dulce aurora de cándida alegría
que con tu luz escelsa [sic] viertes en la creación,
el alma que padece y a ti volar ansía
¿ha de llorar atada del cuerpo a la prisión?

Si las desdichas reina en la existenciua amarga.
y para ver tu gloria sostienes su virtud,
¿por qué, oh Dios, no la libras de la penosa carga
llavándola a tu trono de amor y de salud?

Ah! Los endebles lazos desate tu clemencia
que la unen a este valle de halago engañoso.
¡Dirija ya sus alas a tu inmortal presencia!
¡El mundo es su tormento; su dicha, tú Señor!
(Arnao: 1851: 25)

**

...

Allí todo es hermoso, todo inconmensurable
aquí todo mezquino, nacido a perecer:
¿Cómo ha de amar el alma lo bajo y deleznable
si una llama divina siente en su seno arder?

Gusté de las pasiones y halagos de la tierra:
sintió el alma un vacío que no pudo llenar;
que solo, oh Dios, la gracia que tu ternura encierra
de tan oscuro valle la puede remontar.

¹⁰⁴ Este trozo falta en las Obras Completas de 1871, lo añade Díaz en su edición.

(...)
(1851:34)

**

- Hermano en la luz dorada
de esos hermosos lugares
que la gran naturaleza
ornó con mano abundante,

lanza tu alma generosa
que anhela emociones grandes,
y cuando el sublime fuego
fiel al lienzo le traslades

recuerda que si es tan sólo
de otra una pálida imagen,
¿cómo brillará en el cielo
la infinita, la inmutable?
(1851:112)

La referencia platónica al mundo de las ideas es evidente en este poema.

Asimismo, en *Ecos del Tader* (1857) leemos:

¡No soy feliz! Mi corazón suspira
por un supremo bien que no comprende,
y misterioso afán lágrimas tristes
hace en mis ojos asomar a veces.

¡No soy feliz! En mis entrañas siento
gérmen de vida, espíritu de muerte;
que esta sublime aspiración del alma,
no tiene nombre ni tenerlo puede.

¡ah! Tú que con la luz de tu mirada
eres consuelo al corazón doliente
y la paz del amor cándida infundes
con la sonrisa que a los cielos debes

¡Ten de mí compasión! Mírame blanda;
las sombras de mi vida desvanece;
y esa dicha recóndita que ansío
será a mis ojos como sol naciente
(Arnao: 1857: 147-148).

Y años más tarde, en 1880, el *Gotas de rocío* volvemos a encontrar la idea formulada en varios poemas, en los que además se reflejan conceptos que ya hemos mencionado, tales el destierro del Paraíso como motivo de este sentimiento o la separación de cuerpo y alma:

PEQUEÑEZ Y GRANDEZA

Brilla fugaz la gota de rocío
que en la tierra se posa
en húmeda mañana del estío;

mas, fugaz y pequeña,
lo inmortal y lo grande nos enseña,
pues como espejo mínimo retrata
la majestad gloriosa
con que el tendido cielo se dilata.
lo mismo, aunque invisible,
como espejo moral indefectible,
en la angosta prisión donde se queja,
el espíritu humano,
pequeño pero ufano,
de su Hacedor la majestad refleja
(Arnao:1880: 150).

NUESTRA DICHA

De la vid fugaz en los dolores,
gozar de dicha creo:
ni me niega la suerte sus favores,
ni en lo imposible pongo mi deseo.
En derredor no veo
vil asechanza de enemigo airado:
a veces cariñoso
mi mano estrecha amigo idolatrado;
mas para ser dichoso
algo falta a mi bien y mi reposo.
Si exento, pues, de pena conocida
mi pecho alguna siente,
¿Por qué tan vago afán, en mí latente?
¡Porque sufro el destierro de la vida!
(Arnao: 1880: 152)

ANHELO VAGO

Siempre que con asombro miro al cielo
en sosegada noche de verano,
y en azulado velo
mis ojos ven estrellas a millares,
por escuchar me afano
la secreta armonía
con que sobre los montes y los mares,
y en himno de victoria,
del que las puso en el espacio un día
cantando van la perdurable gloria.
Mas como si la muerte
de la vida cortase el lazo fuerte,
mi asombro entonces a la par encierra
temeroso dolor, gozo exquisito,
pues parece que el cuerpo yace en tierra
y el espíritu sube al infinito
(Arnao:1880: 159).

Por último, en *Soñar despierto*, de 1891 se reformula el tema, relacionándolo con la poesía y dando una posibilidad a la superación de lo imposible por medio del entusiasmo.

De ignoto fuego la invisible llama
 su vivo ardor derrama
 como corriente por el pecho mío,
 y el abatido corazón inflama,
 igual que a yerto campo el sol de estío.
 Hálito creador en que se siente
 fuerza desconocida
 destierra de la mente
 la lobreguez en que se vio sumida.
 Como en la cumbre de empinado monte,
 paréceme que veo
 remota playa que soñó el deseo,
 crecer y más crecer el horizonte;
 y mientras oigo absorto la armonía
 del canto de la virgen Poësía,
 sintiendo vida nueva,
 su vuelo audaz el pensamiento eleva
 por esfera sublime,
 muy más allá de la región del mundo
 en que el mortal entre cadenas gime.
 - ¡Oh poder misterioso!
 ¿Quién eres tú que de sopor profundo
 libras hoy al espíritu gozoso?
 - Hombre que yaces en letal marasmo,
 por venturas ideales muerto,
 renégate: soy el entusiasmo:
 si quieres ser feliz, sueña despierto.
 (Arnao: 1891: 7-8)

El siguiente autor que con mayor frecuencia trata este tema es José Selgas, que aprovecha muchas de las primeras páginas de sus libros de poemas, cuentos, novelas o ensayos para abordarlo.

Empezando por *El Estío*, de 1853, podemos ver cómo el autor utiliza el poema prólogo para tocar este asunto, así como muchos otros que entran dentro de los parámetros del nuevo movimiento y que analizaremos en su momento. Referente al ansia sin nombre, y utilizando una imagen que recuerda al Manrique becqueriano, leemos:

¿Quién enciende esta sed que me importuna?
 ¿Por qué al buscar mis ilusiones bellas,
 ¡Desengaño cruel! No hallo ninguna?

Puras como la luz de las estrellas
 eran y las perdí, y en vano ahora
 sé que no puedo yo vivir sin ellas.
 (...)

Pierde su gala y su verdor, y espera
 que nueva pompa, y majestad, y vida,
 le volverá otra vez la primavera.

Pero del alma la ilusión perdida,
 germen oculto de la dicha humana,
 ni nunca vuelve ni jamás se olvida.

(...)

Y ansioso corre, porque asir procura
la sombra de un placer que va delante
más lejos cada vez y más oscura.

¡Felicidad humana! Semejante
a esa niebla que el sol tibio ilumina
y que disipa el viento en un instante;

(...)

Es deseo no más, sombra o quimera;
y en la sed de vivir que nos devora
sólo es felicidad la que se espera.

Antes que llegue al corazón la llora,
y es esencia a la vez tan exquisita,
que llega, se respira y se evapora.

Así nuestra ansiedad nos precipita
si el mundo es un edem lleno de flores
cada flor que se toca se marchita
(Selgas: 1853:13-17).

De nuevo en *El ángel de la guarda*, de 1875, el autor usa el espacio privilegiado del principio de la novela para plantear la dualidad del ser, la superioridad del alma y el ansia de felicidades no terrenales, diciendo:

El amor a la gloria no es, en resumen, sino el horror a la muerte. Hay dentro de nosotros un afán oculto que nos impulsa a vivir fuera de nosotros mismos; algo que, traspasando los límites de la materia y de la vida, nos lanza a regiones desconocidas en busca de un tiempo sin medida y de espacios sin términos; movimiento íntimo de la parte más noble de nuestro ser, que interiormente nos agita como si quisiera romper las ligaduras que le oprimen, y semejante al preso que mide impaciente la lóbrega estrechez de su calabozo, sondea, al través de los hierros que le cierran el paso, las luminosas profundidades del horizonte; ansia inquieta de una vida inmensa que no cabe dentro de los límites de la frágil vida en que se halla aprisionada; esencia misteriosa que se exhala de nosotros mismos, y que, semejante a los perfumes más puros, se escapa del vaso en que se halla contenida.

Sean las que quieran las felicidades humanas que cubran de flores el camino que andamos sobre la tierra, en el fondo de nuestra alma suena una voz recóndita que nos llama hacia otras felicidades desconocidas. Parece que vivimos bajo la doble acción de dos gravitaciones opuestas: mientras la materia de que se compone nuestro cuerpo siente la atracción de la tierra, nuestro espíritu experimenta las atracciones del cielo. Esta doble ley que opera sobre nuestro ser nos tiene como suspensos entre el cielo y la tierra, entre la necesidad de morir y el ansia de sobrevivirnos, entre el cuerpo que se arrastra por las oscuras asperezas de la tierra y el espíritu que vuela por las luminosas inmensidades del espacio (Selgas: 1875: 2-3).

**

Tal es la inquietud que agita el corazón de nuestro espíritu estrechamente contenido en el frágil vaso de la vida mortal; tal es el ansia que impulsa al hombre a perpetuarse, a sobrevivir; tal es el afán que enciende en su alma el deseo de inmortalizarse. ¿Llamaremos a este secreto impulso, a este universal sentimiento que da vida a nuestros pensamientos y a nuestras

acciones i nstinto de c onservación? No, si e s i nstinto, es más bien el i nstinto de la et erinidad (Selgas: 1875: 4).

En *Un retrato de mujer*, de 1876, vuelve a suceder lo m ismo y en las prim eras páginas encontramos de nuevo el tópico, esta vez con referencia a la reminiscencia y a la carrera frenética e infructuosa de la vida, que ya Bécquer había mencionado:

Sí, somos grandes, somos sabios, somos poderosos y casi hemos llegado a persuadirnos de que somos el principio y el fin de de todas las cosas, pero no somos dichosos.

¿Por qué?

Porque el espíritu humano se empeña en tener alas y quiere volar fuera de la jaula en que se encuentra prisionero. A l o mejor se ac uerda de n o sé qué ho rizontes d esconocidos, de qué bosques misteriosos, de qué espacios infinitos, y entonces pugna por romper las lig aduras que lo sujetan y en medio de los deleites que embriagan sus sentidos siente en su corazón un vacío que no llenan nunca los placeres del mundo, y los devora uno tras otro con sed insaciable. Cada deseo satisfecho es una esperanza perdida, en cada placer encuentra un desengaño, las dulzuras de los deleites dejan, si puedo decirlo así en el paladar de su alma el sabor amargo de la muerte (1876: 16-17).

Más adelante, en 1877, volvem os a esncontrar afirmaciones semejantes que entroncan con el p latonismo y la filosofía ag ustiniana en *Mundo Invisible, continuación de las escenas fantásticas* (1877).

Además, cada uno lleva un m undo en s u ca beza o e n s u c orazón. El am or es la bella perspectiva de un paraíso e n cantado; l a r egión de l os suspiros, de l os juramentos, de l as lágrimas, de las pr omesas eternas y de l as fel icidades s in fin. La ambición es asimis mo el mundo donde se fraguan todas las tempestades que nos agitan, y la gloria es a su vez, el mundo al que aspiran todos l os que se em peñan en el respetable abs urdo de vivir so bre l a tierra después de muertos (Selgas: 1877: 13-14).

**

Pero bien, todos esos m undos que la im aginación se crea y en los que vive la fanta sía, esa región desconocida llena de visiones y de espectros, de oráculos o de misterios ¿son ridículas supercherías de nuestros sentidos o vanas alucinaciones de la ignorancia de todos los pueblos y de todos los tie mpos? Convengamos en ello, mas la ten dencia invencible del espíritu humano hacia toda m aravilla, hacia todo prodigio, hacia todo misterio viene a ser co mo la in tuición, más bien dicho, el presentimiento, y a la vez el testimonio permanente del mundo sobrenatural (1877: 14-15).

Por último, en *Fisonomías contemporáneas: curiosa colección de apuntes dignos de estudio* (1885) encontramos la que quizá sea la más contundente de las afirmaciones:

Yo quisiera saber qué cosa es esta que hay dentro de mí, que no me deja ni un i nstante de reposo, que me d escubre m undos que m is ojos no ven, que me an gustia con do lores y me recrea con delicias que m i cuerpo no siente, que me saca fuera de mí mismo iluminando a mi alrededor horizontes ignorados, y me enseña a desc ubrir secretos impenetrables a mis sentidos (Selgas: 1885:152).

Otro autor que incide en ello es Arístides Pongilioni que, en *Ráfagas poéticas*, de 1865, deja varios ejemplos.

Así, en el poema “Piensa en mí” –reproducido en relación al amor platónico, en el apartado 1.1.2.- encontramos el tema del amor desde una dimensión platónica, al hablar de la unión de las almas, y aparece ya el espacio nocturno como momento en que la parte espiritual de los seres se separa de sus cuerpos.

De nuevo encontramos la separación de cuerpo y alma en el siguiente poema:

...
Que no conturben el alma
pensamientos terrenales,
y pueda en vuelo apacible
al firmamento elevarse.
Y rompiendo el velo puro
y transparente del aire,
donde la luz y las sombras
luchan entre sí mezclándose
y flota aroma del cielo
en átomos impalpables,
oiga el concierto sonoro
de las arpas celestiales,
en llama de sacro fuego
sienta su ser inflamarse,
y en dulce visión de gloria
perdida y absorta vague!
(Pongilioni: 1865: 150)

Narciso Campillo, en *Nuevas Poesías* (1867), lo expresa del siguiente modo:

Y yo, del soplo creador nacido,
soplo que con violencia luchar siento
por quebrantar la cárcel que me oprime,
cuando haya dado el postrimer aliento,
¿no alcanzaré otra vida más sublime?
Ensánchate, alma mía,
y al seno de tu Dios rápida vuela;
(...)
(Campillo: 1867: 32)

Juan Antonio de Viedma se centra más en la platónica separación del cuerpo y el alma en el tradicional espacio de la noche, y así, en *Cuentos de la villa* encontramos poemas como “La Esperanza”:

I

-Desde que ha muerto madre

mi amor bendito,
cierra un beso de noche
los ojos míos;
quizá es un sueño,
pero mi alma se lleva
tras sí ese beso.

Después por el espacio
con leves alas
pienso ver que las sombras
cruzan dos almas;
y entonces creo
que a mi oído murmuran
<¡Tu amor no ha muerto!>

II

Cuando la luz del alba
colora el aire,
dulce invisible beso
mis ojos abre;
¡Pobre alma mía!
A llorar amaneces,
¡feliz dormías!
-<Alma, ¿por qué al espacio
tiendes tu vuelo?>
A mi alma le pregunto
cuando despierto;
y dice mi alma,
-< Porque vivo soñando
con la *Esperanza*>.
(Viedma: 1868: 173-174)

Para terminar, hemos de referirnos a Antonio Trueba en el que el ansia sin nombre aparece, pero con la peculiaridad de asociar este sentimiento, tantas veces ligado a los poetas, a los adolescentes. Lo más interesante de esto, es que la consideración de que este anhelo desaparece al llegar a la edad adulta está dejando entrever que es este uno de los autores en los que el postulado de stoicismo, que veremos a continuación, arraiga con más fuerza. La pérdida del ansia, equivalente a la pérdida de la vida, de acuerdo con lo que vimos en Rosalía de Castro, se iguala a la renuncia de buscar la felicidad donde no puede encontrarse y se alinea en la tendencia estoica que comienza a defenderse. El poema en cuestión aparece en *El libro de los cantares* (1852), y entre sus versos encontramos los siguientes:

II

...
Fuentes, flores, pajaritos,
ramas, sol, todo le place;
todo lo contempla, todo
tienen para él un lenguaje
que no comprende y le encanta,
que le anima y que le abate,
que le hace ansiar otro mundo

y bendecir este le hace.
Ved aquí la diferencia
que separa ambas edades:
alma pequeña, la infancia;
la adolescencia, alma grande;
la una sin aspiraciones
indefinibles, constantes;
<la otra quisiera volar
como las águilas reales>
(Trueba: 1907: I: 93-94).

La separación del cuerpo y el alma y el anhelo del alma de subir al cielo también aparecen en el autor de manera muy explícita en *El libro de los recuerdos* (1910):

...

En este mundo las almas
piadosas, cándidas, bellas
caminan solas y tristes...
¡son en el mundo extranjeras!

Y en los instantes del sueño
se apartan de la materia,
cárcel aflictiva, inmunda,
y al cielo, su patria, vuelan.

¡Oh! tristes son los instantes
en que del cielo se alejan,
tornando a su cautiverio
que a llorar de nuevo empiezan!
(Trueba: 1910: III: 193-195)

1.3.2. El desencanto romántico

La consecuencia derivada de la *saudade* existencial, del anhelo sin objeto, del anhelo sin nombre, así como de la búsqueda de las IDEAS intuitivas es el desencanto que embarga a estos autores y los caracteriza hasta el punto de recibir el nombre de “desencanto romántico”. El crítico Monner Sans, en relación a José Selgas afirma:

...si la fiebre de la concepción atosiga, y van las ideas creadoras empujándose en el cerebro, y de pronto se ven barridas por las apremiantes preocupaciones del positivismo, por las frías realidades del humano vivir, ¡oh!, entonces, el artista de verdad ha de realizar un soberano esfuerzo, y en la lucha que en su cerebro estalla, entre las idealidades que vislumbra y colorean su existencia, y las prosaicas verdades que lo atan a la tierra, mostrándole lo burdo y lo grosero de ella, en este tremendo batallar, repito, contempla no pocas veces como se van alejando las ideas luminosas impelidas por las desesperantes sombras de lo inevitable, la lucha por la vida propia...y la de los seres que bajo su amparo se cobijan (Monner Sans: 1916:7).

En nuestra opinión, no obstante, como dijimos al principio de este capítulo, el desencanto que experimentan los escritores del Segundo Romanticismo, cualitativamente distinto del que experimentan los miembros del primer periodo, tiene

más que ver con un desengaño de tipo existencial, no sólo derivado de la necesidad de atender a las necesidades prosaicas que impone la realidad y que alejan de los ideales poéticos, sino también como consecuencia de la imposibilidad de hallar esas verdades absolutas que sienten y experimentan como una reminiscencia, pero que no se encuentran en la vida real. No sólo porque las necesidades más pedestres no nos permitan perseguirlas, sino, simplemente, porque sólo su sombra se refleja en la tierra. Ante esta realidad experimentada de manera clara y dolorosa, surge el desengaño que estos autores presentan en sus textos. Todos ellos lo hacen, sin excepción alguna, pero sí hemos de señalar que no todos de la misma manera. Hemos convenido en que este grupo se caracteriza por una vuelta a los valores tradicionales, y en especial a la religión. Yendo un paso más allá, hemos de decir que algunos de ellos estuvieron vinculados a los grupos de católicos más extremistas del momento. Teniendo esto en cuenta, es inmediata la conclusión: la manera de enfrentarse al desengaño una persona con una fe problemática, como la de Rosalía de Castro o una persona de la religiosidad de Arnao no puede ser la misma. En el primero de los casos el desengaño lleva al desaliento, a la locura en el caso de las obras de Bécquer. En el segundo el desengaño aparece tratado como una razón más para fijar la vista en lo eterno en lugar de lo temporal.

En este caso, el autor que primero debemos analizar por ser el que con mayor frecuencia aborda el tema es Gustavo Adolfo Bécquer. El poeta sevillano habla del desengaño en rimas, leyendas, cartas... de manera tangencial a un relato o haciéndolo la idea principal del mismo, en clave seria y dolorida o irónica (quizá debiéramos mejor decir sarcástica por la carga de dolor que en cualquier caso implica), haciendo culpable a la vida y al destino o haciendo recaer la responsabilidad sobre unos hombres que piden más de lo que les es dado esperar.

Empezando por las *Rimas*, el desengaño aparece como motivo principal en muchas de ellas. Así:

20

Hoy como ayer, mañana como hoy,
¡y siempre igual!
un cielo gris, un horizonte eterno
y andar...andar.

Moviéndose al compás como una estúpida

máquina el corazón;
la torpe inteligencia del cerebro
dormida en un rincón.

El alma, que ambiciona un paraíso,
buscándole(sic) sin fe.
Fatiga sin objeto, ola que rueda
ignorando por qué;
(Bécquer: 2004: 66)

Más explícita son, sin embargo, las rimas 48 y 49:

48

Fingiendo realidades
con sombra vana,
delante del Deseo
va la Esperanza.

Y sus mentiras
como el Fénix renacen
de sus cenizas
(Bécquer 2004:81).

49

Al brillar un relámpago nacemos
y aún dura su fulgor cuando morimos:
¡tan corto es el vivir!

La gloria y el amor tras que corremos
sombras de un sueño son que perseguimos:
¡despertar es morir!¹⁰⁵
(Bécquer: 2004: 81)

Con un ejemplo altamente significativo, encontramos la misma idea en la rima 85:

Lejos y entre los árboles
de la intrincada selva
¿no ves algo que brilla
y llora? Es una estrella.

Ya se la ve más próxima,
como a través de un tul,
de una ermita en el pórtico
brillar. Es una luz.

De la carrera rápida
el término está aquí.
Desilusión. No es lámpara no estrella
la luz que hemos seguido. Es un candil.
(2004:106)

La carga de ironía de la que hablábamos aparece también en las rimas, y así, en la rima número 5 de la edición de Estruch Tobella, tras reproducir los cantos de los marineros,

¹⁰⁵ Nótese la presencia implícita de la importancia del sueño.

hablando de amor, gloria, y, por último, libertad como único don valioso en un reme de algunas de las figuras clave del Primer Romanticismo, el poeta da su propia versión de los hechos:

<<Ascua encendida es el tesoro,
sombra que huye la vanidad.
Todo es mentira: la gloria, el oro.
lo que yo adoro
sólo es verdad:
¡la libertad!>>.

Así los barqueros pasaban cantando
la eterna canción,
y al golpe del remo saltaba la espuma
y heríala el sol.

-¿Te embarcas?- gritaban;- y yo sonriendo
les dije al pasar:
- Yo ya me he embarcado; por señas que aún tengo
la ropa en la playa tendida a secar.
(2004:59)

Como ya se ha dicho en alguna ocasión, la leyenda “El rayo de luna”(1862), es el máximo exponente de este sentimiento, dentro de la obra de Bécquer y, probablemente, de toda la literatura. En esta leyenda asistimos a todo el proceso del engaño, ganando más y más intensidad en el entusiasmo hasta llegar a la brutal caída. El desastre tiene su origen en la premisa falsa de que el corazón no engaña. Manrique dice, “...la encontraré...; la encontraré; me lo da el corazón, y mi corazón no me engaña nunca” (2004:159). Esta seguridad se mantiene como un axioma de fe que impide al protagonista darse cuenta de todos los indicios que ya están prefigurando el final de la historia. Primero, la pierde tras haberla seguido hasta la ciudad y, después de esperar toda la noche junto a la casa que imaginaba sería de ella, descubre que no existe tal dama entre los habitantes de la misma. A partir de ahí, los pequeños desengaños, las pistas que deberían llevarle a la verdad, siguen sucediéndose:

Verdad es que ya he recorrido inútilmente todas las calles de Soria; que he pasado noches y noches al sereno, hecho poste de la esquina; que he gastado más de veinte doblas en hacer charlar a dueñas y escuderos; que (...) pero no importa...; yo la he de encontrar, y la gloria de poseerla excederá seguramente al trabajo de buscarla (2004:159).

Pero el corazón no miente, y por eso no atiende a ninguno de los signos que le hubiesen llevado a despertar a tiempo, sino que continúa en su empeño hasta que la realidad se impone ante sus ojos de manera terminante y dolorosa:

Era un rayo de luna, un rayo de luna que penetraba a intervalos entre la verde bóveda de los árboles cuando el viento movía sus ramas (161).

Con la brutal consecuencia de la “locura”, o de la vuelta a la cordura:

...Cántigas..., mujeres..., glorias..., felicidad..., mientras todo, fantasmagóricamente, se nos va formando en nuestra imaginación y vestimos a nuestro antojo, y los amamos y corremos tras ellos, ¿para qué?, ¿para qué? Para encontrar un rayo de luna (2004:161).

Asociado al paso del tiempo, encontramos la desilusión en “El caudillo de las manos rojas” (1858), y en el capítulo de “San Juan de los Reyes” dentro de *Historia de los templos de España* (1857), donde leemos respectivamente:

Todo huye: con las aguas, las horas; con las horas, la felicidad; con la felicidad, la vida. Todo huye a fundirse en la cabeza de Schiven, cuyo cerebro es el caos, cuyos ojos son la destrucción y cuya esencia es la nada (2004:251).

**

Por desgracia, el tiempo, a quien está encomendado el trazar en su curso la línea que divide las falsas de las verdaderas predicciones, vino como suele a confirmar las tristes y desvanecer la ilusión de las dichosas (2004:913).

La idea del hombre como generador de su propia desilusión, y como consecuencia, de su propia infelicidad se atisbaba ya en la negación de Manrique a ver lo que podría robarle su sueño, pero aparece de nuevo, y de manera más explícita en otros textos, como “Los maniqués” (1862), en el que, desde una postura escéptica y casi cercana al cinismo, el autor trata de analizar racionalmente el origen del desengaño:

De todo he venido a deducir que en este mundo los objetos exteriores no hacen más que presentar polos magnéticos a las aspiraciones de nuestra alma, aspiraciones, que al acudir en tropel, atraídas por el objeto que hiera nuestra vista, le visten y hermosean con los ricos tejidos de nuestros deseos, con los magníficos y variados cambiantes de nuestras idealizaciones.

Los objetos, en una palabra, con relación al individuo, no son más que maniqués, sobre cuyas carnes de cartón el hombre y la mujer echan todos los sueños de su espíritu, atraídos por una cualidad real que creen haber divisado (305).

Como ya vimos al hablar del desengaño amoroso, esta proyección nunca funciona:

¡El acto de quedarse desnudo el maniquí que cada uno ha adornado, es lo que el hombre llama fatalidad, desgracia, y echa la culpa a la providencia, al maniquí, a todo, menos a sí mismo, loco de atar, empeñado en que el hábito hace al monje! (307)

También con cierta responsabilidad, aunque con los dioses como verdaderos culpables, encontramos a los hombres en el “Apólogo” (1863) en el que, siguiendo la estela de “La Creación” (1861), lo que ocurre en la tierra o la manera en la que los hombres actúan es sólo un error de los creadores, o bien, un entretenimiento de los mismos. En este caso, Visnú da a los hombres un elixir para que dejen de desear la muerte. Al día siguiente, en efecto, ya no quieren morir, sino comenzar el mundo con la fuerza de un brazo,

avasallar los corazones con el encanto de la hermosura, alcanzar la inmortalidad por medio del genio.

Cuando Siva, el genio destructor que se complacía en ver a los hombres mustios, sombríos y avergonzados, ve el cambio de escena, pregunta a Visnú:

- ¿Qué diantres les has dado a estos imbéciles, que ayer estaban todos mustios, cabizbajos y llenos de la conciencia de su pequeñez, y hoy andan con la frente erguida, burlándose los unos de los otros, creyéndose cada cual un dios? (294)

Lo que ha dado Visnú a los hombres es el amor propio, y lo que se plantea aquí es una disyuntiva que volveremos a ver más adelante, ¿es mejor ser conscientes de la realidad, de nuestra pequeñez, de la insignificancia de las cosas? ¿o es mejor vivir engañados, bajo los efectos del élixir, convencidos de que nuestros maniqués son reales? ¿qué es mejor? ¿sufrir un desengaño después de haber creído o no haber creído nunca? Parte de la respuesta puede deducirse del texto que acabamos de reproducir, pero quedará más claro al hablar de los sueños como mecanismo de defensa y ocultamiento de la realidad.

Antes de continuar hablando de Bécquer, conviene señalar que otros autores también hacen al ser humano culpable de su propio desengaño. Nos referimos a Nombela que en el artículo “El primer cigarro”, escrito en 1866, presenta a un hombre obstinado, que se empeña en reincidir en la búsqueda de lo inexistente o radicalmente distinto de lo esperado; un hombre que no sabe cuándo abandonar ni cuándo conformarse, y por ende, un hombre que no sabe cómo alcanzar la felicidad y que se ve abocado a la decepción:

La ambición es el primer cigarro que se desvanece, se convierte en humo y deja herida el alma; pero los hombres son unos niños grandes, el deseo los lleva en un carro de triunfo, a su paso destruyen cuanto encuentran, se arrastran por el lodo si es preciso y al llegar a la realización de su afán, encuentran el dolor donde esperaban la felicidad.

El dolor les mortifica; pero en vez de quejarse se sonríen para convencerse de lo que no creen, para no dar su brazo a torcer (Nombela: 1905: II: 113).

Volviendo a Gustavo Adolfo, dos ejemplos en los que el tema del desengaño aparece tratado con cierto humor que, a pesar de todo, no deja de destilar amargura y sólo dulcifica lo horrendo del fondo, son “Memorias de un pavo” (1865) y “Un tesoro” (1866).

Probablemente es el primero de ellos el que transmite un mensaje más duro. Este pobre pavo optimista que llega a afirmar que la vida no es mala, comienza a pensar y a sentir

una “desconocida inquietud” poco antes de emprender su viaje hacia la corte. Este pavo que llega a Madrid con la idea de encontrar un paraíso y sufre el primero de una serie de desengaños:

Han pasado algunos días y se me ha revelado todo lo horrible de mi situación. He visto brillar con un fulgor siniestro el cuchillo que ha de segar mi garganta y he contemplado con terror la cazuela destinada a recibir mi sangre.

Ya oigo los tambores de los chiquillos que redoblan anunciando mi muerte. Mis plumas, estas hermosas plumas con que tantas veces he hecho el abanico, van a ser arrancadas una a una y esparcidas al viento como las cenizas de los más monstruosos criminales.

Voy a tener por tumba un estómago, y por epitafio la décima en que pide los aguinaldos un sereno (Bécquer: 2004:360).

La historia, en clave de humor, de aquel que toma un camino pensando que tras él le espera algo más, y que sólo encuentra la muerte a su término, ante la absoluta indiferencia de los demás:

...oh, ¡fuerza de la necesidad y la costumbre!, transcurrido el primer momento de estupor y de silencio profundo, nos enjugamos con el pico de la servilleta la lágrima que temblaba suspendida en nuestros párpados y nos comimos el cadáver (2004: 360).

También con el desengaño romántico como trasfondo y con tono irónico encontramos “Un tesoro” (1866), aunque esta vez la ironía no está ocultando una realidad tan despiadada como la muerte, sino que, maneja una vez más la teoría expuesta en “Los maniqués” (1862), lo que encontramos aquí es un arqueólogo que cree haber encontrado un tesoro donde sólo había un baño. La última frase del relato es absolutamente significativa: “¡Yo me tengo la culpa!” (2004: 364).

El tono en el que aparece el desengaño en las *Cartas desde mi celda* (1864) se acerca más a lo confesional. Volvemos a encontrar ideas que ya hemos visto, como la cercanía o el paso del tiempo como agentes que desvelan la realidad de las cosas y conducen al desengaño o la defensa del estoicismo como solución al mismo, pero el tono difiere en cierto modo. Veamos algunos ejemplos.

En cuanto a la cercanía como destructora de la ilusión, encontramos el siguiente:

Sucede con estos pueblos tan pintorescos, cuando se ven en lontananza tantas líneas caprichosas, tantas chimeneas arrojando pilares de humo azul, tantos árboles y peñas y accidentes artísticos, lo que con otras muchas cosas del mundo, en que todo es cuestión de la distancia con que se miran, y la mayor parte de las veces, cuando se llega a ellos, la poesía se convierte en prosa (2004: 399).

El tiempo como devorador de las ilusiones aparece en el siguiente fragmento:

En aquel punto en que todas aquellas viejas locuras de mi imaginación salieron en tropel de los desvanes de la cabeza donde tengo arriñonados, como trastos inútiles, los pensamientos extraños, las ambiciones absurdas y las historias imposibles de la adolescencia, ilusiones rosadas que, como los trajes antiguos, se han ajado ya y se han puesto de color de las alas de mosca con los años, fue cuando pude apreciar, sonriendo, al compararlas entre sí, la candidez de mis aspiraciones juveniles (402).

El desengaño en primera persona lo encontramos algunos párrafos más adelante:

¡qué revolución tan radical y profunda no se ha hecho en todas mis ideas! ¡Cuántas tempestades silenciosas no han pasado por mi frente, cuántas ilusiones no se han secado en mi alma, a cuántas historias de poesía no las he hallado una repugnante vulgaridad en el último capítulo! Mi corazón, a semejanza de nuestro globo, era como una masa incandescente y líquida que poco a poco se va enfriando y endureciendo. Todavía queda algo que arde allá en lo más profundo, pero rara vez sale a la superficie. Las palabras *amor*, *gloria*, *poesía*, no me suenan ya como me sonaban antes. ¡Vivir! ... Seguramente que deseo vivir, porque la vida, tomándola tal como es, sin exageraciones y engaños, no es tan mala como dicen algunos; pero vivir oscuro y dichoso en cuanto es posible, sin deseos, sin inquietudes, sin ambiciones, con esa felicidad de la planta que tiene a la mañana su gota de rocío y su rayo de sol (405-406).

Y he aquí una de las manifestaciones de estoicismo que vamos a encontrar. Lo veremos más adelante, pero por ahora hemos de señalar que ésta es la manera que encuentran los románticos del segundo periodo para tratar de ser felices una vez que se han perdido las ilusiones.

Entre los múltiples artículos de Bécquer también encontramos más de un fragmento que apunta a este tema del desengaño. Así, en “El calor” (1864), a la tentadora ola- recuerdo de la ninfa de los ojos verdes- el poeta le responde:

Después de haber escuchado atentamente tus murmullos; de haber creído oír algo fantástico y extraño, como canciones vagas, palabras sueltas, suspiros, lamentos, cosas lejanas de las náyades que viven en tu fondo; voltear de campanas de cristal de las ciudades que dicen que existen en tus abismos; oyéndote un día y otro, siempre esperando a percibir más claro lo que adivinaba, he venido a sacar en consecuencia que todo aquello no es más, y permíteme que me familiarice hasta ese punto contigo, que lo que en mi país se llama “un camelo” y, una vez analizados, tus rumores se reducen a ruido siempre igual y fastidioso (Bécquer: 2004: 576).

Con la historia casi dada la vuelta, vemos qué poco queda en el poeta del Fernando que salta al lago siguiendo los susurros del espíritu que lo habita.

Por último, podemos hablar de dos ejemplos más específicos de otro tipo de desengaño: el desengaño del que tiene que renunciar a sus sueños antes de reconocer en ellos un rayo de luna, bien porque las circunstancias le impiden incluso el acometerlos, o bien por el fracaso que sigue al intento de hacerlo. Así, en los “Cartas semi-políticas” (1862) encontramos al amigo que se ve obligado a permanecer en su pueblo de origen por razones familiares, en lugar de emprender el viaje a la corte:

Una vez en él, lejos de la ciudad y lejos de los amigos que las fomentaban, mis ilusiones sobre el porvenir se fueron disipando poco a poco, y la realidad desnuda de los oropeles con que la engalana una imaginación joven, apareció a mis ojos.

(...)

Tomé una determinación heroica: renuncié a mis absurdas esperanzas; me vestí el traje de campo y me hice un labrador. (...) hice un esfuerzo para convencerme de que había soñado durante una noche muy larga una porción de disparates, y me convencí por último (Bécquer: 2004: 878).

Focalizando un poco más este desengaño en lo que se refiere a la carrera artística, en “Crítica literaria” (1859) leemos:

Todos los genios que tienen que abrirse paso a través del vulgo, todas las cabezas privilegiadas a quienes les es necesario conquistar palmo a palmo o el terreno que la prevención o la ignorancia defienden contra sus esfuerzos generosos, que en ese combate sordo y horrible de todos los días, de todas las horas, de todos los momentos, compran a precio de una tortura o de una lágrima cada hoja de laurel con que un día han de ceñir su frente (...). Instantes rápidos, pero crueles, en que suceden la postración al ánimo y el desaliento a la esperanza; en que su fe se debilita, en que dudan de sí mismo, y creyéndose el juguete de una alucinación redícula o de un loco orgullo, vuelven los ojos al cielo y preguntan a Dios: <<¿Por qué me has engañado?>> (2004: 471).

Exclamación que podemos hacer extensible a todos los ejemplos que venimos poniendo y que muestra el desgarramiento que se esconde tras las variadas manifestaciones de desengaño romántico: “Dios, ¿Por qué me has engañado?”.

También en el caso de Rosalía de Castro el desengaño es un tema recurrente en el que concurren muchos de los motivos que hemos visto previamente en Gustavo Adolfo Bécquer.

Para empezar, podemos señalar que una parte de la crítica ha establecido el sentimiento del paso del tiempo como causa fundamental que origina este sentimiento. Es el caso de Ricardo Carballo Calero que sitúa a Rosalía dentro de la tradición manriqueña y afirma:

Éste [o tiempo] transcurre, e no seu transcurrir naufragan os beséis das esperanzas, das ditadas dores e das angurias. Como o placer quer eternidade, son os praceres idos os que principalmente recordamos (Carballo Calero: 1979:130).

Es innegable que el paso del tiempo es uno de los factores fundamentales en el desengaño que aparece en la obra de la escritora, pero no parece ser el único, y esto nos lleva directamente a otro asunto interesante en lo que a Rosalía se refiere. Sería de esperar que, tal como defiende Carballo Calero e incluso prueba la obra de la autora salvo en el caso que comentamos, el desengaño fuese de la mano del tiempo, aumentando con el devenir del mismo y sin hacer su aparición, al menos, hasta los

primeros poemas de madurez. En oposición a esto, vemos que uno de los poemas en los que con más profusión aparece este tema en la obra de Rosalía es *La flor*, el primero de la autora, publicado en 1857, cuando la autora tiene veinte años. Ya el poema que abre el libro se llama “Un desengaño” y este motivo aparece en las páginas que siguen al menos en otras tres ocasiones y en poemas ostensiblemente largos, especialmente en un libro tan corto como este. La siguiente pregunta que surge de manera inmediata es hasta qué punto es sincero este desengaño de Rosalía y hasta qué punto la autora está adoptando un *topoi* que ha aprendido de autores como Espronceda. La respuesta no es sencilla y en la crítica abundan las dos opiniones, dentro de no ser este uno de los libros más estudiados de la autora. Sin que sea posible aventurar una respuesta definitiva, sí que parece posible establecer una hipótesis conjunta. Es decir, en nuestra opinión está claro que pudo haber una influencia de Espronceda, pero posiblemente no tanto en el propio libro como en la actitud de la autora; es decir una influencia en su manera de vivir y sentir, y sólo de manera indirecta desde la propia vida de la escritora, en los textos de la misma. Asimismo, no podemos tampoco olvidar que veinte años, en unos autores que se sienten envejecidos prematuramente no son tan pocos, especialmente en el caso de los autores en torno a los cuales confluyeron más circunstancias negativas, como sería el caso de la autora, pero también de Trueba, Ferrán, Cañete, Gustavo Adolfo Bécquer...

Algunos de los ejemplos de este libro son los que siguen. En el poema de apertura, “Un desengaño” hace referencia a un desengaño amoroso y sí que parece un poema más juvenil, pero en “Fragmentos”, a pesar del estilo balbuciente que se adivina, sí encontramos algunas estrofas dignas de mención:

¡Cuando infeliz me contemplé perdida
y el árbol de mi fe se desgajó,
tuvieron, ¡ay!, para llorar mis ojos
de amargura y de hiel tristes despojos!

¡La nada contemplé que me cercaba,
y...al presentir mi aterrador quebranto,
miré que solitaria me anegaba
en un mar de dolores y de llanto!
¡Nadie ni amor ni compasión cantaba,
ni un ángel me cubrió bajo su manto;
sólo la voz mi corazón oía
de la última ilusión que se perdía!..
(Castro: 1993: I: 9)

Y rotas ya de la existencia mía
de paz y amor las ilusiones bellas,
llenas de horror las contemplé en un día
cual en un cielo sin luz, muertas estrellas:
su oscuridad mi porvenir partía,
mi fe y mi paz se confundió con ellas;
¡que eran del alma indisolubles lazos
que se fueron al fin, hechas pedazos!
(1993: I: 10)

Por eso, ¡ay Dios!, al caminar aún pura
entre inmundicias mil que tropecé,
llenaron de dolor y desventura
la hermosa realidad con que soñé:
terrible asolación, esencia impura
lanzaron al Edén que acaricié;
y aquel Edén se convirtió en infierno
¡triste ilusión de mi dolor eterno!
(1993: I: 11)

El poema que le sigue en el libro, “El otoño de la vida”, vuelve a este tema utilizando una imagen que veremos repetida en otros autores. Se trata del joven que contemplando la belleza de las flores, o de los pájaros, trata de tocarlos y de cogerlos, contemplando al instante cómo, al contacto con su mano, estos seres mueren. El poema es considerablemente largo, pero el sentido del mismo podemos verlo condensado en las dos últimas estrofas:

Al que en la vida una vez
mira la fe ya perdida
que acarició su niñez
y la terrible vejez
siente venir escondida;

quien contempla la ilusión
de su esperanza soñada
muriendo en el corazón
al grito de la razón
¿qué es lo que le queda?...¡nada!
(Castro: 1993: I: 19-20)

En *La hija del mar* (1859) la voz de Rosalía se hace más reconocible, y leemos:

...descorriendo el paño rosado con que parecen cubiertas todas las bajezas de los que pretendemos el evarnos a la altura de los dioses, presentó a mi vista la fúnebre túnica que envuelve entre sus sombríos pliegues todas las santas aspiraciones que brotan del hombre hacia la felicidad..., y una sonrisa amarga a través de todas nuestras pobres alegrías..., vano oropel de ventura y fingidas esperanzas con que llenamos la tierra los mortales para engañar de algún modo nuestras miserias (Castro: 1993: I:118).

En *Flavio* (1861) aparece ya el desengaño asociado al paso del tiempo:

¿Por qué no había de ser eterno el ardiente espíritu que llena la primavera de la vida con sus sonrisas, la alegre diosa de la juventud que aprisiona un instante con flores nuestro corazón y cubre con sus vapores rosados todo lo que puede aparecer lúgubre y melancólico ante nuestras miradas, que sólo respiran animación y amor?

Pero ¡ay!, las flores se deshojan, los horizontes se cubren de nubes... ¡la venda cae de nuestros ojos! (1993:I: 226)

En esta novela, ambos personajes aparecen marcados por el desencanto, pero es probablemente en Mara donde encuentra una formulación más perfilada. De ella se dice:

Pero la joven había concluido por perder esta esperanza a fuerza de verla una y mil veces desvanecida, y todos sus alegres sueños se habían convertido en pensamientos sombríos (1993: I: 389).

Más adelante, asociado al “complejo de Polícrates”, encontramos en boca del mismo personaje otra manifestación de estoicismo:

¡Es éste (...) el castigo de mi felicidad de un instante! No hay felicidad en la tierra... El mundo es un infierno; el amor uno de sus tormentos; pero ¡ay!, ¿cuánto durará este tormento para mí?... Dichosa yo si nunca hubiese creído...! (1993:I:395)

Sin embargo, es en las últimas obras de la autora cuando este sentimiento adquiere verdadera profundidad y dimensión existencial, expresado ahora desde la madurez.

En *En las orillas del Sar* (1884) hallamos poemas como los que siguen:

Al oír las canciones
que en otro tiempo oía,
del fondo en donde duermen mis pasiones
el sueño de la nada,
pienso que se alza irónica y sombría
la imagen ya enterrada
de mis blancas y hermosas ilusiones,
para decirme: - ¡Necia!, lo que es ido
¡no vuelve!; lo pasado se ha perdido
como en la noche va a perderse el día,
ni hay para la vejez resurrecciones...

¡Por Dios, no me cantéis esas canciones
que en otro tiempo oía!
(Castro: 1993: II: 528)

**

Viéndome perseguido por la alondra
que en su rápido vuelo
arrebatar me quiso en su piquillo
para dar alimento a los polluelos,
yo, diminuto insecto de alas de oro,
refugio hallé en el cáliz de una rosa,
y allí viví dichoso desde el alba

hasta la nueva aurora.

Mas aunque era tan fresca y perfumada
la rosa, como yo no encontré abrigo
contra el viento, que alzándose en el bosque
arrastróla en revuelto torbellino.

Y rodamos las dos en fango envueltos
para ya nunca levantarse ella,
y yo para llorar eternamente
mi amor primero y mi ilusión postrera.
(II: 533)

**

Ansia que ardiente crece,
vertiginoso vuelo
tras de algo que nos llama
con murmurar incierto,
sorpresas celestiales,
dichas que nos asombran;
así cuando buscamos lo escondido,
así comienzan del amor las horas.

Inaplacable angustia,
hondo dolor del alma,
recuerdo que no muere,
deseo que no acaba,
vigilia de la noche,
torpe sueño del día,
es lo que queda del placer gustado,
es el fruto podrido de la vida.
(1993: II: 538-539)

Asimismo, en *El primer loco* (1881), encontramos fragmentos que lo reflejan. En referencia al amor, leemos:

La mayor parte de las veces, el amor toma en nuestra naturaleza el carácter de enfermedad crónica, que se revela de diversas maneras y que sufre diferentes transformaciones a medida que los años avanzan, si no que logremos calmar las inquietudes y la sed eterna de goces inmortales que en nosotros produce. Es entonces cuando malgastamos nuestras riquezas de juventud y vida, de fe, de ilusiones y de esperanzas con cada mujer que nos sale al paso, y a la cual adornamos con gracias que sólo existen en nuestras fantasías, para huir desengañados en busca de otras y otras que hemos de abandonar bien presto de la misma manera, ya doloridos y llenos de de saliente, aunque contumaces siempre en el mismo pecado, ya cada vez menos sensibles a lo ideal y más encenagados en lo impuro (1993:II: 686-687).

Otro autor en el que el sentimiento de desengaño es determinante es Antonio Arnao, en cuyos poemarios aparece esta temática de manera recurrente y con algunos matices interesantes de señalar.

Ya en *Himnos y quejas*, de 1851, el tema aparece en múltiples ocasiones, desde el privilegiado lugar del prólogo en el que el poeta explica sus intenciones y el sentido de la obra:

(...)
Yo que también por mi desdicha atado
al lazo duro de mortal cadena,
en vez de rico floreciente prado
cruzo la soledad de abrojos llena;
por coseguir alivio a mi cuidado,
para calmar mi rigurosa pena,
al cielo miro en inmortal deseo
y en él la luz de mi esperanza veo.

Cuando al cruzar las puertas de la vida
hallé una tierra fértil y lozana,
encontré la ventura apetecida;
quise cogerla y se deshizo vana.
Al feliz desengaño el alma herida
despertó a la verdad, luz soberana:
sentí calmarse su dolor deshecho
y la esperanza renació en mi pecho.
(Arnao: 1851: 7-8)

Lleno de gozo y de inocencia pura
corrí a los brazos del mortal mi hermano,
mas repondió a mi cándida ternura
con ceño adusto o con rencor insano.
Ni amor sencillo, ni amistad segura
quiso pagar mi corazón tirano;
y comprendí aunque tarde que la tierra
no es el lugar donde el amor se encierra.

Entonces sin querer el labio mío
en hondas QUEJAS prorrumpió doliente;
quejas amargas que el dolor impío
me arrancaba del alma aún inocente;
(Arnao: 1851:9)

Encontramos en este poema una técnica que vimos en Bécquer y que vamos a analizar en otros autores. Se trata de enumerar diferentes elementos en los que los humanos cifran sus esperanzas, la calma de una tierra fértil y la compañía y ternura de los otros hombres, en este caso, para mostrar cómo estas esperanzas son engañosas pues todo aquello en lo que el hombre pone su felicidad acaba en el desengaño. Asimismo, en este poema empezamos a atisbar el desencanto enfocado desde una perspectiva religiosa - enfoque que aparecerá más desarrollado en otros textos del autor y de otros escritores del grupo. Es el caso del poema que sigue y de algunos otros que veremos a continuación. En ellos, el desengaño sufrido se refiere al mundo, a la tierra, a la vida terrenal, pero no a la eterna, de modo que un tema que roza el existencialismo en autores como Bécquer o Rosalía, en autores como Arnao se acerca a la doctrina del *vanitas vanitatis* y viene a concluir en lo absurdo que es poner las esperanzas en lo terrenal en lugar de en lo divino. En el caso concreto del poema que reproducimos a continuación, el tono que domina es el del desencanto y la tristeza, pues en ningún

momento del poema aparece el elemento divino como elemento de comparación; sin embargo este queda claro, aunque no se explicita, pues la queja tiene un destinatario, y este destinatario es Dios, el Señor, al que el poeta hace partícipe de su equivocación y ante el que da cuenta de la infelicidad a la que le ha llevado esa carrera frénética por alcanzar la ciencia. De este modo, con la intrducción de este interlucutor implícito, el poema aparece dotado de una enseñanza moral, una moraleja que se aprende por medio del desengaño, y que dota a este de una suerte de elemento positivo.

Mi espíritu infeliz sintió en su seno
vívido ciego ardor que le impelía
a levantarse, de arrogancia lleno.

(...)

¡Aquel templo, Señor, resplandeciente,
era mansión de la terrena gloria
que llega tanto a fascinar la mente!

Allí empezó la dolorosa historia
de desconsuelo fuerte y de amargura
que no abandona un punto mi memoria;

porque llevado, oh Dios, de la locura
al soplo irresistible, tendió el vuelo
ganar pensando su mentida altura.

Luchó, dudó, mas inflamé su anhelo:
torné a dudar y redobló su brío,
siguiendo entre esperanza y desconsuelo;

mas ah Señor! El desengaño impío
cortó sus alas fiero, y despeñado
cayó, quedando herido el pecho mío.

Desde entonces creí, desamparado,
ya sin felicidad cruzar mi vida,
ya para siempre de aflicción cercado.

(...)

Ay! Al parame en mi ambición tu ciencia
hízome ver en el renombre humano
aura engañosa, pasajera esencia.
No ya su brillo en conquistar me afano,
pues miro en la verdad, cada momento
de la fama el clamor más y más vano
(Arnao: 1851: 53).

Otro poema en el que aparece el tema del desengaño es “A mis pensamientos”:

...

- Tened, pensamientos míos,
no alcéis vuelo temerario,
que otros muchos, cual vosotros
Ícaros se despeñaron.

A un astro puro voláis:
Oh! Remoto está ese astro!
Temed no os queme las alas
el fuego del desengaño
(Arnao: 1851: 118).

En *Ecos del Tader*, (1857) el poema “La flor del recuerdo” marca el tono que vamos a encontrar.

(...)
¡qué mucho que el alma triste
yazga en hondo desaliento,
piadosa muerte invocando
como su postrer remedio?

Así la vida en nosotros,
bogando sin rumbo cierto
a la dicha arrebatados
por un huracán deshecho,

¿qué mucho si el vano mundo
miramos con menosprecio,
si nuestra gloria ciframos
tras de la muerte y del tiempo?

en buen hora locos vayan
tras estériles deseos,
cual hojas que arrastran secas
en vértigo ronco el viento

los que en placer embriagados,
y al bien de los bienes ciegos,
sus esperanzas limitan
del mundo al ámbito estrecho;

que si unos llorando viven,
y viven otros riendo,
risas y lágrimas pueden
trocar en un solo momento
(Arnao: 1857: 30-31).

Un tono que, como se ve, atiende a la dimensión religiosa de la que hablamos.

Es interesante, igualmente, el poema que dedica a Manuel Cañete, “La felicidad”. La idea del desengaño vuelve a ser la principal, pero lo que más interesa señalar de este texto es el hecho de que el poeta lo establezca como vínculo sobre el que se fragua la hermandad de los dos autores del grupo. Los dos han sufrido el desengaño y eso los

une, de modo que queda establecido un nuevo y fuerte vínculo entre todos los autores del grupo, por medio del desengaño.

¿En dónde estás velada,
oh tú a quien busco en inmortal tormento,
que el alma acongojada
no puede ni un momento
tu rostro ver, ni percibir tu acento?

(...)

Llena de luz riente
te hallé ante mí como dorado sueño:
cautivaste mi mente;

y el alma en loco empeño
quiso de tu beldad hacerse dueño.

Mas ¡ay! cuando gozosa
soñó estrechar las orlas de tu manto,
la lumbre de oro y rosa
que velaba tu encanto
nublóse en sombra de dolor y llanto.

(...)

Gloria esteril y vana
brindóme un tiempo sin igual tesoro
de dicha soberana,
pulsando el arpa de oro,
vestida de luz en celestial decoro.

Huyóse al ir tras ella;
mas surgió de las sombras y el misterio
pura, gentil doncella,
que el divino hemisferio
me señalaba de su amante imperio.

Améla, huyó; y entonces
me llamó la ambición de su antro umbrío,
y mármoles y bronces
ofreció al nombre mío
si domeñaba al hombre y su albedrío.

¡Necia ilusión! ¡Locura
que tiñó de sonrojo mi mejilla!
(Arnao: 1857:43-45)

Otro de los libros en los que el tema aparece de manera recurrente es *Melancolías*, del mismo año. Los ejemplos son múltiples, pero a modo de ejemplo sólo podemos reproducir algunos de ellos, en los que, además, apreciamos cómo la relación de esta sensación con el paso del tiempo hace cada vez más estrecha. Asimismo, en el poema “Antes, ahora, después” encontramos, como en otros textos, la identificación de aquello que se busca y conduce al desengaño con valores como el honor, la victoria, la gloria o

el amor. En todos ellos, de nuevo, la idea del más allá como consuelo, como lugar de la esperanza en el que hay que poner la mirada para evitar el desengaño. Desengaño doloroso, pero con una enseñanza moral.

XLV

ANTES, AHORA, DESPUÉS

ANTES

- Almas, ¿adónde voláis?
 - Donde el gozo nos convida.
 - ¿Vais a la muerte?
 - A la vida
 - ¡ La vida! ¿Y tan presto váis?
 - El gozo y la paz, en ella
- esperan nuestra llegada.
- ¿Sabéis de lo que es morada esa morada tan bella?.

AHORA

- ¿Qué buscan esos mortales con anhelar tan ardiente?
 - La paz del alma doliente.
- ¡sus ensueños celestiales!
- ¿Tú qué pides?
 - El honor
 - ¿Qué buscas tú?
 - La victoria.
 - ¿Y tú?
 - Yo anhelo la gloria.
 - ¿Y tú?
 - La fe del amor.
 - ¿Y pensáis encontrar tanto?
 - Y más.
 - ¿Así lo creéis?
- Entonces ¿por qué vertéis furtivas gotas de llanto?

DESPUÉS

- ¿Adonde váis de esa suerte?
 - Huyendo vamos del suelo.
 - ¿Y a dónde voláis?
 - Al cielo.
 - ¿Y a quién llamáis?
 - A la muerte.
- Ella se mueve a piedad
por el alma que suspira:
Ya hemos visto la mentira...
¡queremos ver la verdad!
(Arnao: 1857: 155-156)

**

L

DICHA PERDIDA

Oh tú, de mi niñez casta ventura,
¿Por qué para mi mal veloz huiste?
Del bien que me brindabas sólo existe
pálida imagen que en la mente dura.

Sueño has sido no más. Tiniebla impura
hallé en vez de la luz que me ofreciste...
¿quién te dará la paz, corazón triste?
¿Dónde tu dicha morará segura?

Así lloraba el alma dolorida,
víctima injusta de enemiga suerte,
cuando celeste voz clamó escondida:

<<¿Por qué, mortal, no sabes conocerte?
Nacer para sufrir; ¡tal es la vida!
Morir para triunfar; ¡tal es la muerte!>>
(Arnao: 1857:173-174)

**

LIII

GLORIA DE LA TIERRA

¿Dónde están mis ilusiones,
gloria de la tierra impía?
De mí veloces huyeron
como palomas perdidas.

(...)

¡cuán caras costáis al alma,
ilusiones fementidas!
Por un momento de halago,
de amargura eternos días.

Brindáis flores, y al tocarlas
se convierten en espinas;
brindáis mieles, y en los labios
se convierten en acíbar.

¡La gloria! Dorado sueño,
fantasma que nos cautiva,
hada que ofrece coronas,
estrella que al hombre guía...

¿Por qué te vi en los delirios
de mi juventud sencilla?
¿Por qué en mi pecho encendiste
hoguera de luz divina,

si luego en vez de ceñirme,
como a un tiempo lo mentías,
la misteriosa corona
de laurel y siempreviva,

con aquella misma llama
que tú encendiste benigna
era fuerza que tornases
mi corazón en cenizas?

(...)

¡Ojalá hubiese escuchado
lo que el alma me decía;
que tú, gloria de la tierra,
eres humo, eres mentira...!

¡Necio el que por ti anhelante
entre tormentos se agita;
por ti, por ti que al fin eres
de la gloria sombra fría!

(...)

Deja, pues, corazón, deja
esas quimeras indignas
que a un Edén llevar prometen,
y al abismo precipitan.

(...)

El bien, el bien solamente
de espuela y faro te sirva
para dar por tus hermanos
hasta tu honra y tu vida.

Si por *el bien* sólo vives,
si *al bien* consagras tus días,
no buscarás recompensas
a tu afán y a tus vigiliás;

que el bien lleva la corona,
y corona merecida,
de hacer eterno tu nombre,
de hacer eterna tu dicha.
(Arnao: 1857: 181-185)

En el poemario *Un ramo de pensamientos* (1878), el poeta retomó el tema y ofrece poemas muy semejantes en los que incluso repite alguna de las estructuras, como en el poema “Tres edades”, en que reproduce la estructura que vimos en “Antes, ahora, después”, con la diferencia de que en este caso toda la carga negativa aparece concentrada en la segunda de las edades, la virilidad:

VIRILIDAD

¿Qué me quieres? Aparta de mi lado;
no tu puñal sepultes en mi seno:
yo de tu influjo aciago estaba ajeno,
desengaño fatal y despiadado.

¿Por qué, con yerto soplo, emponzoñado,
 turbaste así mi corazón sereno?
 ¿Por qué mi dulce Edén, de flores lleno,
 en desierto de abrojos has trocado?
 ¡ay! si la vida que soñé de rosa
 cuando rayó mi alegre adolescencia,
 por tu maldad en lágrimas rebosa;
 si la dicha se va con la incencia,
 y la inocencia vuela presurosa...
 ¡qué carga tan pesada la existencia!
 (Arnao: 1878:71)

En la tercera edad, la decrepitud, el desencanto disminuye, pues frente a la angustia de la tierra comienza a vislumbrarse la felicidad del cielo. Detectamos en esto diferencias entre los autores que tienden a ver el desencanto como *vanitas vanitatis* y los que se acercan al existencialismo. Vimos en el caso de Rosalía de Castro cómo el mayor desencanto se asocia a la vejez, donde ya no puede esperarse que nada cambie, y vimos cómo, de manera coherente con esta idea, con la excepción de los poemas de *La flor* (1857), la mayor parte de los poemas de Rosalía con este tema se concentran en el último de sus libros de poemas, *En las orillas del Sar* (1884). En el caso de autores como Arnao, la concepción es distinta, como ejemplifica el poema que analizamos, y en la “decrepitud” empiezan a vislumbrarse las glorias del cielo, por lo que es una edad más positiva:

¡Ay! todo muere. De la tumba el hielo
 cunde en mi sangre: mis pupilas cierra
 sueño tenaz con funerario velo.
 Felicidad, el que te invoque, yerra...
 Mas ¿eres tú? ¿Me llamas desde el cielo?
 ¡Y te buscaba loco por la tierra!
 (Arnao: 1878: 72)

En el poemario *Gotas de rocío* (1880), los textos que encontramos con esta temática se multiplican.

En primer lugar nos interesa señalar el siguiente ejemplo que, como veremos, usa un motivo idéntico al empleado por José Selgas en uno de sus escritos, remitiendo una vez más a la poética común.

Ostentando las galas
 de transparentes alas
 que matizan la púrpura y la rosa,
 por alegre campiña,
 y en torno de mi niña,
 gira fugaz inquieta mariposa.
 viéndola tan donosa,
 la niña que pretende aprisionarla
 no cesa de buscarla;
 y aquella va volando,

y esta detrás corriendo;
una libre vagando,
y otra ligeros círculos haciendo;
hasta que al fin la incauta cazadora,
riendo porque acierta
a lograr lo que tanto la enamora,
la coge entre sus manos...pero muerta
(Arnao: 1880: 33).

En el poema “Gloria verdadera” volvemos a encontrar la aproximación al *vanitas vanitatis* al enfrentar el desengaño de la gloria terrenal con la “gloria verdadera”.

Podrán herirte penas y amarguras,
podrán llorar tus ojos
la soledad de tu mansión oscura;
la senda de la vida,
salpicada de espinas y de abrojos,
recorrerá tu paso vacilante,
al borde de un abismo suspendida.
Mas llegará por fin el dulce instante
de la anhelada libertad del alma
que te dará la muerte bienhechora;
¿no serán tu delicia en esa hora
tanta pena y tormento,
si en gracia das tu postrimer aliento?
(Arnao: 1880: 45)

Otro poema que toca el tema y recuerda ligeramente a la carrera de Manrique por alcanzar el rayo de luna es “La Visión”:

Entre la luz de la argentada luna,
mecida en la región de ambiente vago,
o flotando hechicera,
dulce más que ninguna,
sobre el cristal azul del terso lago;
una forma fantástica y ligera,
hada hermosa o mujer, a veces veo:
a mí viene, me mira,
sentir sus manos en mi frente creo,
sentir el gozo que su aliento inspira.
Me llama, y quiero loco
palpar la fimbria de su tenue manto;
acudo, y aire y desengaño toco:
Pues es como esperanza que en el llanto
consolación ofrece,
y al quererla tocar se desvanece
(Arnao: 1880:84).

Por último, el poemario *Soñar despierto* (1891) también mantiene el motivo, pero esta vez con una ligera variación, pues, como vemos en el segundo ejemplo que se ofrece, comenzamos a encontrar el escepticismo como respuesta. Ahondaremos en este tema al hablar de la concepción negativa de la vida, pero de momento interesa ver cómo la reacción dominante ante la imposibilidad de creer en los ideales o de buscar la felicidad

en grandes ideas es el estoicismo, el no esperar más que lo que la vida ofrece, alejado del doloroso cinismo de los primeros románticos y del sarcasmo desencantado que aparecerá con los modernistas. El siguiente poema ejemplifica lo expuesto:

CANTO ELEGÍACO

(...)

Tierra de transición, engañadora
tierra que ofreces a los verdes años
felicidad lejana y seductora;
tú que brindas falaz goces extraños
de ignato bien y cándida alegría
para lograr adustos desengaños,
¿Qué hiciste, di, de la esperanza mía?
¿Qué de mi corazón? ¿A dónde huyeron
las dichas que tu halago me fingía?
bien del valle de lágrimas te dieron
el justo nombre aquellos que avisados
las que por ti se vierten conocieron.
En mis sueños felices y dorados
rechacé la verdad de tal sentencia
por estar mis sentidos fascinados.
Abrióse incauto a la plácida creencia
mi noble pecho, mas dejóle herido
con golpe aterrador dura experiencia.
(Arnao: 1891: 13-14)

De nuevo, en el poema que reproducimos a continuación, encontramos la esperanza metamorfoseada en mariposa que el hombre, en forma de muchacha, quiere apresar, aunque este intento inútil le lleve a perderlo todo. El poeta recurre a la fábula de *La Lechera* para presentar a una joven cuyo cántaro se rompe por intentar seguir a una mariposa.

(...)

- ¡Oh tiernas almas que soñando audaces
buscáis el bien en superior esfera,
y por lograr venturas imposibles
dais al olvido el que tuvisteis cerca!

Ved de Inés el en el hondo desconsuelo,
ved de Inés en el llanto y la tristeza
cuán duro puede ser cruzar la vida
siguiendo en pos de sueños y quimeras
(Arnao: 1891: 28).

Eusebio Aranda afirma que los últimos quince años de la vida de José Selgas estuvieron presididos por la desilusión y el desengaño, marcando así el tono general de su obra. En

efecto, en la extensísima obra del autor, los ejemplos de tal sentimiento se multiplican, no sólo en lo escrito durante los últimos quince años, sino también en libros más tempranos como *La Primavera* de 1850 o *El Estío*, de 1853. Así, en el primero de ellos-primera obra publicada por el autor- ya encontramos el poema “La espuma y el agua”, en el que aparece la idea de la inestabilidad de las ilusiones, vinculadas al amor:

Las ilusiones, niña,
que el amor fragua,
son, ay, como la espuma
que forma el agua.
nacen y crecen,
y como espuma vana
desaparecen.

Viste el arroyo manso
con gala suma,
sobre su azul corriente
rizada espuma:
los corazones
se visten de esperanzas
y de ilusiones.

...
(Selgas; 1850: 99-100)

En *El Estío* (1853), escrito tres años después, es interesante el poema de “Las auras”, construido sobre una comparación, igual que muchos de los poemas becquerianos, y en el que la imagen del sueño adquiere un papel predominante.

Esas que bulliciosas,
al asomar el alba,
fingiendo mil suspiros
te besan y te llaman;

y ya tus rizos mecen,
ya por tu faz resbalan,
ya vuelven cariñosas,
ya fugitivas pasan;

Y en inquietud constante
cerca de ti derraman
dulcísimos sonidos
y aromas delicadas,
son de la blanda noche
las invisibles auras.

De sus halagos tiernos
tu dulce sueño guarda,
que si despiertos, huyen,
y se disipan vanas.

Así las ilusiones
lo mismo que las auras,
fingiendo mil delicias
el corazón embargan;

Y si despierta en ellas
quiere gozar el alma,
se pierden fugitivas,
desaparecen raudas.
(...)
¡Ay! son las ilusiones
lo mismo que las auras.
(Selgas: 1853: 33-35)

El poema “Niñas y flores”, del mismo poemario, incide en la hermandad entre las niñas y las flores, y presenta una imagen recurrente en varios poemas de Arnao: las niñas al tratar de tocar las flores, en su ingenuidad, las deshojan y las matan. Imagen que ya hemos comentado y que volveremos a encontrar.

De 1869 es la obra de teatro, proverbio en un acto, *La barba del vecino* (1869), donde la manifestación de desencanto entronca con el positivismo y pragmatismo que alejan de los ideales y que Monner Sans señala como propio de Selgas:

En rigor no es más que la boca de una pistola puesta al pecho de una mujer, a la cual le dice: la bolsa o la honra. Es que el amor cansado de vanas ilusiones quiere también ser positivo, y se ha convertido en industria. En una palabra: es que para vivir se necesita oro, mucho oro, y cada uno se busca la vida como puede (Selgas: 1869: 25).

En *Un retrato de mujer*, de 1876, ya dentro del género ensayístico, los ejemplos son múltiples.

En primer lugar, y, de nuevo, con clara relación con “El rayo de luna” (1862) becqueriano encontramos la siguiente afirmación:

El horizonte les presenta de continuo risueñas perspectivas que flotan un momento en el aire y que al tocarlas vacilan, se desvanecen, dejando al disiparse nuevas tinieblas, nuevos desiertos y nuevas soledades (Selgas: 1876: 7).

En la misma obra encontramos otro fragmento en el que se habla de la lejanía como encubridora de la prosaica realidad: sólo las cosas vistas desde lejos parecen responder a lo que de ellas se espera, pero se rompe la ilusión y la realidad vuelve a imponerse al acercarse¹⁰⁶.

...todas aquellas espejanzas atesoradas por la codicia de la imaginación, todo aquel papel creado por la impaciente riqueza de nuestros deseos, empieza a cotizarse en desastrosa baja; el valor nominal de tantas dichas soñadas sólo puede negociarse con ruinosos descuentos. ¡Qué desencanto!...Aquella era la ilusión y ésta es la realidad. La distancia es el secreto de la mayor parte de las cosas que nos deslumbran. A lo lejos siempre encontramos un lienzo preparado para recibir las creaciones de nuestra fantasía; pero ese cristal distante donde se dibujan las móviles imágenes de lo que apetecemos, se quebra al acercarnos. Así son la juventud, la

¹⁰⁶ Idea que también comparte con Bécquer.

gloria, la ciencia y la riqueza, perspectivas deslumbradoras, cierto, pero nada más que perspectivas que se desvanecen al tocarlas (Selgas: 1876: 24).

Los deseos del hombre encarnados en valores terrenales, que llevan irremisiblemente al desengaño, vuelven a aparecer cuando el autor afirma:

Fama, sí, pero ¡qué fugitiva! Poder, sí señor, pero ¡qué efímero! Sabiduría, sin duda; pero ¡qué incierta... qué oscura!... Fortuna, ciertamente, pero ¡qué frágil, qué inconstante, qué loca! (1976:25)

En otro de los fragmentos de este texto vemos dónde sitúa Selgas el lugar de reposo para huir de la realidad y la decepción. Igual que para otros poetas pasa por los espacios irreales del recuerdo y la esperanza, aquí se vincula a la casa, que viene a significar el refugio. El autor une así la concepción más idealista con la del retorno a los valores tradicionales, más convencional:

El mundo ha llenado nuestro espíritu con la amargura de los desengaños y la casa nos espera llena de dulces recuerdos. Dentro de las cuatro paredes que la ocultan se encierra el mundo de nuestra vida: lo hemos perdido buscando fama, poder, sabiduría, riqueza; más he aquí que al cruzar el umbral de nuestra casa, al volver de esa expedición desastrosa, la encontramos, y parece que renacemos. Sacamos de ella un tesoro de esperanzas y al volver nos ofrece un tesoro de recuerdos (Selgas: 1876: 34).

En *Escenas Fantásticas* (1876) y su continuación *Mundo Invisible* (1877) volvemos a encontrar algunos textos que ejemplifican lo que estudiamos. En el primero de los libros, la declaración de estoicismo es clara:

...no creía en nada, ni en la amistad, ni en la virtud, ni en el amor, no precisamente porque negara la posibilidad de una amistad sincera, de una virtud firme, de un amor duradero, pues él no se metía a esas honduras, sino por pura precaución, porque, en fin, en el mundo veía muchas amistades engañosas, muchas falsas virtudes, muchos amores fugitivos, y su genio poco indagador, se contentaba con estos datos para decidir que lo mejor de los datos es no jugarlos (Selgas: 1876: 130)

Puesto en boca de un personaje que cabe dentro del perfil de “filósofo” descreído, parece que se desautoriza este pensamiento como propio del autor, pero aún así tal manifestación aparece en el libro, y no podemos obviarla, especialmente por el paralelismo con otros textos en los que aparece la misma idea.

En *Mundo Invisible*, de 1877, volvemos a encontrar este tema, y su vinculación con el paso del tiempo. Selgas es uno de los autores que defiende de manera más enconada los valores tradicionales, la religión y la iglesia. Por ello, parece que sería esperable una posición como la de Arnao, en la que el final de la vida se presenta como algo positivo por la cercanía del cielo y la realización de los anhelos. Sin embargo, no es así, y el

desengaño y la amargura predominan en este autor, que se acerca así a las palabras de Rosalía en cualquiera de los poemas de la escritora:

Durante la infancia vi vimos en el mundo de la inocencia, mundo de cielos azules y nubes sonrosadas. Al entrar en la juventud entramos en el mundo de las esperanzas, mundo de soles resplandecientes y de horizontes interminables. Detrás del mundo de la juventud nos espera el mundo de la vejez, que es el mundo de los desengaños (Selgas: 1877: 13).

En *Luces y sombras*, de 1880, encontramos el ejemplo de la mariposa, que ya hemos mencionado en alguna ocasión y que resulta altamente significativo:

¿No habéis visto alguna vez a una niña que llena de viveza y de alegría corre impaciente, ágil y ciega detrás de una mariposa?

(...)

Diez veces ha sentido en sus mejillas como un soplo el contacto fugitivo de aquellas alas finas como un encaje, brillante como el oro y la seda, ligeras como el aire.

Veinte veces la ha cogido y veinte veces se le ha escapado: parece un desafío a muerte: la niña no se cansa ni cede: la mariposa ni huye ni se deja coger.

(...)

La niña junta las manos y la mariposa queda al fin entre las manos de la niña. ¡Qué alegría, qué saltos, qué risas, qué felicidad! Aquí está preso, cogido el objeto de tantos afanes.

(...)

Al fin las manos de la niña se abren: una exclamación general resuena en el corro; la curiosidad desaparece, las manos se bajan, las precauciones se abandonan.

La mariposa no es mariposa: aquellas alas no son alas, aquellos colores no son colores; la niña muestra en la suya ve palma de su menuda mano un gusanillo aplastado, un poco de polvo que apenas brilla a los rayos del sol; nada.

La curiosidad se convierte en descontento, la animación en abandono, la alegría en tristeza.

-¡qué chasco!

He ahí la vida; ese es el mundo.

Desengaño es una palabra sólida, pesada, grave, que cae a plomo sobre nuestro corazón y lo oprime con el peso de una montaña.

Desengaño es una voz seca y fría que se encuentra al final de todos los placeres, de todas las satisfacciones, de todas las vanidades. Siempre que se nos acerca, nos dice: <<todo aquello era mentira>> (Selgas: 1880: 48-49).

En este libro encontramos también una alusión clara a la noche como espacio de las ilusiones. La noche en este caso, actúa del mismo modo que el filtro de la lejanía, y cosas que resultan imposibles a la deslumbrante luz del sol, parecen factibles durante la noche, a la tenue, matizada e, incluso, mientirosa luz de la luna. Esta idea, además,

enlaza con algo que ya aparecía en el Primer Romanticismo, es decir, la ampliación de la realidad durante la noche. Los románticos no usan la noche para dormir, sino para atisbar otra realidad, cuyos contornos se tornan reales hasta que la luz del nuevo día los deshace:

La realidad de las cosas se presenta en completa y desvergonzada desnudez.

El día, esa cosa tan alegre y tan risueña, es un triste desengaño.

Es la luna magnífica de un gran espejo en el que todas las cosas se retratan como son.

¡Cosa singular! Las ilusiones, las esperanzas, los temores, los deseos, las inquietudes, las tristezas y las alegrías, se desnudan de sus fantásticos ropajes cuando el hombre se viste (Selgas: 1880: 225-226).

**

Es claro. Había volado libremente con las alas de su deseo, y ahora se encuentra sujeto por las duras cadenas de la realidad.

La sombra era su esperanza, la luz le ha traído el desengaño.

¡Qué dichoso cuando nada veía! ¡qué infeliz cuando todo lo ve!

¡Cuánta oscuridad queda en su alma después que sus ojos se han inundado de luz!

Esto es más claro que la luz del día (230).

La noche aparece como el espacio del deseo, en este caso porque en ella se oculta la realidad.

Por último, en *Delicias del nuevo Paraíso, recogidas al vapor en el siglo de la electricidad*, y *Cosas del día, continuación de las delicias del nuevo paraíso*, publicados en 1929, encontramos la culminación de las ideas que hemos venido viendo:

...el fondo de toda sabiduría humana y de todo poder humano es la tristeza (1929: 268).

En relación con el paso del tiempo y el punto de vista del autor respecto a él, encontramos en este libro un nuevo matiz, que ya se atisbaba en “el pavo” becqueriano y que cogerá fuerza hasta llegar a los autores de entresiglos: la infelicidad vinculada al conocimiento. Los escritores de entresiglos no se ceñirán al conocimiento como experiencia, sino al conocimiento en general, el que proviene del árbol de la ciencia y excluye al árbol de la vida, el que lleva a autores como Unamuno a preguntarse si no sería mejor vivir en la ignorancia para poder ser feliz. Esta idea se atisba en esta obra de Selgas:

Y yo pregunto: ¿por qué la infancia que todo lo ignora, es tan risueña?...¿por qué la juventud, que no más allá del día en el que vive, es tan alegre?...¿por qué la ancianidad, que todo lo sabe, es tan triste?...

O de otro modo: ¿por qué la sencilla ceguedad de la inocencia y de la ignorancia es más feliz que las orgullosas satisfacciones de la inteligencia?...¿Qué hay en el fondo de la grandeza y de la sabiduría de la tierra, que de tal modo entristece o desespera el alma del hombre?...¿Por qué, en fin, la sabiduría es tan triste? ...¿Por qué la experiencia es tan amarga?...¿Qué cruel desengaño hay en el fondo de la vida y en el fondo de la ciencia humana? (Selgas: 1929: 270)

Y lo que se aplica a los individuos puede aplicarse a la sociedad entera, que detrás de los avances científicos que supuestamente traen la felicidad, ha encontrado sólo motivos de agitación e intranquilidad:

Convengamos, no obstante, en que la civilización que llamamos moderna, y que es, sin embargo, tan antigua como el hombre, ha convertido la tierra de nuestros días en verdadero paraíso (...).

Mas entretanto, meta cada uno la mano en el saco si empre lleno de sus propias desdichas; sondee cada cual el abismo de sus angustias, de sus dolores y de sus tristezas; penetremos por un momento en los oscuros rincones de nuestras miserias, y contémoslos francamente: ¿Somos más felices?

La sangrienta agitación en que vivimos, la desesperada algaraza en que nos revolvemos, la ruina que nos amenaza, el incendio que nos cerca, el espanto que nos domina y el desastroso desorden que nos asedia ¿son acaso la suprema dicha o el supremo castigo?...

(...)

Lo hemos conquistado todo menos la felicidad.

Y pregunto de nuevo:

¿Por qué la sabiduría del hombre está tan llena de tristezas?... ¿Por qué ha de estar la experiencia llena de amarguras?...¿Por qué esta civilización suntuosa está tan llena de desastres?... En una palabra: si lo sabemos todo, ¿cómo no sabemos ser dichosos? (272).

La respuesta que encuentra es la siguiente:

La primera caída del hombre, el árbol de la ciencia del bien y del mal, el fruto prohibido, es decir, el fruto que hemos alcanzado (Selgas: 1929: 271-273).

La conclusión a la que lleva todo esto es contundente:

La vida misma no es más que la doble operación aritmética de sumar y restar: empezamos reuniendo en una cantidad el valor de los innumerables deseos que van brotando en el curso de nuestros primeros años. Después, debajo de esa suma, se va formando uno a uno la inexorable cifra de los desengaños, y entonces empieza la resta (Selgas: 1929: 312).

El caso de Trueba es un caso particular. Como veremos, este autor se destaca por un empeño, casi irracional, por ser optimista. Su voluntarismo por alcanzar la felicidad y ser positivo es constante y así queda reflejado en su obra. Sin embargo, igual que sucede

con otros autores, la vida no le correspondió en su afán y así, se ve jalonada por una serie de dificultades y desengaños que hacen imposible que la amargura no se deslice de vez en cuando entre las líneas del escritor.

Obligado por la guerra, el joven Trueba de quince años, tiene que marchar a vivir a Madrid, dejando a su familia en su Sopuerta (Vizcaya) natal, y soñando con regresar a su pueblo cada día. Su sueño se cumple y regresa en 1862, con 43 años, para desempeñar el cargo de cronista y archivero general del Señorío. Sin embargo, todo el trabajo que realiza para revalorizar y dar a conocer su provincia se ve recompensado con la necesidad de huir de nuevo en 1873 como resultado de la Segunda Guerra Carlista, en la que es acusado de carlista y de liberal y es atacado por ambos bandos, con las consecuencias dolorosas que pueden imaginarse en el ánimo del autor. Regresa de nuevo en 1876, pero le espera un nuevo desengaño, pues el partido liberal decide suspender los fueros del Señorío de Vizcaya como castigo a su participación en las citadas Guerras Carlistas. El grado en el que esto afecta a Trueba se refleja en la instancia que redacta solicitando a Alfonso XII su intervención para evitarlo. La pasividad del rey y la definitiva suspensión de dichos fueros conducen a Trueba de nuevo al desengaño, a la falta de confianza en el gobierno y en la monarquía a la que tanto había defendido a lo largo de su obra.

A partir de estos datos pueden entenderse de manera completa las manifestaciones de decepción en la obra de Trueba, o declaraciones como las que se encuentran en el libro *Cuentos de color de rosa* (1859). En él, el autor se introduce a sí mismo, y a Teresa, su esposa, como lectora ideal, para, por medio de un diálogo entre el lector ideal _ crítico por excelencia _ y el autor, explicar las motivaciones del libro y los resortes que activan cada una de las actitudes que en este se presentan. El marco de esta conversación es el autor escribiendo un cuento, cuya primera parte se construye sobre la ironía y en cuya redacción se ve interrumpido por la aparición de su esposa que critica lo que el autor está haciendo:

- Porque no me gusta la ironía.
- Sin embargo, bien usada, es un género que...
- Es un género que hiere, que hace daño, que tú no puedes cultivar.
- ¿Y por qué no puedo?
- Porque no tienes hiel en el alma.
- En cuanto a eso, poco a poco. Cosas pasan en el mundo que aun en el alma de una blanca paloma engendran hiel, y vinagre y ajo, y mostaza, y guindilla.

- Sí, pero a pesar de eso el mundo es hermoso, como lo son las rosas a pesar de las espinas.
- ¡Ah! Sí, tienes razón; el mundo es hermoso para los que no nos creemos deserrados de él (Trueba: 1905: IV: 151).

La poética que el autor sigue en estos casos queda así establecida: el desengaño está presente, y, a veces, no puede contenerlo, pero su intención será siempre tratar de ver la rosa y no la espina. Sin embargo, podemos encontrar algunos ejemplos significativos referidos a los deslices del desengaño.

Ya en el *Libro de los cantares* (1852) leemos:

<<Tengo dieciséis años!
 ¡Ay que desdicha,
 tan pronto la esperanza
 llorar perdida,
 soñar un cielo,
 y, al despertar, hallarse
 con un infierno!
 (Trueba: 1907: I: 81)

Que es para mí la vida
 pesada carga,
 porque para mí han sido
 las esperanzas
 <flores de almendro
 que nacieron temprano,
 se helaron presto.
 (Trueba: 1907: I: 82)

Los ejemplos son aún más numerosos en *El libro de los recuerdos*.

...

Miradle... parece un ángel
 que alegre al mundo viniera
 creyendo hallar en el mundo
 felicidad e inocencia.

Y al encontrar en los hombres
 falacia, rencor, miserias,
 plegó sus candidas alas
 simbolizando tristezas.

Y entonces al rudo peso
 del desengaño cayera,
 buscando en sus sueños de ángel
 imágenes más risueñas.

...

(Trueba: 1910: III: 193-195)

**

¿No es verdad, hijo mío,
 que sueñas infantiles diversiones,

sin ver, flor del estío,
el desengaño frío
que en el mundo preparan las pasiones
(Trueba: 1910: III: 250).

Las palabras que el autor transcribe como el consejo que daría a uno de los personajes, que ha dejado de apreciar todo lo que tiene para soñar ideales que nunca va a conseguir, patentizan el estoicismo que el autor recomienda para enfrentarse al desengaño.

Perico, no seas tonto, vuélvete a S...: que en ninguna parte vas a encontrar lo que buscas. Así como tu antejo tiene la propiedad de engrandecer las cosas desde lejos, tiene la de empequeñecer las cosas desde cerca (Trueba: 1905: IV: 187).

El desengaño, una vez más, se asocia al filtro de la distancia.

Otro de los autores en los que encontramos esta línea de pensamiento es Manuel Cañete, que con autores como Bécquer o Ferrán comparte el sentimiento de vejez prematura y de haber vivido muchos años en poco tiempo. Lo señala Florán cuando escribe el prólogo para sus poesías:

Los versos del Señor Cañete castan flores de un joven que, como todos los de nuestra época, ha vivido mucho en pocos años, reasumen los dolores y las ilusiones de la primera edad: son lágrimas y juegos, esperanzas y enojos, el sueño de la felicidad y el eco de los amores (citado en Randolph: 1972: 47).

En las *Poesías* de Cañete, tanto en las publicadas en 1843 con este prólogo, como las publicadas en 1859, podemos encontrar un sentimiento de desengaño mucho más profundo que el derivado del naufragio de las ilusiones de la primera edad; no es un desengaño infantil o adolescente, sino un desengaño profundo que continúa reflejándose en poemas de muchos años después.

En el poema “El niño Alfredo”, aparece la infancia como estado perfecto de la inocencia y de la falta de conocimiento, y, por tanto, como un estadio previo al desengaño¹⁰⁷.

...
Duerme, ¡oh niño! Descuidado
en la senda de la vida,
mientras goces de la infancia
dulce a par que fugitiva.
(...)

Tal vez, ¡ay! con tu inocencia
deliró mi fantasía
y un mundo vi seductor
al través de un falso prisma.

¹⁰⁷ En el poema encontramos también el motivo del sueño, volviendo a lo que veíamos en Selgas.

Trocado en blando deleite
vi luego el amargo acibar
y por verdad tuve un sueño
que hiciera común tu dicha.

(...)

Has de ver la horrenda lucha
del engaño y la arteria,
del placer y del dolor,
del orgullo y de la envidia.

Duerme, sí; porque ese sueño,
muy más puro que la brisa,
pasará cual niebla débil
del aquilón impelida;

Y el torbellino espantoso
en que los hombres se agitan
sucederá a la bonanza
que tu corazón cautiva.

(...)

Duerme pues; que si, al salir
de ese sueño de la infancia,
has de llegar a sufrir,
como una flor que al morir
pierde belleza y fragancia,
vale más no despertar;

...

(Cañete: 1843: 8-12)

En la misma línea se sitúa el poema “Sueños de gloria”, que también nos recuerda vagamente a “El rayo de luna” (1862).

Yo vi lucir entre celajes de oro,
cual mágica visión que sonreía
y un porvenir dichoso me ofrecía,
un fantasma de luz que del altura
la senda de la gloria me mostraba,
y con su voz potente me gritaba
corre, corre anhelante,
si la quieres hallar sigue adelante!!-

Y corrí sin cesar: y enajenado,
cual débil niño d'entusiasmo lleno,
yo la busqué, por irritados mares
cruzando sin temor, sendas oscuras
de rústicas malezas erizadas
con planta vacilante atravesando,
y al aire, ansioso, mis cantares dando,
los vi perders'entr'el mugir tremendo
del fiero torbellino,
cual roto barco qu'en pedazos llevan
las olas irritadas
a diferentes playas ignoradas!

(...)

¿Por qué la dulce voz de la sirena
su influjo ejercitó, y a la esperanza
de un porvenir mentido de ventura
abrió mi pecho incauto?-¿Por qué entonces
quise cual ángel elevarme al cielo,
si, mísero reptil, aquí amarrado
a mi duro destino,
oigo en torno de mí para consuelo
la ronca voz del ronco torbellino?

(...)

¿Qué fue del mundo de ilusiones lleno
qu'en la edad del candor me presagiaba?
¿Dó están las magas que la mente inquieta
buscaba con ardor en los jardines
cual ángeles de luz, a cuya vista
deliraba el poeta

....

(...)

¿Por qué pasaron tan felices horas?
¿Por qué adormido en ilusiones bellas
no crucé, delirante peregrino,
las sendas escabrosas de la vida,
si sólo amargo padecer gustando
he de pasar el mísero camino
que a la callada noche de la tumba
lleva al mortal, y mi marchita frente
no se orlará con el laurel divino?
(Cañete: 1843: 94-98)

Las *Poesías* publicadas en 1859, como ya se ha mencionado, mantienen este tema con las mismas connotaciones y matices.

El primer ejemplo lo encontramos en la epístola dedicada a Manuel Tamayo y Baus con motivo de la muerte de su madre. En ella, el autor afirma:

Caro Manuel, los bienes de la vida
son cual humo fugaz: un solo instante
desata el rayo y el granizo, y tala
el florido vergel. Así las glorias
de la esperanza y del amor. En vano
la humana ciencia descubrir procura
los misterios del ser y de la muerte
la segur embotar. En el lindero
de lo finito y lo infinito, sombras
y dudas solo la del hombre encuentra
inteligencia limitada; ...
(Cañete: 1859: 15)

La epístola dedicada a D. Aureliano Fernández-Guerra Orbe se centra eminentemente en el tema político, pero aún así, el autor retoma el tema del desengaño.

.... Nadie la rueda
de los veloces años poderosos
logra fijar, ni arranca del sepulcro
a los que en él la pavorosa muerte
para siempre arrojó. Ciegos, errantes
por el mundo cruzamos, a ilusiones
rindiendo culto fervoroso, y vemos
¡lamentable espectáculo! que nunca
de la virtud los generosos timbres
con el honor debido prevalecen,
sino que hundidos en el polvo yacen
mientras el triunfo canta la insolencia
que a todo aspira, y lo consigue todo
(Cañete: 1859:103).

En la obra de Arístides Pongilioni encontramos varios textos que redundan en este sentimiento de grupo. Así, en *Ráfagas Poéticas* (1865), el poema titulado “AA...C...”:

El viento de la fortuna,
que siempre sopló en mi daño,
por una vez favorable.
a estas riberas me trajo.
Ah! Si detener en ellas
pudiera el errante paso!
(...)
Y pasáran, como nubes,
en un cielo de verano,
al par de mi triste infancia
los recuerdos tan amargos,
y mi juventud que huye
tras sí la nada dejando,
y mi sueños ambiciosos,
y mi estéril entusiasmo,
y cuantas vagas quimeras
dentro de mi pecho guardo.
(Pngilioni: 1865: 52-53)

El poema “La última puerta” resulta paradigmático y significativo en la expresión de este sentimiento. Es interesante señalar que el propio autor habla de la poesía como una imitación del alemán, lo cual aclara, una vez más, de qué fuente filosófica beben estos autores en multitud de ocasiones.

Llamé a la puerta de la riqueza
y la miseria me contestó;
llamé a la puerta de la belleza
y el desgaño mi pecho hirió.

Llamé a la puerta de ardiente orgía,
y, en vez de goces, pena encontré;
llamé a tu puerta, religión mía,
y, al traspasarla, pensé...y dudé!

Mas yo conozco lugar tranquilo,
sordo a los ecos de la pasión,
en donde encuentre seguro asilo,
donde repose mi corazón.

A muchos cubre tu sombra oscura,
mas no por eso temo llamar,
que entre tus muros, oh sepultura!
para los tristes siempre hay lugar!
(Pongilioni: 1865:65-66)

En el caso de Nombela, en *Cuadros y escenas de la comedia de la vida* (1905) encontramos un ejemplo representativo. El autor, en él, asocia el estoicismo o a la capacidad de huida y de refugio en recuerdos y esperanzas:

Arrellanado en mi butaca, sin ninguno de esos deseos que mortifican, con la tranquilidad del que se resigna a todo, y al amor de la lumbre, procuré rodearme de cuantas ideas habían halagado las horas de mi vida y habían formado el horizonte risueño de los primeros días de mi juventud, que reconcentrándose en un grupo encantador, ofreciéndose a mi vista más hermosas que nunca, me sonreían y fascinaban (Nombela: 1905: II: 59).

En cualquier caso, es digna de mención la actitud positiva de Nombela frente al paso del tiempo puesto que, a diferencia de los demás autores en los que se suele asociar a la desilusión, el desengaño y, por ende, la melancolía, en el madrileño la ternura con la que se miran los recuerdos aparece unida a los placeres que proporcionan las nuevas vivencias:

El hombre varía con la edad; pero cada edad tiene sus privilegios.

¿Quiere decir por ventura este cambio de prisma para ver, que a cierta edad se acaban las ilusiones? Tampoco: el joven de ayer no comprendía los goces de la familia, no había experimentado esa satisfacción que se siente cuando se recoge el fruto del trabajo, no había gozado la felicidad suprema de verse reproducido en un hijo, no adivinaba las alegrías del hogar que constituyen las ilusiones de otra edad más avanzada.

Hablad al joven de estos goces y no os entenderá: hablad al hombre de los efímeros placeres de los primeros años de la juventud, y brillará en sus labios una amarga sonrisa. (Nombela: 1905: II: 128).

El tema del desengaño también lo desarrolla Barrantes en *Baladas Españolas* (1853). Lo novedoso, es que este autor suele establecer cierta ambigüedad a la hora de hablar de aquello que produce desengaño o del desengaño mismo, de manera que junto a lo negativo del tema que presenta, suele aparecer un elemento positivo procedente de la misma fuente o, incluso, del propio dolor que el desengaño produce. El primer ejemplo, además, al tratar de poner el alcohol como inhibidor de dolor, entronca con el cinismo del Primer Romanticismo y con la actitud de indolencia modernista:

Nada mi pecho desea,

¡ay!
solamente el sufrir me recrea!...
-Camaradas,
¡a beber!
¡ay!
que es un mal la tristeza y es un bien.

Yo perdí mis alegrías,
¡ay!
las riquezas del mundo eran mías...
¿por dinero lloraré?
¡ay
que el dinero es un mal y es un bien!

Tuve queridas y amores,
¡ay!
¡Cuánto cuestan de llantos y dolores!
La más bella
menos fiel...
¡ay
que el amor es un mal y es un bien!

En odio tuve a España.
¡ay!
solo y triste viví en tierra extraña...
¿venturoso
do seré?
¡ay
que el vivir es un mal y es un bien!

Honor gané y gloria humana;
¡ay!
desvelóme la envidia villana.
¿Quién al sabio puede ver?
¡ay
que el talento es un mal y es un bien!

Ansioso partí a la guerra;
¡ay!
Al vencer, moribundo dí en tierra:
otros ciñen
mi laurel...
¡ay
que la gloria es un mal y es un bien!

Pero ya nada deseo, ¡ay!
en llorar y en cantar me recreo:
- Camaradas,
¡a beber!
¡ay
que es un mal la tristeza y un bien!

Así cantó un desdichado,
¡ay!
Al festín postrimero sentado...
Cayó muerto
de placer...
¡ay

que el morir es un mal y es un bien!
(Barrantes: 1853: 13-16)

En la balada VIII, HUMO _ que adolece de los mismos defectos formales que la mayoría de las baladas_ se aborda, una vez más, la idea de que la vida no es más que humo. A lo largo de varias estrofas el poeta va presentando distintos momentos en la vida del hombre (desde el nacimiento hasta la muerte) en los que el humo está presente para recordarle la inconsistencia de lo humano: la madre muere, la mujer que le llama es una sirena que se convierte en humo, en forma interrogativa plantea, también, si la amistad es humo. La estrofa final resume la idea:

Sólo la tumba lóbrega a su dolor mueve;
pero también sus antros exhalan humo leve.
-El alma del anciano.- ¿Es humo? ¿Qué será?
Aquel humo,
¿adónde irá?
(Barrantes: 1853:53)

El poeta retoma el tema en la balada XII, “EL FUEGO FATUO”, utilizando esta vez la metáfora del fuego fatuo que con su luz engaña a los mancebos que se encuentran a la espera de la señal luminosa de la amada para ir a verla o al naufrago que nada buscando una luz que siempre está más allá. El poema concluye con las siguientes palabras:

Volando en los espacios como la mente loca
mi luz es el deseo que mata sin sentir,
el vaso de ambrosía que nunca el labio toca,
el postrimer fantasma que vemos al morir.

Imagen soy del mundo:- mi resplador atrae
al naufrago, al viajero, al rondador doncel;
cercado estoy de abismos: si alguno en ellos cae,
imagen soy del mundo...-¡rogad a Dios por él!
(Barrantes: 1853: 74)

Dos autores más son dignos de mención en este apartado: Ángel María Dacarrete y Eulogio Florentino Sanz. El primero presenta una variada gama de ejemplos con este tema; el segundo de ellos no tantos, pero ambos presentan una nota común y distintiva respecto al resto del grupo. Estos dos autores dan un paso hacia el futuro y comienzan a hablar de *spleen*. Los personajes han llegado a tal grado de desengaño, que ya no buscan el esotismo para ser felices, simplemente han dejado de creer en que ser feliz sea posible y sin incentivos ni alicientes dejan pasar la vida sin tomarse “la pena de vivir”, usando palabras de Manuel Machado, que será uno de los escritores modernistas que lleve este *spleen* a su grado máximo.

Empezando por Dacarrete por ser el que en más ocasiones trata el tema, lo encontramos tanto en obras de teatro como en poesías.

En *Magdalena* (1855), drama en tres actos y en verso, lo encontramos en boca de Eloísa dirigiéndose a Alberto. Leemos:

Eloísa:

¿Qué es más a esa edad la vida
que achaques y desengaños?
Yerta la sangre en las venas,
cuenta el alma, en su agonía,
las horas de cada día
por desencantos y penas.
En la tierra, en el espacio
no hay nada que ponga fin
a ese *Byroniano spleen*
que lo tiene a usted tan lacio.
¿No es verdad?
(Dacarrete: 1855:49)

En las *Poesías* de Dacarrete, publicadas de manera póstuma en 1906, encontramos también el desengaño y el *spleen*:

Muerto está el corazón: ¡ni aun el suspiro
exhala del dolor! Mustio, cansado,
enmudece el laúd, desesperado
fastidio y soledad do quiera miro.

No con sueños poéticos deliro;
no suspira mi pecho enamorado,
¡quisiera descansar! Sí, que abrumado
me siento por el aire que respiro.

Ya no puedo cantar, ¡adiós mi lira!
tú que de mis ensueños y dolores
el eco fuiste, queda abandonada!
Si pronto el plazo de mi ser expira,
tus vibraciones de placer y amores
repite en torno de mi tumba helada
(Dacarrete: 1906: 36-37).

Este poema aparece fechado en Sevilla en Mayo de 1849, lo cual suscita la duda _ igual que en el caso de Rosalía de Castro_ de si este es un sentimiento realmente experimentado o es algo aprendido de otros poetas miembros del Primer Romanticismo. En cualquier caso, no es el único poema que se recoge con esta temática.

El poema que reproducimos a continuación es especialmente significativo en cuanto a la relación desengaño-paso del tiempo, que ya hemos visto en otros autores, pero que en esta ocasión introduce un nuevo elemento: la memoria, que intensifica el dolor.

En vano en el papel fijo insegura
mi mano por el frío entumecida;
que más la mente que la noche, oscura,

ni una chispa, del cielo bendecida,
produce que liberte al pensamiento
de la angustiosa cárcel de mi vida.

En infecunda postración lo siento,
por ásperas verdades amarrado,
agriar con la memoria mi tormento.

Ella el tiempo revive en que alentado
a toda noble empresa, juzgué loco
que dichas y glorias me guardaba el hado
(Dacarrete: 1906: 52).

Desengaño y hastío vuelven a aparecer hombre con hombre en el siguiente poema,
fechado en Alcalá de Guadaíra en 1845.

(...)
Por eso cuando os miro [Riberas del Guadaíra], el alma comprimida
suspira, y aun anhela en su aflicción llorar;
mas ¡ay! que del fastidio la ráfaga encendida
la fuente de su lloro se complació en secar.

Y sólo halla descanso, si acaso delirante,
ensueños va forjando de celestial placer,
si como leve sombra recuerda tierna amante
la imagen seductora de celestial mujer.
Mas, ¡ah! ¿Por qué estos sueños mi loca fantasía
se forja delirante y tras el alma va,
si luego ha de matarla la realidad sombría
y tierra en su camino
tan sólo habrá de hallar?
¡Dejadme devaneos! ¡Que el alma fatigada
por descansar suspira; dejadla, por piedad!
Que hartos mi existencia vegeta ya gastada
por hechiceros sueños que ahuyenta la verdad.
Recuerdos gloriosos de hazañas belicosas
que enardecéis aun hora mi mente juvenil,
imágenes falaces de dichas amorosas
que sin gozar un punto desvanecidas van.
¡Dejadme y para siempre! Cual ignorada yerba
que solitaria crece en inferaz peñón,
así mi vida pase sin demostrar la acerba
angustia que me roba la paz del corazón
(Dacarrete: 1906: 77).

La exhortación a los deseos para que le abandonen responde al mismo tipo de
sentimiento que hemos visto en otros autores como Bécquer y Ferrán. Se pretende
expulsar a los sueños, pero estos se resisten y por eso el sufrimiento persiste.

Un último ejemplo, esta vez destinado a una mujer, presenta al mismo tipo de hombre desengañado, y una vez más, envejecido de manera prematura por la muerte de las esperanzas.

A CRISTINA

EN UN ÁLBUM

I

¿Por qué no tengo ya para estas hojas
de ilusión y ventura blancas flores?
¿Por qué sus cuerdas desmayadas, flojas,
el arpa enmudeció de los amores?

¿Qué importa que orgulloso alce mi frente
latiendo el corazón lleno de vida,
si viejo ya para el amor se siente
su virgínea ilusión desvanecida?

¡Oh, cuán temprano, lastimado el seno,
postróse el alma en desigual pelea!
¡Cuánto de angustia y de fastidio lleno,
sólo descanso el corazón desea!

(...)

Donde quiera que brindo la mirada,
busco la dicha y la desgracia siento;
el eco de mi lira destemplada
es el ¡ay! funeral del sufrimiento.

Del desamado corazón el duelo,
el llanto del que gime en la agonía;
del pensamiento, al remontar su vuelo,
la duda canto desolada y fría

(...)

(Dacarrete: 1906: 89).

Para dar por concluido este apartado, sólo nos queda reproducir los textos de Eulogio Florentino Sanz de los que hablábamos antes y que, como los de Barrantes, adelantan ya lo que se convertirá en el *spleen* modernista. Los ejemplos aparecen en la obra *Don Francisco de Quevedo*, publicada en 1919 con una nueva referencia a la filiación barroca¹⁰⁸, y en la que esta sensación de hartazgo y desilusión aparece en boca de la reina y del personaje protagonista, Don Francisco de Quevedo.

¹⁰⁸ A la vista de estos textos parece que, si los primeros románticos toman del Barroco y el Renacimiento el espíritu nacional, la unión de las armas y las letras, el sentido del honor etc; los segundos románticos beben de este periodo el desengaño.

Reina:

Con esperanzas locas,
es verdad, soñé algún tiempo:
se han desvanecido todas
por mi mal y ya no sueño.
El dolor vela... ¡Mis horas
son tan largas!... Yo las cuento
por los ahogados latidos
de este corazón enfermo.

Quevedo:

Y es, por Dios, contraste horrendo,
y aun viceversa nefando,
y hasta sarcasmo estupendo
que ellos escuchen riendo
lo que yo digo rabiando.
Tal vez, porque se desvíen,
suelto un chiste insulso y frío...
mas de gusto se deslíen,
y tanto a veces se ríen
que al fin yo también me río.

Risas hay de Lucifer...
Risas preñadas de horror...
¡que en nuestro mezquino ser
como su llanto el placer
tiene su risa el dolor!
Necios, los que abris las bocas
abrid los ojos... Quizás
veréis que mis risas locas
son de lástima no pocas
y de tedio las demás...
¡No! Con su chata razón
no comprenden, cosa es clara
que mis chistes gotas son
de la hiel del corazón
que les escupo a la cara.

(...)

Cansado estoy de cansarme
y aburrido de aburrirme...
¡Necios! Venid a enseñarme
cómo tengo que arreglarme
para saber divertirme

(...)

(Sanz: 1919: sn)

1.3.3. Pesimismo

La única postura vital que cabe esperar de los segundos románticos es el pesimismo, provocado por los factores analizados: el desengaño constante, la imposibilidad de alcanzar lo que parece que puede dar la felicidad, y, como motivos más inmediatos

presentes en su entorno, la constatación del dolor provocado por el sinsentido del mundo y por la compleja situación político-social del momento en el que viven.

En el artículo “Campanes de Bastabales” Celestino Fernández de la Vega, en relación a la obra de Rosalía, resume la teoría de Heidegger acerca de ser poeta en tiempos menesterosos, y afirma:

Ser poeta en tiempo menesteroso consiste en percatarse, cantando, de la menesterosidad del tiempo y, de este modo, cumplir la primera condición de un *cambio* hacia la superación de lo menesteroso, que consiste en tener conciencia de lo menesteroso, en notarlo, en sentirlo como tal (Fernández de la Vega, en Pimentel: 1952: 81).

Y añade:

La ciencia y la técnica, como consecuencias necesarias del nihilismo implícito en la metafísica occidental, no sólo no se percatan de lo menesteroso de su época sino que precisamente, el tipo de conocimiento científico impide la comprensión de la menesterosidad (Fernández de la Vega, en Pimentel: 1952: 81).

Y esta menesterosidad la experimentan sólo algunos poetas, aquellos que en palabras de Heidegger son capaces de “reparar, cantando, en la huella de los Dioses ausentados” en la noche del mundo, *Weltnacht* que sucede al *Götterttag*, el día de los dioses (Heidegger, “Holzwege”: 248 y 251; cit en Fernández de la Vega: 1952: 79- 81).

Los poetas que estudiamos consideran el mundo un lugar triste, sus canciones buscan el camino hacia el cielo y son conscientes de su carencia, de su menesterosidad, por lo que entrarían plenamente en esta catalogación de poetas menesterosos. Hemos comprobado y ejemplificado que sus poemas son dirigidos al cielo y que sienten un vacío al que no saben dar nombre. En este momento indagaremos hasta qué punto es el mundo un lugar inhóspito a sus ojos.

La concepción negativa de la vida es algo que todos comparten, pero al igual que vimos ciertas diferencias a la hora de afrontar el desengaño, existen diferencias a la hora de enfrentarse a esta visión negativa del mundo y de acuerdo con ellas encontraremos reacciones que entroncan con el nihilismo y reacciones que entroncan con el estoicismo, a veces un estoicismo a medias que cubre de nihilismo a la otra mitad, como dice Carballo Calero respecto a Rosalía, pues según el crítico (1979:122) la escritora acepta el destino con una aparente impasibilidad, pero sin ninguna esperanza, con una

resignación que el crítico caracteriza como “mineral” frente a un destino indiferente o adverso.

Dentro de las posturas que se acercan más al nihilismo lo que se busca es el no ser para escapar del mal. De esta manera, según Carballo Calero, se tiende a una huida que lleva al alejamiento del mundo; la huida de la vida aunque sin saber hacia dónde, y la huida de la conciencia expresada por el deseo de ser un animal, un árbol o una piedra, a los que podemos añadir el deseo de que ocurra algo que robe la memoria o la conciencia.

Rosalía de Castro es, de los autores que estudiamos, en la que con más frecuencia encontramos este tema.

Ramón Piñeiro, en “A Saudade de Rosalía” (en Pimentel, ed.:1952) afirma que Rosalía mira el mundo a través del dolor como la única verdad, como la realidad esencial de la vida consecuencia de la conciencia de la soledad radical del hombre (en relación con la *saudade*) y del sin sentido de vivir.

El análisis de la obra de Rosalía viene a probar esta omnipresencia del dolor que, contemplado desde múltiples puntos de vista, parece el prisma a través del cual se observa todo lo demás. Las perspectivas desde las que se aborda el dolor pueden ser personales o impersonales. Cuando la impersonalidad domina, se habla de la vida, en general y tratando de hacerlo de una manera objetiva sin ningún sujeto que se queje de su suerte o haga suya la protesta. Es desde esta posición desde la que afirma “as fontes perenes nesta vida/ son sempre envenenadas” (*Follas Novas*, 1993: II: 291) y desde la que se habla del viajero metafórico y genérico que tiene que continuar el camino aun cuando está exhausto:

El viajero, rendido y cansado,
que ve del camino la línea escabrosa
que aún le resta que andar, anhelara,
deteniéndose al pie de la loma,
de repente quedar convertido
en pájaro o fuente
en árbol o en roca
(*E.O.S.*, 1993: II: 462).

En este poema se patentiza el deseo de la huida de la conciencia y se hace utilizando ya algunas de las imágenes que aparecerán repetidamente en el Modernismo. Idea y motivos que vuelven a aparecer en el siguiente poema de *Orillas del Sar*:

¡No! No ha nacido para amar, sin duda,
ni tampoco ha nacido para odiar,
ya que el amor y el odio han lastimado
su corazón de una manera igual.

Como la dura roca
de algún arroyo solitario al pie,
inmóvil y olvidado anhelaría
ya vivir sin amar ni aborrecer
(*E.O.S*, 1993:II: 542).

Es más frecuente, sin embargo, encontrar la expresión del dolor y el pesimismo de manera personal, bien sea refiriéndose sólo a su propio sufrimiento bien sea haciéndose portavoz de un grupo de personas, entre las que ella misma se encuentra, que están predestinadas a sufrir. En este caso, la autora denuncia lo absurdo e injusto de esta predestinación, pero además de fiende los actos de los que, movidos por el dolor y el desconsuelo, pueden llegar a realizar acciones consideradas objeto de condena por los demás.

El sufrimiento en primera persona aparece en múltiples poemas a lo largo de todos los libros de la autora. Así, en *La Flor*, ya encontramos menciones de la vida como “camino de abrojos” (1993: I: 13) y leemos poemas como el que sigue:

La risa y el sarcasmo por doquiera
que fuera yo mi corazón palpaba,
y doquiera también que me escondiera,
¡ay!, la risa sardónica encontraba.
No hubo un rincón donde vivir pudiera,
no hubo esa paz que con afán buscaba;
¡guerra sin fin, fatídica existencia,
fue en mi vivir la delicada esencia!
(1993: I: 10)

Puede apreciarse que los motivos que aparecen son motivos literarios que aparecerán también en las *Rimas* (1870) de Gustavo Adolfo Bécquer y que entroncan con la vertiente nihilista. Una concepción tan negativa de la vida a una edad tan temprana (la autora publica el libro a la edad de veinte años) ha llamado la atención de los críticos, como ya comentamos en otro lugar. Por su parte, Catherine Davies (1986: I: 299-306) considera que el pesimismo que encontramos en las primeras obras de Rosalía (hasta *El caballero de las botas azules*, de 1867) es sólo una convención literaria que no responde

a un sentimiento real. Para la estudiosa británica, el verdadero pesimismo de Rosalía de Castro aparecería en la última década de su vida y estaría ligada a las turbulencias políticas y a la caída de la República en 1874, motivo de desencanto para todos los asociados a la causa progresista y republicana.

En nuestra opinión, el desencanto de Rosalía no sólo tiene causas externas e identificables con la situación política, sino que se enraiza en procedimientos psicológicos más internos y se relaciona con la *saudade* o ansia sin nombre y el desencanto que se acaba de ver - sin que por ello se reste importancia a la incidencia que los acontecimientos políticos pudieron tener en el ánimo de la autora.

Con esta idea debemos volver la mirada a los poemas de juventud, en los que no creemos que el pesimismo sea una pose artística fingida carente de toda sinceridad. Cargados de convenciones literarias del Primer Romanticismo y de la exageración propia a una autora todavía joven, sigue trasluciendo en estos poemas un fondo de sinceridad, al igual que en algunos fragmentos en prosa, como la expresión de Flavio “¡Oh Dios!, si no hubiésemos nacido para adoraros, ¿para qué habríamos nacido?” (de Castro:1993: I: 360) que más que una declaración de fe parece un grito que, desesperado, busca una razón para el sinsentido de la vida.

Ejemplos de pesimismo y tristeza encontramos también en *A mi madre* (1863), donde el poema introductorio hace explícito el prisma de dolor desde el que la escritora contempla la realidad:

...
¡Cuán negras las nubes pasan,
Cuán turbio se ha vuelto el sol!
¡Era un tiempo tan hermoso!...
Mas ese tiempo pasó.
(...)

¡Cuán triste se ha vuelto el mundo!
¡Ah!, por do quiera que voy
sólo amargas contemplo,
que infunden negro pavor,
sólo llantos y gemidos
que no encuentran compasión...
¡qué triste se ha vuelto el mundo!
¡qué triste le [sic] encuentro yo!...
(1983:I: 467)

Sin embargo, es innegable que el pesimismo más amargo y a la vez más maduro y profundo es el que aparece en las últimas obras de la escritora, especialmente los poemarios *Follas Novas* (1880) y *En las orillas del Sar* (1884), en los que el tiempo ha actuado y en los que se llegaría a la culminación del proceso del que Marina Mayoral habla:

Hay un distanciamiento creciente de todo lo que alguna vez sirvió de consuelo o llevó esperanza e ilusión a su corazón: no sólo el amor y la tierra añorada; también los amigos y hasta los recuerdos se van perdiendo en ese desnudamiento interior que deja al hombre reducido a sus propios límites (Mayoral: 1986: 94).

Esto se ejemplifica en el poema “¡Adios!”, de *Follas Novas* (1880), cuyos últimos versos afirman:

Mais os que agora deixo, tal como a fonte mansa
ou no verdor da vida, sin tempestás nin bágoas,
¡canto, cando eu tornare, vítimas da mudanza,
terán de présa andado, na senda da desgracia!
I eu...mais eu nada temo no mundo,
¡que a morte me tarda!
(1993:II: 289)

Lejos pues, de todo atisbo de esperanza o ilusión, los últimos poemarios de Rosalía de Castro aparecen cargados de desesperanza y amargura:

¡*Follas novas!*, risa dáme
ese nome que levás,
cal se unha moura ben moura
branca lle oíse chamar.

Non *Follas novas*, ramallo
de toxos e solvas sós,
hirtas, coma as miñas penas,
feras, coma a miña dor.

Sin olido nin frescura,
bravas magoás e ferís...
¡Se na gándara brotades,
como nos serés así!
(1993: II: 278-279)

**

XIX

Ando buscando meles e frescura
para os meus labios secos,
¡eu non sei como atopo nin por onde,
queimores e amargueiros.
(...)

**

(...)

Desde entonces busquei as tiniebras
máis negras e fondas,
en busqueinas en vano, que sempre
tras da noite topaba ca aurora...
So en min mesma, buscando no oscuro
i entrando na sombra,
vin a noite que nunca se acaba
na miña alma soia
(1993: II: 295).

Esta noche que nunca se acaba, esta tristeza que permanece aun cuando parece que va a marcharse es la que se convierte en el motivo de la Negra Sombra, tan tratado por la crítica:

Cando penso que te fuches,
negra sombra que me asombras,
ó pé dos meus cabezales
tornas facéndome mofa.

Cando maxino que es ida,
no mesmo sol te me amostras,
i eres a estrela que brila,
i eres o vento que zoa.

Si cantan, es ti que cantas,
si choran, es ti que choras,
i es o marmurio do río
i es a noite i es a aurora.

En todo estás e ti es todo,
para min i en min mesma moras,
nin me abandonarás nunca,
sombra que sempre me asombras
(1993: II: 303).

El motivo de la Negra Sombra es uno de los motivos rosalianos que más han sido analizados desde todo tipo de perspectivas, tratando de entender qué es lo que se oculta tras ella: el complejo de hija de sacerdote abandonada, los recuerdos amargos de su vida... En realidad, aun siendo imposible precisar si Rosalía de Castro se está refiriendo a algo en concreto cuando habla de la Negra Sombra, lo que está claro es que se trata de un motivo marcadamente negativo que comparte características con la amargura, la tristeza, el dolor y, por tanto, el pesimismo y la visión negativa de la vida.

En otras ocasiones, Rosalía sale de sí misma y se erige portavoz de los desgraciados. Habla con la voz de los marginados, de los emigrantes, de los campesinos gallegos, de las mujeres gallegas abandonadas, pero también habla en nombre de los tristes, sin otra característica que el infortunio como fiel compañero. Rosalía cree que hay gente

predestinada al dolor y esa gente, haga lo que haga, será seguida por la desgracia de manera injusta y gratuita, con un dolor persistente y sin sentido que no obedece a nada más que a un mundo defectuoso y un Dios que no se compadece de ellos. Rosalía, que se siente una más del grupo, sí lo hace, y alza su voz junto a la de los “predestinados”, a los que además defiende de las críticas de los que, desde la felicidad, no son capaces de comprender el comportamiento de aquellos a los que mueve el desconsuelo.

PREDESTINADOS

Es el abismo el que le atrae
desde su fondo más oscuro,
para que deje esta vida tan triste
que él ve cubierta de eterno luto.

No bien una sombra se disipa
otra se agranda...se agranda y le envuelve
sin que adivine por qué ha venido,
por qué le busca, ni qué le quiere,
pero le aterra y le acobarda
y a donde va le sigue siempre.

Si algún dolor abandona su alma,
otro más vivo y más intenso,
en sus entrañas haciendo el nido,
para él inventa nuevos tormentos,
mucho más hondos y más terribles
siempre los últimos que los primeros.

Un mal espíritu y, algún demonio
de cuantos hay el más cruel
ha presidido su nacimiento
y oculto guía siempre su pie
hacia los bordes de la alta sima
a ver si puede verla caer.

Vacila su planta ya...y sus ojos
vagos se fijan en lo infinito,
que él cree imagen de la nada;
pero le atrae...la atrae un vacío
en donde flotas, genio invisible,
siempre llamándole hacia el abismo.
Y cae al fin...y nadie sabe,
ni nadie pregunta por qué ha caído
(1993: II: 572-573).

Se percibe la figura del predestinado, al que persigue un destino nefasto que se presenta en términos semejantes a la Negra Sombra que nunca se alejaba. En este poema parece quedar implícita la defensa del suicidio, al que impide algún “mal espíritu”, pero la defensa explícita de las acciones de estos desgraciados aparece en otros dos poemas también de *En las orillas del Sar* (1884):

Vosotros que lograsteis vuestros sueños,
¿qué entendéis de sus ansias malogradas?

Vosotros, que gozasteis y sufristeis,
¿qué comprendéis de sus eternas lágrimas?
Y vosotros, en fin, cuyos recuerdos
Son como niebla que disipa el alba,
¡qué sabéis del que lleva de los suyos
la eterna pesadumbre sobre el alma!
(1993: II: 473).

**

...
¡Ya en vano!, sin tregua siguióle la noche,
la sed que atormenta y el hambre que mata;
¡ya en vano!, que ni árbol, ni cielo, ni río,
le dieron su fruto, su luz, ni sus aguas.

Y en tanto el olvido, la duda y la muerte
agrandan las sombras que en torno le cercan,
allá en lontananza la luz de la vida,
hiriendo sus ojos feliz centellea.

Dichosos mortales a quien la fortuna
fue siempre propicia... ¡Silencio!, ¡silencio!,
si veis tantos seres que corren buscando
las negras corrientes del hondo Leteo
(1993: II: 475).

Rosalía se acerca próxima a la tristeza y la sensación de una forma muy personal, por ello nos detendremos en dos aspectos especialmente rosalianos.

El primero de ellos hace alusión al complejo de Polícrates, que Rolf Carballo explica de la siguiente manera:

Era Polícrates un tirano de Samos, rico, feliz, lleno de gloria, tan dichoso que comenzó a sentirse preocupado. Todo el mundo le decía que era *demasiado feliz*. Tarde o temprano una felicidad tan grande tendría que pagarse. Polícrates para pacificar a los dioses hizo un sacrificio: arrojó al mar un anillo con piedras preciosas, el más valioso de sus tesoros. Poco tiempo después un pescador encontró el anillo en el vientre de un pez que había caído en sus redes. Entonces Polícrates comprendió que los dioses no habían aceptado su sacrificio, que sería necesario *pagar* por tanta felicidad como había tenido en su vida. Efectivamente, en el año 522 antes de Jesucristo, tal como nos lo cuenta Herodoto, un lugarteniente de Darío, llamado Oronte, conquistó Samos y sometió a Polícrates a horrible tortura, crucificándole.

(...)

En 1945, dos psicoanalistas, el inglés Flugel y la escritora francesa Marise Choisy (...) designan con el nombre de <<complejo de Polícrates>> ese curioso fenómeno (...)... creer que una vez que en la vida el éxito ha sido llevado demasiado adelante es *necesario pagar por él un tributo*. En su forma neurótica el complejo de Polícrates consiste en anular una obra o el coronamiento de una vida, una vez que se ha llegado al éxito, a la cima (Rolf Carballo: en Pimentel: 1952: 133-134).

Si se relaciona todo ello con la obra de Rosalía de Castro, hemos de matizar algunos aspectos. En primer lugar, Rosalía cree más en el dolor que en la posibilidad de ser feliz. Rosalía siente que pertenece a ese grupo de personas predestinadas a sufrir, y por

eso vive con mi miedo a la desgracia. Cuando una nube se va vuelve otra más grande y oscura, cuando piensa que la Negra Sombra ha desaparecido, tiene que volver a enfrentarse a ella, a la que dice: “tornas facéndome mofa” (303). Rosalía no cree en el final de la desgracia, aquel que nace desgraciado es desgraciado toda su vida, y por ello, los momentos de calma en los que, incluso, parezca posible la felicidad, serán compensados con momentos de mayor amargura. Desde esta focalización, ¿qué clase de pesar no será necesario para compensar una gran alegría?, debe preguntarse. Según Rosalía de Castro, a toda gran alegría le sigue una gran pena, y ese temor, ese presentimiento del pesar que vendrá después, hace que la alegría se mitigue y que no se pueda disfrutar. Estas ideas aparecen en muchos poemas de Rosalía, concentrados, fundamentalmente, en los dos últimos poemarios, pero presentes, esporádicamente, en algunos de los libros previos.

Argumentan lo expuesto los siguientes versos de *La Flor* (1857):

...
 ¡Quién pudiera prolongar
 tanta delicia en un punto
 solamente!...

¡Mas, ¡ay!, que habrá que pagar
 cuanta ventura en conjunto
 vio su mente!...

Si tal su placer ha sido,
 si amor tan grande sintió,
 tal será el dolor;
 (...)
 (1993: I: 29)

Persiste la misma idea en *Flavio* (1861):

...creo que he nacido para sufrir, y que si empre que mi corazón se alegre ha de tener que entristecerse más tarde. Mis alegrías han sido siempre como las engañosas calmas del océano...(1993: I: 371)

Son, no obstante, *Follas Novas* (1880) y *En las orillas del Sar* (1884) los libros que recogen mayor número de poemas con este tema:

VI

¿Que pasa ó redor de min?
 ¿Que me pasa que eu non sei?
 Teño medo dunha cousa
 que vive e que non se vé.
 Teño medo á desgracia traidora
 que vén, e que nunca se sabe onde vén

(1993: II: 279).

**

A VENTURA É TRAI DORA

Tembra a que unha inmensa dicha
neste mundo te sorprenda;
grorias, aquí, sobrehumanas,
tran desventuras supremas.
Nin maxines que pasan os dores
como pasan os gustos na terra;
¡hai infernos na memoria,
cando n'os hai na conciencia!

Cal arraigan as hedras nos muros,
nalgúns peitos arraigan as penas,
e unhas van minando a vida
cal minan outras as pedras.
Si, tembra, cando no mundo
sintas unha dicha inmensa;
val máis que a túa vida corra
cal corre a iagua serena
(1993: I: 304).

**

No subas tan alto, pensamento loco,
que el que máis alto sube máis hondo cae,
ni puede el alma gozar del cielo
mientras que vive envuelta en carne.
Por eso las grandes dichas de la tierra
tienen siempre por término grandes catástrofes
(1993: II: 481-482).

El m iedo a la felicidad, la evasión de las alegrías para no verlas compensadas por mayores pesadumbres, el deseo de una vida si n altibajos patentizan el canto “estoico” rosaliano. La idea de alcanzar la ventura pres cindiendo de los deseos sólo está aludida en el siguiente poema:

...

¡Ay! Eran él y ella.
Espíritus de fuego,
almas que envueltas en ardiente llama
devoraban placeres y deseos.

-La vida es breve..Amémonos – decían.
-¡Tan veloz corre el tiempo!...
Y en su ansia loca, y en su afán ardiente
más que el viento esta vez corrieron ellos.

Tras de largas misteriosas noches
un sol primaveral brilló sereno,
y uno al otro en silencio se miraron
con espanto y con miedo...

-Pero si ésta es la vida,
-Murmuraron después- ¿a qué ir más lejos?
Y cual duerme un cadáver en su tumba
uno en brazos del otro se durmieron
(1993: II: 576).

El dolor de Rosalía se caracteriza por otro matiz, que comparte con algunos de los autores del grupo y que ha señalado Marina Mayoral: “Rosalía encuentra en su propio dolor la raíz y la justificación última y única de su existencia” (1986: 96). La aceptación de su existencia depende de la aceptación del dolor, lo que se refleja en varios poemas:

O meu mal i o meu sufrir
é o meu propio corazón:
¡quitaimo sin compasión!
Despois: ¡faceme vivir!
(1993: II: 366)

**

Mais vé que o meu corazón
é unha rosa de cen follas,
i é cada folla unha pena
que vive apegada noutra.

Quitas unha, quitas dúas,
penas me quedan de sobra;
hoxe dez, mañán corenta,
desfolla que te desfolla...

¡O corazón me arrincaras
desque as arrincaras todas!
(1993: II: 285)

La encarnación de la tristeza en su propio ser va un paso más allá, “o corazón me arrincaras/ desde que as arrincaras todas!”, y con el corazón en la vida. En la concepción rosaliana aquel que ha vivido es el que ha sufrido el dolor; es el dolor el que llega al fondo del ser y es el que lo llena y el que lo acompaña. El resultado de esto es el aspecto positivo del sufrimiento y, por lo tanto, la búsqueda masoquista del dolor por parte del poeta, porque sin él se siente vacío y sólo:

Unha vez tiven un cravo
cravado no corazón,
i eu non me acordo xa se era aquel cravo
de ouro, de ferro ou de amor.
Soio sei que me fixo un mal tan fondo,
que tanto me atormentou,
que eu día e noite sin cesar choraba
cal chorou Madanela na pasión.
<<Señor, que todo o podesdes,
-pedinlle unha vez a Dios-

Daime valor para arrincar dun golpe
cravo de tal condición.>>
E doumo Dios e arrinqueino,
mais...¿quen pensara...? Despois
xa non sentín máis tormentos
nin soupe que era delor;
soupen só que non sei que me faltaba
en donde o cravo faltou,
e seica, seica tiven soidades
daquela pena... ¡Bon Dios!
Este barro mortal que envolve o esprito
¡quen o entenderá, Señor!
(1993: II: 281)

**

No va solo el que llora,
no os sequéis, ¡por piedad!, lágrimas mías;
basta un pesar del alma;
jamás, jamás le bastará una dicha.

Juguete del Destino, arista humilde,
rodé triste y perdida;
pero conmigo lo llevaba todo:
llevaba mi dolor por compañía
(1993: II: 550).

Esta idea también la comparte con otros autores, entre ellos Gustavo Adolfo Bécquer. El tema del dolor y la visión negativa de la vida ocupan un lugar importante dentro de la obra becqueriana, aunque sin la insistencia con que los encontramos en la obra de Rosalía.

Rafael Balbín (1969:110) afirma que el tono del sentimiento becqueriano adquiere el matiz vivencial del dolor contenido y refrenado que se resuelve en un cumplimiento social. En nuestra opinión, el dolor que Bécquer experimenta no se contiene ni se reprime. Es cierto que su expresión del mismo no llega a las cotas alcanzadas por otros poetas, pero algunas de las rimas destilan un desconsuelo al que difícilmente podríamos asociar los calificativos de “contenido y refrenado”.

La visión que Bécquer tiene del mundo es negativa, así como la que tiene de su propia vida. Para el poeta, el mundo es un lugar absurdo que parece un mal chiste de los dioses, y los hombres, criaturas miserables, enemigos de sí mismos y de los demás, no contribuyen a hacerlo mejor. El individuo tiene que enfrentarse a un camino hostil, en el que la única meta es el dolor, donde las desgracias se suceden sin sentido alguno hasta secar el corazón, y, por ello, es un triunfo para el poeta seguir poseyendo lágrimas. Ante esta situación nace el deseo estoico de ser capaz de inhibir los deseos y de ser feliz con

las pequeñas cosas cotidianas, así como la certeza de un arraigado nihilismo que aspira a la anulación de la conciencia.

Los máximos exponentes de la idea de Bécquer sobre el mundo son las leyendas de tema hindú, “La creación” (1861) y el “Apólogo” (1863). En “La creación” el mundo aparece representado como un experimento de niños con resultados absurdos y que, sin embargo, Brahma - Dios -, les deja para que se diviertan a su costa, consciente de que un mundo así no podría sobrevivir. El mundo absurdo en el que viven los hombres sin que Dios se preocupe de ellos.

...apareció un mundo. Un mundo deforme, raquítico, oscuro, aplastado por los polos, que volteaba de medio ganchete, con montañas de nieve y arenales encendidos, con fuego en las entrañas y océanos en la superficie, con una humanidad frágil y presuntuosa, con aspiraciones de dios y flaquezas de barro. El principio de muerte, destruyendo cuanto existe, y el principio de vida, con conatos de eternidad, reconstruyéndole con sus mismos despojos: un mundo disparatado, absurdo, inconcebible, nuestro mundo en fin (Bécquer: 2004: 290).

Cuando Brahma va a destruirlo, los niños le ruegan “¡Señor, señor, no nos rompas nuestro juguete!”, y el dios les permite conservarlo, a pesar de la seguridad de que “ese mundo no debe, no puede existir”, con la única esperanza de que “en vuestro poder no durará mucho” (2004:291)¹⁰⁹. Las risas de los chiquillos y del propio Brahma resuenan con sarcástica crueldad tras este mundo desatinado sin más sentido que servir de divertimento.

Todo esto en contraste con lo que sería un mundo con sentido, uno hecho y cuidado por el propio Brahma:

...el creador les seguía con una mirada satisfecha, y aquellos mundos luminosos y perfectos, poblados de seres felices y hermosísimos sobre toda ponderación, que son estrozos que, semejantes a los soles, vemos aún en las noches serenas, entonaban un himno de alegría a su dios, girando sobre ejes de diamante y oro con una cadencia majestuosa y solemne (Bécquer: 2004:289).

Esta es la visión que tiene Bécquer de un mundo que considera un “caos de luz y tinieblas”, “un absurdo animado que rueda en el vacío para asombro de sus habitantes” (2004:285).

Una vez explicada la creación del mundo, Bécquer explica la aparición de los hombres en “Apólogo” (1863) como el capricho extravagante de un Brahma borracho:

¹⁰⁹ La referencia completa está reproducida en el apartado 1.2.3. La relación con Dios.

...Brahma, satisfecho de su obra, pidió de beber a grandes voces.

Diéronle lo que había pedido, bebió, y no debió de ser agua, porque los vapores, subiéndosele a la cabeza, le trastornaron por completo.

En este estado de embriaguez desoladora y extravagante, muy ridícula, muy pequeña; algo que formara contraste con todo lo magnífico y lo grandioso que había creado: y fue la humanidad (2004:292).

La humanidad que vive avergonzada y deseando la muerte por su insignificancia:

Los hombres, en tanto, andaban mustios y sombríos por el mundo, ocultándose avergonzados los unos de los otros, cerrando los ojos para no ver a su alrededor tanto grande y eterno, y no compararlo involuntariamente con su pequeñez (Bécquer: 2004: 293).

Hasta que Brahma, como vimos en el apartado 1.3.2, les da el elixir del amor propio para hacerles perder la lucidez y convertirles en espantajos ridículos, que quieren vivir, y que se creen capaces de todo en medio de su nimiedad.

Se trata de la misma humanidad, en la que los hombres son enemigos de sí mismos y de los demás hombres. En otro relato de tema hindú, “El caudillo de las manos rojas” (1858), encontramos ejemplos de ambos comportamientos:

Tres siglos transcurrieron, al cabo de los cuales, volviéndome a mi antiguo ser, el dios preguntóme: “¿Qué quieres?”. “La inmortalidad”. “¿Y qué otra cosa?”. “La supremacía e inteligencia”. “¿Sólo eso?”. “Y ser hombre”. “De hoy en adelante tus votos serán cumplidos”. Y fui hombre inmortal e infalible; viví en el mundo, regeneré las sociedades, escribí leyes y..., el pago de mis vigiliass, de mis afanes y de mi amor fue tal, que pedí volver a ser humano, y aunque después de juzgarme en la tumba, los hombres me han hecho justicia, heme aquí que cuervo soy y cuervo seré hasta la consumación de los siglos (Bécquer: 2004:278).

Este es el mundo y esta es la humanidad en la que el poeta vive y con la que el poeta vive. No es extraño, pues, que el dolor aparezca como elemento añadido y sea un dolor que, como en el caso de Rosalía, acompaña siempre a unos cuantos elegidos en cuyo interior habita formando su propia esencia. La afirmación explícita la encontramos en la reseña de *La Soledad* (1861), de Augusto Ferrán:

Esa desesperación del que no puede ahuyentar los dolores y huye del mundo, y los tormentos le siguen, porque sus torturas son sus ideas que, como su sombra, le acompañan a todas partes (2004:493).

Pero, de manera implícita, esta idea aparece en muchas de las *Rimas* (1870).

Mi vida es un erial:
flor que toco se dehoja;
que en mi camino fatal
alguien va sembrando el mal
para que yo lo recoja
(Bécquer: 2004: 77).

Las lágrimas y el dolor llegan a considerarse, como se ha visto en la obra rosaliana, algo positivo, pues el padecimiento es vida:

No sé lo que he soñado
en la noche pasada.
Triste, muy triste debió de ser el sueño
pues depierto la angustia me duraba.

Noté al incorporarme
húmeda la almohada
y por primera vez sentí, al notarlo,
de un amargo placer henchirse el alma.

Triste cosa es el sueño
que llanto nos arranca,
mas tengo en mi tristeza una alegría...
¡sé que aún me quedan lágrimas!
(2004:87)

**

¡Ay, a veces me acuerdo suspirando
del antiguo sufrir!
¡Amargo es el dolor, pero siquiera
padecer es vivir!
(2004:66)

Este dolor es la causa del envejecimiento prematuro citado por los autores. En la siguiente rima se especifica:

Este armazón de huesos y pellejo
de pasear una cabeza loca
cansado se halla al fin, y no lo extraño
porque, aunque es la verdad que no soy viejo,

de la parte de vida que me toca
en la vida del mundo, por mi daño
he hecho un uso tal, que juraría
que he condensado un siglo en cada día.

Así, aunque ahora muriera,
no podría decir que no he vivido;
que el sayo, al parecer nuevo por fuera,
conozco que por dentro ha envejecido.

Ha envejecido, sí ¡pese a mi estrella!
harto lo dice ya mi afán doliente,
que hay dolor que al pasar su horrible huella
graba en el corazón, si no en la frente
(2004:72).

Se presentan dos opciones para el poeta ante este dolor, ante este sufrimiento que va gastando la vida sin una razón aparente: el deseado estoicismo y el arraigado nihilismo. En más de una ocasión Bécquer expresa el deseo de no ansiar más y ser feliz con las cosas pequeñas. En “Memorias de un pavo” (1865), en boca del animal, se dice:

Porque la verdad es que en los templados días de primavera, cuando la cabeza se llena de sueños y el corazón de deseos, cuando el sol parece más brillante y el cielo más azul y más profundo, cuando el aire perezoso y tibio vaga a nuestro alrededor cargado de perfumes y de notas de armonías lejanas, cuando se bebe en la atmósfera un dulce y sutil fluido que circula

con la sangre y aligera su curso, se siente un no sé qué de diáfano y agradable en uno mismo y en cuanto le rodea, que no se puede menos de confesar que la vida no es del todo mala (356).

En las *Cartas desde mi celda*, concretamente en la tercera (1864), enfatiza el valor de lo cotidiano:

¡Vivir! Seguramente que deseo vivir, porque la vida, tomándola tal como es, sin exageraciones ni en gaños, no es tan mala como dicen algunos; pero vivir oscuro y dichoso en cuanto es posible, sin deseos, sin inquietudes, sin ambiciones, con esa felicidad de la planta que tiende a la mañana su gota de rocío y su rayo de sol (2004: 406).

Pero Bécquer no consigue vivir sin deseos, sin inquietudes, ni ambiciones. Lo ejemplifican algunas de las rimas en las que, con un tono desgarrador, el poeta desea huir de su propio yo por medio de la anulación de la conciencia.

Llegó la noche y no encontré un asilo,
¡y tuve sed!...mis lágrimas bebí;
¡y tuve hambre!...¡los hinchados ojos
Cerré para morir!

¿Estaba en un desierto? Aunque a mi oído
de las turbas llegaba el ronco hervir,
yo era huérfano y pobre...¡El mundo estaba
desierto...para mí!
(81)

**

¿De dónde vengo? El más horrible y áspero
de los senderos busca.
Las huellas de unos pies ensangrentados
sobre la roca dura,
los despojos de un alma hecha jirones
en las zarzas agudas
te dirán el camino que conduce a mi cuna.

¿Adónde voy? El más sombrío y triste
de los páramos cruza,
valle de eternas nieves y de eternas
melancólicas brumas.
En donde esté una piedra solitaria
sin inscripción alguna,
donde habite el olvido,
allí estará mi tumba
(2004:93).

**

Olas gigantes que os rompéis bramando
en las playas desiertas y remotas,
envuelto entre la sábana de espumas,
¡llevadme con vosotras!

(...)

Llevadme por piedad adonde el vértigo
con la razón me arranque la memoria.
¡Por piedad! ¡Tengo miedo de quedarme

con mi dolor a solas!
(74)

Augusto Ferrán, en la misma línea de Rosalía y de Bécquer, es, quizá, el poeta que menos espacio deja a la posibilidad de la felicidad y es él el que, de manera aún más explícita que en la rima becqueriana “¡Qué hermosos es ver el cielo...” deja clara la imposibilidad, para él, de la felicidad de los estoicos.

Las manifestaciones de tristeza y de pesimismo, o de cansancio vital, las manifestaciones de que la vida es poco más que un camino hacia la muerte son recurrentes en sendos poemarios, *La Soledad* (1861) y *La Pereza* (1871) en los que suele hablar en primera persona de manera que el que sufre, goza o ama es el propio poeta.

Del mismo modo se acerca a Bécquer y, especialmente, a Rosalía en la creencia de que el dolor es vida, así como en la idea de la compensación, por la que a una gran alegría ha de seguirle una gran pena.

Muchos son los ejemplos existentes. A modo de muestra, se ejemplifica con los siguientes:

La Soledad (1861):

IV

Los que la cuentan por años
dicen que la vida es corta;
a mí me parece larga
porque la cuento por horas
(Ferrán: 1861: 48).

CLXVII

Vivir, cuando justamente
naciste para morir...
¿cómo vivir, cuando llevas
la muerte dentro de ti?
(Ferrán: 1861:123)

CXXVII

La vida es un viaje largo
y uno se cansa de andar;
por eso cuando se sienta

no se quiere levantar
(Ferrán: 1861:106).

Una vida interminable, una vida absurda cuya única razón es la muerte, que nos acompaña desde que nacemos; una vida que no merece la pena vivir porque no trae más que sinsabores.

En *La Pereza* (1871) persiste la misma idea. Los temas fundamentales que encontramos en este libro, según señala M. Cubero Sanz (1961:131) son el cansancio de vivir, la desilusión y la preocupación por la muerte que siente cercana. En nuestra opinión es, asimismo, interesante observar una serie de motivos que lo acercan aún más a Bécquer y Rosalía de Castro. Las penas que persiguen y que no se sabe de dónde vienen recuerdan irremisiblemente a la Negra Sombra o a la fortuna traidora presente en los poemas de Rosalía. En los siguientes cantares se manifiesta:

LXXIX

Unas sé de dónde vienen,
pero otras no sé de dónde;
y estas son de mis fatigas
las que voy sintiendo el doble.

Es en verdad doloroso
verse, golpe sobre golpe,
herido por una mano
que entre las sombras se esconde
(Ferrán: 1871: 132).

CXXII

Es triste, pero es seguro
que de los pesares viejos,
ni uno siquiera se marcha
mientras no llega otro nuevo
(Ferrán: 1871: 155).

La idea de cansancio vital al principio del “camino” nos conduce a la vejez prematura de Gustavo Adolfo Bécquer, y así lo encontramos en el cantar que dice:

LXXXIV

Aún estoy en el principio
cuando ya pienso en el fin;
por eso te digo a veces
que es un tormento vivir.

Es un tormento el vivir,
cuando el pobre cuerpo está,
al principio de la lucha,
rendido ya de luchar

(Ferrán: 1871: 135).

Por último, y en relación con los dos poetas citados, encontramos la idea de la tristeza como vida, no sabe vivir el que no sabe sufrir y no ha vivido de verdad el que no ha sufrido, pues solamente el sufrimiento nos hace vivir con conciencia profunda (y dolorosa) de la propia existencia.

LXXXI

Más que de mis alegrías
soy avaro de mis penas,
porque éstas a todas horas
me hacen recordar aquellas
(Ferrán: 1871: 133).

CXXIII

¿Alegrías?...No las quiero
de esas que a todos alegran:
yo quiero las alegrías
que antes y después dan penas
(Ferrán: 1871: 155).

De esta manera, tal como afirma Cubero Sanz “La pena y el dolor están íntimamente ligados al placer; en este mundo es muy difícil encontrar la felicidad sin que vaya acompañada de la desgracia en alguna medida” (1961: 143), “...el dolor es compañero inseparable del hombre. Hasta las mismas alegrías a veces producen tristeza” (1961:145).

El complejo de Polícrates, que analizábamos en Rosalía de Castro, se refleja en la siguiente afirmación de *La fuente de Montal. Leyenda alcoyana* publicada en 1866:

Triste cosa es el mundo, puesto que en el mundo el dolor es como la sombra que proyecta la alegría: siempre la sigue de cerca.

Nada hay en la tierra más variable, nada más inconstante que la fortuna.

(...)

La luz demasiado intensa ciega al que se empeña en mirarla y al cegar produce una oscuridad espesa y duradera; la fortuna que ilumina de pronto con irresistible brillo un nombre oscuro, suele robarle en breve su pasajero resplandor, dejándole sumido en densas y silenciosas tinieblas (cit. en Cubero Sanz: 1961:266).

Dentro de las obras en prosa de Augusto Ferrán, sin duda la más interesante en lo que a este tema se refiere es *Una inspiración alemana* (1872). En esta obra se hace de nuevo manifiesta la idea de que el dolor llena más que la alegría, pero aporta algo más: es aquí donde Ferrán declara su deseo de alcanzar la felicidad de forma estoica, pero lo hace

después de haber declarado la imposibilidad, para él, de saciar el alma con las cosas vulgares con las que otros las sacian. Igual que el protagonista de “Los maniqués” (1862) de Bécquer, Ferrán aquí se responsabiliza de su propia infelicidad, por no contentarse con lo que puede realmente conseguir.

La idea de que es el dolor lo único que llena completamente al hombre se verifica en esta afirmación:

...la claridad sólo reina, es decir, la monotonía.

(...)

...mi corazón (...) buscó a la sombra (...) se acercó a ella y la dijo: <Yo soy la luz, pero la luz se aburre sin la sombra. (...)...yo soy la luz que a ratos se muere por la sombra (Ferrán: 1969:134).

En cuanto a su posición con respecto al estoicismo, aparecen dos pasajes significativos. En el primero de ellos, el narrador, tras hablar del placer del regreso al hogar, de la dulzura de los besos de una hermana, del gusto que proporciona estrechar la mano de un amigo, recorrer las calles de la ciudad que te ha visto crecer o dormir en la cama de siempre y reconocer los objetos que te rodean al despertar, concluye:

¡Y qué lástima que estos goces sencillos no basten y sean duraderos, trocándose a lo mejor en fastidio insufrible y monótono! (Ferrán: 1969:153).

Reincide en la misma idea, más adelante, al decir:

...pero esa vida, al principio halagüeña, me repugna y me molesta, porque en realidad es monótona y vulgar. No quiero vivir con los otros y he de vivir conmigo mismo (Ferrán: 1969:155).

En contradicción con ello, poco después encontramos las siguientes palabras:

Siembrar el placer sin ostentación y con cierto abandono: brotarán y recogerán nuevos placeres que, parecidos al primero, aunque no iguales, se irán multiplicando, y te darán una cosecha nunca enojosa y de continuo apetecida.

(...)

Sembrar y recoger y volver a sembrar, he aquí la vida. Sólo es feliz quien así la comprende y la practica sin afán, sin temor y sin duda (Ferrán: 1969:147-48).

Tal afirmación aparece desautorizada de antemano, por lo que parece que sólo está expresando un deseo, que no se puede cumplir. Probablemente a eso se debe la posterior exclamación:

¿Quién dispone así de mis horas?...¿seré yo propio mi único enemigo? (Ferrán: 1969:149)

De ahí la consiguiente declaración nihilista:

¡Yo anhelo únicamente la quietud, el olvido profundo!

(...)

Quiero alejar por siempre todos los recuerdos, todas las esperanzas y todas las realidades aparentes que son en el fondo ficticias e ilusorias.

Quiero vivir la vida verdadera, la única posible, la vida indiferente, irreflexiva, que así desprecia los placeres materiales, aunque a veces se goce de ellos despreciándolos.

(...)

Quiero vivir en cuerpo y alma, viéndolo todo sin mirarlo apenas. Es más, y no me avergüenzo de decirlo, pues así lo siento, quiero vivir llevando la burla en el corazón ya que no me atrevo a llevarla en los labios (Ferrán: 1969:155).

Anulación de la conciencia y el ser, indiferencia ante todo, que tampoco se consigue:

La calma tanto tiempo apetecida, el olvido siempre buscado, la indiferencia casi hallada, la ironía y el desprecio a tanta costa adquiridos, en un instante huyeron cobardemente.

Rendido por el dolor está mi cuerpo, aunque la llama es en el dolor incansable. Vuelve a agitarse, vuelve a combatir, como si fuera en la agitación y la lucha su centro fatal (Ferrán: 1969:157).

En la obra de José Selgas también aparece la visión negativa de la vida con distintas apreciaciones. Selgas es uno de los autores más críticos con la realidad de su momento histórico y su manejo de la ironía alcanza cotas magistrales. Por otro lado, es uno de los autores que defienden de manera más abierta la moralidad católica y a ello hay que añadir que es de los novelistas que comienzan a presentar héroes burgueses, cuyos horizontes son distintos de los horizontes de los héroes románticos. De acuerdo con todo esto, las declaraciones de lo miserable de la vida en la obra de este autor abarcarán estos registros de su personalidad, y junto a declaraciones irónicas que llegan al sarcasmo, encontraremos poemas en los que impera la melancolía y multitud de ejemplos en los que se busca el consuelo en Dios. Por último, sin declaraciones nihilistas como las de Bécquer o Rosalía, en este autor prima la visión estoica como solución a los pesares.

Empezando por la versión más neutra de la expresión de este punto de vista, apreciamos una innovación con respecto a los autores que acabamos de ver. La manera en la que se analizaba al resto de los individuos en la obra de Bécquer y de Rosalía era para englobarlos entre los que sufren o para enfrentarse a ellos por no entender el sufrimiento o, como mucho, para denunciar la falta de gratitud entre los seres humanos, pero siempre entendidos desde la individualidad. En el caso de Selgas, el individuo se entiende dentro de la sociedad y absorbe las reacciones de una sociedad que, evidentemente, es negativa para el autor. De este modo, cuando Selgas habla, lo hace

refiriéndose a los portamientos de grupo. Así, es la sociedad la que hace a los seres correr siempre tras algo y posponer la felicidad para mañana, la sociedad es la que obliga a enmascarar la tristeza y nunca deja estar del todo satisfecho.

Todo esto queda ejemplificado en *Escenas fantásticas* (1876):

Por corta que sea la experiencia que saque mos de la vida, siempre vendremos a parar a una averiguación poco lisonjera, a saber: que aunque sean muchos los años de nuestra vida, encontramos en ellos días desventurados.

Esto no quiere decir que afligidos por el rigor de la suerte que nos persigue desde la cuna, pasemos la vida con las lágrimas en los ojos esperando la muerte, única salida de tantas angustias como nos cercan en el tránsito de la vida.

Nada de eso. Hoy por hoy, y en virtud probablemente de los adelantos del siglo, las desdichas que nos cercan, los desastres que nos atropellan y las catástrofes que nos amenzan, se convierten a nuestros ojos, quieras que no quieras, en ruidosa algaraza y en universal alegría (Selgas: 1886: 117).

Proscritas las tristezas, deserradas las aflicciones, condenadas a oscuridad perpetua las desgracias, ¿qué inquietud pueden causarnos las adversidades de nuestro destino? Lleva cada uno la cuenta corriente de sus desventuras, pero no las traiga a desentonar el concierto armonioso de nuestra común felicidad. ¿O somos o no somos dichosos? (Selgas: 1886: 119)

Redundando en la misma idea, en *Fisonomías contemporáneas* (1885), encontramos el siguiente texto:

Es verdad que la vida está llena de inquietudes, de pesares y de dolores; que los mismos afectos que la endulzan la amargan; que las mismas ternuras que la alegran la entristecen; que las mismas pasiones que la embriagan la consumen; que hasta la misma ambición satisfecha no se encuentra nunca contenta. La sabiduría... ¡cuántos desvelos cuesta!... La virtud... ¡qué dolorosos sacrificios impone!... Los hijos, la familia... ¡ah! ¡cuántos sobresaltos causan!... ¡cuántos disgustos ocasionan! La vida así no es vivir; es una agonía larga, una muerte continua (1885: 103-104).

**

Por precipitado que sea el paso con que caminamos a la dicha universal, el vulgo de las gentes no ha conseguido todavía deshacerse de la antigua preocupación de que esta vida no es más que un valle de lágrimas, y quieras que no quieras, hoy por un motivo, mañana por otro, so pretexto de esa multitud de penas que afligen al género humano en su tránsito por la tierra, viven llorando, como si tal cosa, como si acabásemos de nacer, como si los adelantos del siglo no hubieran hecho del valle de lágrimas un valle de delicias. Aún hay, pues, quien se aflige, quien padece, quien llora, quien se desespera; gentes que se mueren y gentes que se matan (1885: 225).

En *Delicias del Nuevo Paraíso* (1929) Selgas nos dice:

Corremos sin descanso detrás de una felicidad cuya imagen nos sonríe por todas partes; parece que huimos del momento en que nos encontramos, ni más ni menos que el pájaro cautivo huye de la jaula si la puerta entreabierta le deja libre el camino del espacio. Hoy, es la jaula que nos aprisiona; mañana, es siempre la puerta de par en par abierta.

(...)

Al día de mañana hemos trasladado todos la fiesta solemne de nuestra común felicidad, como si nos estuviera prohibido ser felices en el día en que vivimos.

(...), triste y oscura debe parecernos la realidad del día de hoy; porque si lo por venir es una esperanza, lo presente debe ser una desgracia.

(...)

Hay quien dice que el día de mañana es un día que no llega nunca, que está fuera de todo tiempo, que es un día imaginario, y que al señalarlo como plazo puesto al cumplimiento de nuestra dicha, sólo conseguimos descubrir la triste verdad de que los deseos del hombre no tienen medida (1929:151).

La preponderancia de la tristeza frente a la alegría, recordando de algún modo la idea rosaliana de que la tristeza llena más, está presente en *Luces y sombras* (1880):

Yo me he preguntado mil veces: ¿Por qué podemos llorar de alegría y nunca podemos reírnos de pena?

¿Qué especie de invasión es esa que le es permitida al dolor traspasar los límites del regocijo?

(...)

La alegría humana es triste como la espuma es agua; lleva siempre consigo esa sombra de angustia que se esparce por la alegre fisonomía de un borracho (1880:121-122).

Un tono más íntimo e individualista, aunque con un resto de advertencia moral, aparece en los poemas líricos, donde la idea de la vida como tristeza frente al consuelo del cielo o la imposibilidad de la felicidad en la tierra también se hace presente con frecuencia, especialmente en *Flores y espinas* (1879), donde encontramos poemas o estrofas como las que siguen:

IV. La sepultura de mi madre

Bienaventurados los que lloran

En mi mortal partida
vi la Esperanza que en la Fe se encierra,
porque probé en la vida
todas las aflicciones de la tierra.
(1879:20)

**

VIII. No lo sé

(...)

- Ninguna dicha existe
de las que el hombre afana
donde el dolor no esté.
¿Por qué ¡mentira triste!
dicha llamamos a la dicha humana?
No lo sé

(1879: 33-34).

Al igual que los autores anteriores, Selgas mantiene la idea de que hay pesares de los que no se puede escapar, pero en ellos siempre queda el consuelo de saber sentir el dolor con espíritu fuerte (dotando así al sentimiento de desamparo de una connotación positiva como habían hecho los otros miembros del grupo) y con la presencia de Dios como refugio último frente a la aflicción, que se convierte a su vez en un camino hacia la divinidad. “Un entierro” (1868), escrito a la memoria de D. José Pérez de Meca y Trosé, es un ejemplo de ello:

Hay tristezas verdaderas, dolores íntimos, amarguras profundas de las que los espíritus débiles huyen, creyendo en su atribulada cobardía que el hombre puede huir de sí mismo, y que las almas fuertes, templadas en la fe, afrontan con valiente humildad, buscando en el rigor de la propia pena el raro consuelo de saber sentirla (1886: 4).

Es la lucha empeñada en el espíritu humano, entre el cruel sentido de esa palabra ciega y traidora que se llama fatalidad y la consoladora idea que se encierra en esa palabra luminosa y espléndida que llamamos Providencia.

Fatalidad, que quiere decir injusticia, brutalidad.

Providencia, que quiere decir amor, sabiduría.

(...)

Hay dolores para los que el poder del hombre no tiene consuelo, y por eso los corazones afligidos levantan los ojos buscando en el cielo lo que saben que la tierra no puede darles.

Mientras haya dolores en la tierra la impiedad no podrá cerrar el camino por donde el alma humana se comunica con Dios (1886:10).

El dolor se convierte pues en un camino para buscar a Dios, volviendo a consideraciones teológicas y tópicos religiosos previos, como la idea de la vida como valle de lágrimas que encontramos en *El ángel de la guarda* (1875). Lo que introduce como novedad en este texto es la manera de plantear el horror de la vida, no en términos desgarrados como hacía Rosalía, sino identificando el terrible destino de una vida sin final:

Por risueña que sea nuestra suerte, hay momentos muy frecuentes en que la vida nos causa un dolor indecible.

La inmortalidad dentro de estas ligaduras que nos sujetan a la tierra sería la desesperación. De todos los tormentos que la imaginación puede representarnos no hay ninguno semejante al de la eternidad sobre la tierra (1875: 1).

Es curioso observar cómo en los primeros poemas de *La Primavera* (1850), aún se puede apreciar un atisbo de optimismo que se opone al pesimismo que acabará dominando (como hemos visto) y derivando en una actitud estoica que no busca la felicidad en las cosas pequeñas, como lo hacía Bécquer, sino en la desdramatización de los propios problemas que, al fin y al cabo, no son peores que los de los demás.

El asomo de optimismo aparece en el siguiente poema, en el que se reivindican las cosas buenas de la vida frente al llanto:

¿Acaso sólo
es patrimonio de la vida el llanto?
Quien las penas nos dio, ¿no dio el consuelo?
Renace corazón, olvida y vive;
puedes amar también, naturaleza
tiene templos de amor, y en sus altares
El alma del pesar se purifica.
(...)
(Selgas: 1850: 13-16).

La manifestación estoica a la que hacíamos referencia aparece en *Un rostro y un alma* (1884), a modo de conclusión tras haber contado el protagonista todas sus desgracias:

La loca fortuna que te sonreía se ha burlado de ti. No creas que esto es nuevo; tu desgracia no sale de la ley común de las desdichas humanas; pertenece, como todas, a la triste condición de nuestro destino.

Has buscado tu felicidad y no estaba. ¿Qué hay en esto de original ni de extraordinario?...¿no es la causa de todas las infelicidades que nos afligen?...¿no es el error primitivo que nos tiene condenados a la estrecha prisión de esta vida mortal en que nos vemos encerrados?...

Si allá en el fondo solitario de tu corazón lloras tu desventura, no debes llorarla más que con los ojos con que todo el mundo llora las suyas. No vayas a hacer una novela de tu desdicha; lo que a ti te ocurre es historia pura (1884: 255).

El caso de Antonio Trueba es posiblemente uno de los más interesantes y peculiares por su abierto y firme propósito de no dejarse vencer por un pesimismo que, sin embargo, se filtra entre los renglones de sus textos. Su actitud casi siempre se caracteriza por el voluntarismo, y ese voluntarismo se focaliza hacia la felicidad. Trueba quiere creer en la felicidad, quiere creer que es posible alcanzarla y gozarla y por eso la persigue y la defiende; aunque no puede evitar que el desconsuelo reivindique su pluma en algunas ocasiones, especialmente cuando tiene que huir de Vizcaya durante la Segunda Guerra Carlista o tras la abolición de los fueros del País Vasco. En cualquier caso, como señala Ángel de la Iglesia, su tristeza suele ser amable y dulce, y cuando se siente tentado por la amargura y el sarcasmo él mismo se controla y vuelve a buscar la esperanza basándose en su propia afirmación:

No me creeré deserrado en el mundo mientras en él existan Dios, la amistad, el amor, la familia, el sol que me sonríe cada mañana, la luna que me alumbra cada noche y las flores y los pájaros que me visitan cada primavera (*Cuentos de color de rosa...*: 1864: VI).

En la que verdaderamente parece traslucirse el verdadero estoicismo. Trueba es, sin duda, el único de los poetas que lleva a sus últimas consecuencias el deseo de

estoicismo y de los pocos en los que en ningún momento aparece el nihilismo que busca la aniquilación.

Son muchas las manifestaciones de este optimismo voluntario, que no surge del autor de manera espontánea, sino que se busca. El motivo aparece desde el primero de sus libros y se mantiene con escasas variaciones a lo largo de toda su carrera.

En *El libro de los cantares* (1852), se materializa de la siguiente forma:

II

¡En el fondo de mi alma
hay dolores muy grandes!
¡Unos los saben los hombres;
otros, sólo Dios los sabe!
Mas rara vez mis dolores
recordaré en mis cantares,
que ya no tengo esperanza
de que los alivie nadie;
y... ¡dónde el mortal está
que al atravesar el valle
no ha encontrado entre las flores
alguna espina punzante!
(1907: I: 39)

Encontramos pues una primera razón para evitar los lamentos: todo el mundo sufre sobre la tierra, por lo que no merece la pena lamentarse, especialmente cuando se tiene el don de la poesía que endulza la vida más que el llanto; idea que repite en el poema dedicado a Antonio Arnao:

Tu corazón, hermano,
triste suspira...
Comprendo la tristeza
que le domina,
como comprendo
la tristeza que al mío
dominó un tiempo.
Esperanzas de glorias
no realizadas,
amores sin ventura,
promesas falsas,
males de ausencia:
tales fueron las causas
de mi tristeza.

Lloré desconsolado
días y días,
creyendo que mis penas
se endulzarían;
más ¡cómo el llanto
ha de endulzar las penas,
si es tan amargo!
(...)

Hoy mi cantares
son bálsamo que cura
todos mis males,
Si tienes una lira
más sonora
que la lira que pulso
yo a todas horas,
¿por qué con ella
no disipas, hermano,
toda tristeza?
(1907: I: 144-145)

En *Cuentos de color de rosa* (1859) el autor vuelve a explicar las razones de su optimismo en comparación con el resto de la gente y con el consuelo de la fe, actitud que veremos repetirse años más tarde:

Si hasta al alcance de los que son tan pobres como nosotros pone Dios en el mundo esta felicidad que tú y yo sentimos, ¿qué es lo que quieren del mundo esos insensatos que se juzgan desterrados de él?
Si esperaban hallar en la tierra el cielo, ¿qué es lo que esperaban hallar después de la vida?
Aceptemos, amor mío, el camino tal como Dios nos lo ofrece; que es perándonos al final de la jornada un eterno paraíso, bastante ha hecho Dios con poner a nuestro paso un manantial y un árbol donde se refrigere el alma y descanse el cuerpo: la religión y la familia (1905:2).

Asimismo, en la dedicatoria de *Cuentos de color de rosa*, edición de 1864, según José Antonio Ereño Altuna (1998: 31), Trueba vuelve a explicar esta actitud de acuerdo con semejantes premisas:

Llámoles CUENTOS DE COLOR DE ROSA, porque son el reverso de la medalla de esa literatura pesimista que se complace en presentar el mundo como un infinito desierto en que no brota una flor, y la vida como una perpetua noche en que no brilla una estrella (*Cuentos de color rosa*, 1864: V-VI).

A lo que sigue la cita ya reproducida: “Yo tendré amor a la vida y no me creeré desterrado...”.

Mensaje semejante al que encontramos en *El libro de las montañas* (1867), donde de nuevo, es más importante el cristal a través del cual se mira la realidad que la realidad misma:

TODO LO AMO

La primavera alegre,
triste el invierno,
porque es joven la una
y el otro es viejo;
pero a los dos saludo
con mis canciones
porque amo al viejo, viejo
y al joven, joven;
y los ojos del alma
ven dondequiera

flores tras los abrojos,
sol tras las nieblas
(1909: II: 81).

En *El libro de los recuerdos*, de publicación póstuma, aparece una vez más la búsqueda de la felicidad, pero en ella empiezan a vislumbrarse demasiados obstáculos. Así, leemos:

Díjome Dios al enviarme a este mundo:
<<¡Vuela, y ríe, y canta libre y feliz en esos horizontes infinitos que destino a los pájaros y a ti!>>
Pero me dijeron los hombres apenas empecé a volar:
<<¡Suspira, y llora, y muere!>>
¡Y suspiro, y lloro, y muero asfixiado en una cárcel estrecha, desde donde, con el pensamiento más que con los ojos, diviso los campos benditos que Dios ofreció a mi alma, ansiosa de luz y de libertad!
Pero no, amor mío, no moriré en esta cárcel, por más que siga en ella mucho tiempo; que en tu corazón y el mío hay una eterna primavera, que me dará aliento y vida con sus cantos y su luz y sus perfumes (1910: III: 311).

De nuevo, la idea de estar acompañado por Dios y la conciencia de que otras personas están en las mismas o peores circunstancias que las tuyas le sirve para no abandonarse al derrotismo, cuando en tono festivo afirma:

Yo no lo sé...ni me importa
saberlo; mas te aseguro
que sin querer me sonrío
y de mis penas me burlo.

Así mis males presentes
como mis males futuros,
sostiene o no sostiene,
del modo siguiente endulzo:
“Tengo, a Dios gracias, dos brazos;
Facundo sólo tiene uno,
luego yo soy muy dichoso
comparado con Facundo”
(1910: III: 224)

Una vez más, en *Madrid por fuera* (1878), descubre sus mecanismos para embellecer la realidad y sus razones para hacerlo. Sus declaraciones de optimismo no proceden de la ingenuidad o la felicidad, sino de un esfuerzo por transformar la realidad para hacer de ella un lugar habitable en el que la felicidad es posible:

Por estériles, por tristes, por ingratos que sean los lugares donde uno pasó gran parte de la vida, y sobre todo la niñez o la adolescencia, aquellos lugares conservan para el resto de la vida un encanto indefinible, y más para el que es tan amigo de los recuerdos como yo y tiene la facilidad que yo tengo de recordarlo todo, y tomarlo todo de color de rosa aunque sea negro como noche sin luna ni estrellas (1878:12).

Sin embargo, ni siquiera las ganas de obviar esa realidad son suficientes para evitar que a veces se delate la tristeza y el cansancio vital en la obra del autor, como se ve en *El libro de las Montañas* (1867):

DESALIENTO

Como la vida muy corta
parece a la humanidad,
el <<viva usted muchos años>
nunca llevamos a mal.
Yo procedo de longevos
y no me pesa, en verdad,
pero hay veces que la vida
tanta fatiga me da,
que pienso en mi padre y digo
con desaliento mortal:
-Mi padre tiene ochenta años
y yo tengo la mitad...
padre mío, padre mío,
¡si pudiéramos cambiar!...
(1909: II: 18)

Y en *El libro de los recuerdos*:

(...)
Ven, y juntos andaremos
este camino penoso;
cuando se va acompañado
se hace el camino más corto
(1910: III: 169).

Uno de los poetas con religiosidad más clara y manifiesta es Antonio Arnao. Esta religiosidad se hace patente en los múltiples poemas dedicados a Dios, santos etc. pero, también, en el hecho de que uno de sus temas recurrentes sea la reformulación del *vanitas vanitatis*:

CUNA Y SEPULCRO

Si llamas a las puertas de la vida
verás un cielo fúlgido y risueño;
una dulce mañana:
mas si buscas la dicha prometida
hallarás tristemente sombra vana...

Si a la muerte sus pasos apresuras
verás un seno lóbrego y sombrío,
un recinto medroso:
mas si esperas en él más amarguras
tan sólo en él encontrarás reposo...
¡ay! sí, reposo
(*Himnos y Quejas*: 1851: 106).

Si la meta es el cielo y la vida sólo un trámite necesario para ello, la mejor manera de vivirla será siguiendo las premisas estoicas:

DE LA VIDA FELIZ

Dichoso aquel a quien sin loco anhelo
parca suerte contenta;
y en el ambiente del nativo suelo
su espíritu alimenta.

Como entre guijas azulado río,
su vida corre mansa;
exento del mundano desvario,
su corazón descansa.

No el seductor encanto le fascina
de pompas inmortales:
sólo la paz, humilde y peregrina,
traspasa sus umbrales.

Risueño le halla la risueña aurora:
útil labor le llama;
cobijale la noche protectora
durmiendo en pobre cama.

(...)

El grato bien y la verdad ansiada
son sus fieles amigos:
ellos, de su ventura no turbada,
son plácidos testigos.

¡Oh! No me llames. Déjame contento
morir con mi fortuna.
¡Yo quiero ser el ave que en el viento
no deja huella alguna!
(*Ecos del Tader*: 1857: 63-64).

Si se fusionan las dos ideas de cifrar la esperanza en el cielo y disfrutar de las cosas que la vida y la naturaleza ofrecen de manera gratuita, encontraremos la clave para la felicidad:

...
Si quieres gozo, lanza el pensamiento
y ansioso busca la gentil belleza;
y en mar, y tierra y aire, y firmamento
te brindará el placer naturaleza;
pues soltar a la mente el ráudo vuelo,
querer ganar región desconocida,
tener el mundo y aspirar al cielo,
eso es cantar el himno de la vida
(*Ecos del Tader*: 1857:128).

Por su parte, Manuel Cañete trata con frecuencia este tema. Al igual que Arnao, se manifiesta abiertamente como poeta creyente y, por tanto, es fácil encontrar en él poemas cuyo mensaje también se cifra en la felicidad del cielo frente a la tristeza de la tierra. Sin embargo, a diferencia del autor de *Ecós del Tader*, los poemas en los que la amargura es la única protagonista también aparecen de manera recurrente en sus libros. Ofreciendo un final esperanzador encontramos el siguiente poema:

Tan sólo a padecer, perla brillante
que fresca aurora derramó del cielo!
tan sólo a padecer! Y ni un instante
pude treguas hallar a mi desvelo!

Que un agudo pesar desde la infancia
sus alas agitó sobre mi frente,
como abate en los campos la elegancia
de las risueñas flores el torrente.

Por él vierto, en mis cuitas apenado,
lágrima ardiente que del alma sale;
y, del mundo y los hombres olvidado,
no encuentro pena que mi pena iguale:

(...)

Que no es dado gozar en la alegría
cuando amargos recuerdos nos maltratan
cuando en curso veloz días tras día
para martirio eterno se desatan.

(...)

Juntas [gota de rocío y lágrima] yaced, cual misterioso emblema
del placer y el dolor; que, en nuestra vida,
tras el crudo pesar que nos requema
viene triunfante la ilusión querida!!!
(Cañete: 1843:1-7).

**

HORAS SOMBRÍAS
Dedicada a mi amigo Don Antonio Ruiz

The sun to me is dark
And silent as the moon,
When she deserts the night
Hid her vacant interlunar cave.
Milton n- Samson Agonistes

No más, no más sufrir!!...- Negros sueños
que me agitáis en horas tenebrosas,
dejadme en paz!!...-Con plácidos beleños
halagadme un instante, y las visiones
que pasan por mi mente
disipad, con las sombras pavorosas
qu'el velo forman de mi joven frente!.-
¿Por qué do quier con tenaz empeño

me queréis perseguir?...¿Por qué yo en vano
lanzar pretenedo con delirio insano
las horrendas imágenes que pasa
ante mis ojos, y con fuego ardiente
mi corazón abrasan?

¿Qué monstruo del averno es el que oprime
con su férreo poder mi mente inculta;
y allá en el fondo de mi pecho oculta
todo el veneno de su rabia fiera,
que a veces por mis venas se derrama
y el negro germen del dolor inflama,
para dejar inapagable hoguera
cuya siniestra luz alumbra solo
cuando el opaco sol de tristes días
me da, para mi mal, *horas sombrías*.

(...)

¿Quién pudiera volando a otras regiones
apartar de este mundo sus miradas
y buscar en el cielo inspiraciones,
para que en negro fango sepultadas
quedasen las terrenas liviandades
que el corazón laceran, en los días
en que hallamos no más *horas sombrías*
(Cañete: 1843:59-62).

**

FLOR MARCHITA

...

¿Por qué yo, que un alma ardiente
siento dando cuerpo al ser,
débil sigo la corriente
d'ese mar que ciegamente
nos arrastra a padecer?

¿Por qué en los alegres años
de la dulce juventud,
tan amargos desengaños
me han hecho encontrar engaños
do hallar pensé la virtud?-

(...)

Que ayer al abrir los ojos
vi doquier hermosas flores,
y hoy, trocadas en abrojos,
sólo quedan los dolores
en el alma por despojos!!

Gala del verjel ameno,
flor, envidia de la aurora,
un mismo voraz veneno
ha vertido en nuestro seno
su ponzoña destructora!

(Cañete: 1843:73-74).

1.3.4. La muerte

Una concepción de la vida, cual quiera que esta sea, siempre implica a su vez, una idea de la muerte. Lo hemos venido viendo, pero en este momento analizaremos de manera más explícita de qué modo la posición vital de los escritores que estudiamos queda plasmada en su actitud ante la muerte.

Una vez más hemos de empezar con Rosalía de Castro. La muerte es una presencia constante en su obra, y por ello los matices con los que ésta se presenta son a simismo múltiples.

En primer lugar, hemos de señalar que la perspectiva desde la que se aborda el tema es tanto metafísica como material. La preocupación de Rosalía por la muerte va desde el momento mismo de la muerte, con el entierro y todo el ceremonial del que se acompaña, hasta la significación profunda de la misma.

Comenzando por la parte más apegada a la tierra, podemos señalar que Rosalía con frecuencia presenta la muerte en primer plano convirtiendo los velatorios, los entierros o los cementerios en escenarios de sus novelas o de sus poemas. Estos escenarios pueden dar lugar a una reflexión más profunda o limitarse a reproducir la escena a modo de cuadro.

En *La hija del mar* (1859), por ejemplo, asistimos al velatorio de Fausto, con todas las supersticiones presentes en las palabras de las mujeres que lo componen, y en *Flavio* (1861), al cortejo fúnebre de la madre de Rosa. Igualmente, en *El caballero de las botas azules* (1867), encontramos la descripción del paso de los carros fúnebres, con sus altos penachos negros, por la Corredera del perro, como algo habitual en la realidad en la que crece Mariquita. En *A mi madre* (1863), antes de encontrar el grito de dolor desgarrado de la hija, se nos presenta la imagen de la madre amortajada:

...
¡Tendida en la negra caja
sin movimiento y sin voz,
pálido como la cera
que sus restos alumbró,
yo he visto a la pobrecita
madre de mi corazón!
(de Castro:1993: I:468)

En *En las orillas del Sar* (1884), con una ironía afilada encontramos la descripción de los entierros ricos y fastuosos, en los que sin embargo, nadie llora, y entre los poemas sueltos, uno de ellos está dedicado a los cementerios de Galicia, con sus cipreses y olivos oscuros.

La muerte, sus espacios y su ceremonial, como se ve, es algo que atrae de algún modo a Rosalía de Castro, que habla, incluso, de su propia muerte y de su propio entierro, como hará Gustavo Adolfo Bécquer.

¡La gloria después de la muerte..., los vanos honores, los laureles sobre el sepulcro, una lágrima por un recuerdo...! ¡Oh, llenadme de felicidad, sembrad flores en torno mío y apartad la hiel de mis labios e n tanto existo, vosotros los que me améis!...Las riquezas, el poder, la gloria...y sobre todo el cariño de vuestro corazón, dejadle, dejadle que sonría en torno mío, que engañe los días de mi existencia y que murmure a mi oído e n mis últimos instantes un ternísimo adiós. Decidme en aquellos momentos que no me olvidaréis ja más, porque esa idea es hermosamente halagadora para el espíritu celoso y egoísta de la mujer. Coronad mi lecho de flores y prometedme, si acaso os lo pido, sembrar mi tumba de si empvivias regadas con vuestras lágrimas...pero en el momento en que mis ojos se cierran a la luz y en que mi sangre cese de animarme, olvidadme si queréis, no os creáis obligados por unos vanos juramentos hechos a una cosa que ya no existe y dejad al tiempo que siembre silencioso sobre mi sepulcro la pequeña parietaria y las rosas silvestres que nacen al azar..., él no encierra ya más que unos miserables y leves restos...¡más tarde el vacío!...(de Castro: 1993: I: 154).

Este fragmento en el que habla de su propia muerte y de su sepulcro, contiene, sin embargo, mucho más, pues se trata también de una manifestación casi nihilista cuando afirma “¡más tarde el vacío!”.

Entrando, pues, en las visiones de la muerte desde un punto de vista metafísico, hemos de comenzar diciendo que, como en otras ocasiones y relacionado de manera directa con la fe problemática que analizamos en Rosalía, su postura no es siempre la misma ni se manifiesta de manera coherente.

En relación con la vida, la muerte sí que suele presentarse dotada de rasgos positivos al ser caracterizada como huida o como descanso, bien vista como aniquilación del ser y la conciencia o bien como punto de partida hacia la eternidad más allá de la muerte. Siempre en contraposición con una vida miserable, y entendiendo que “soio é remedio a

morte/ para curar da vida” (1993: II: 426). Pero como decíamos, se trata de la muerte vista en relación con una vida miserable. La muerte no siempre aparece de este modo y muchas veces la escritora, ya sea desde su yo lírico ya sea desde la voz de sus personajes, se enfrenta a la muerte de manera directa y sin más consideraciones que la propia realidad de la muerte. En estos casos, las reacciones que encontramos pueden variar entre una visión que podemos llamar nihilista, una reacción existencialista o, por último una visión cristiana de la muerte. Parece que Rosalía se esfuerza por potenciar esta visión, pero la más recurrente es aquella en la que la muerte es sólo vacío, pérdida y soledad, sin ningún otro tipo de consideración religiosa. Este punto final a la vida puede verse como algo positivo, pero también puede dar lugar a un grito de desolada impotencia. Una vez más, la escritora se debate entre lo que desea creer y lo que siente desde el pánico y el dolor. Ella misma da cuenta de ello cuando en una de las cartas a su esposo dice:

...pienso que tendré que morir despacio y a modo, y sin duda, será un bien, porque en realidad me hallo cada vez menos resignada, y por lo mismo, menos a bien con Dios; y de este modo, muriéndome de repente me iría muy mal (1993:II:604).

La postura que con más frecuencia encontramos en la obra de Rosalía en relación a la muerte, es dolorosa y de rechazo: “¡Muy horrible debe ser la muerte cuando así la rechaza la naturaleza!...”(1993:I: 409). En *Flavio* (1861), pensar en la muerte da miedo:

Extraño destino de la vida del hombre sobre la tierra, soberano del universo que reina un solo día y que muere al despuntar la aurora del nuevo sol que amanece, teniendo que abandonar su cetro y su grandeza a las generaciones futuras. Terrible idea que me espanta y me amedrenta (1993: I: 270).

La muerte es además el abandono y la pérdida de todo lo amado, de las personas a las que hemos querido y nos quisieron, de los lugares que fueron importantes, de las cosas que llenaron la cotidianidad y tuvieron un sentido que nadie más volverá a darles una vez desaparecida la persona. La poeta, en *Follas Novas* (1880), afirma:

Hoxe ou mañán, ¿quen pode decidir cando?
pero quisais moi logo,
viranme a despertar, ¡ en vez dun vivo,
atoparán un morto.

Ó redor de min levantaranse
xemidos dolorosos,
aíes de angustia, choros dos meus fillos,
dos meus filliños orfos.

Eu sin calor, sin movemento, fría,
muda, insensibre a todo,
así estarei cal me deixare a morte
ó helarme co seu sopro.

E para sempre ¡adios, canto eu quería!
¡Que terrible abandono!
Antre cantos sarcasmos
hai, ha de haber e houbo,
non vin ningún que abata máis os vivos
que o da humilde quietú dun corpo morto
(1993: II: 282).

**

...

I o gran sillón, a colgadura inmóbil
do para sempre abandoado leito;
a cinza fría do fogar sin lume,
a branda alfombra que leal conserva
do pé do morto unha sinal visibre,
o can que agarda polo dono ausente
i o busca errante por camiños ermos,
as altas herbas da alameda escura
por onde el antes con solás paseaba,
o sempre igual mormoruxar da fonde
donde el nas tardes a sentarse iña...
(1993: II: 341).

En relación con este punto de vista, no sólo se hace referencia a la muerte en abstracto, sino que se alude también a los muertos y a los que quedan vivos. Huelga decir que lo que caracteriza al que se queda es la amargura y el dolor:

Al huir de este mundo, ¡qué sosiego en su frente!
Al verle yo alejarse, ¡qué borrasca en la mía!
(1993: II: 463)

Lo que no parece estar tan clara es la idea que se expresa acerca del estado en el que quedan los muertos. En la cita previa, se asocia a la muerte el sosiego, pero no siempre es esta la característica que acompaña a los muertos de los que, a veces, se incide en la soledad, igual que hará Bécquer, e incluso a veces en el sufrimiento. En cuanto a la soledad de los muertos, encontramos un ejemplo en *En las orillas del Sar* (1884):

...

Bien pronto cesaron los fúnebres cantos,
esparcióse la turba curiosa,
acabaron gemidos y llantos
y dejaron al muerto en la fosa.

Tan sólo a lo lejos, rasgando la bruma,
del negro estandarte las orlas flotaron,
como flota en el aire la pluma
que al ave nocturna los vientos robaron
(1993: II: 538).

Más significativa es, sin embargo, la transformación de los muertos en sombras. Marina Mayoral (1986: 101 et sic.) afirma que bajo la capa de “cristianismo unificador”,

aparecen en Rosalía elementos propios de una corriente de espiritualidad más antigua; ritos, creencias, supersticiones o mitos de una religión arcaica y primitiva que creía en la existencia de una vida después de la muerte. Según la estudiosa, Rosalía entra en contacto con esta religiosidad por medio de su intuición, y tras la asimilación de estas ideas de manera absoluta, la actitud de Rosalía frente al Más Allá, y por ende, frente a la muerte, variará según la enfoque desde una órbita cristiana o precristiana. De la órbita precristiana procede el mundo de las sombras. Dice Marina Mayoral:

En sus versos empiezan a aparecer muestras inequívocas de creencia en la vida de ultra tumba, pero no en el sentido de la religiosidad cristiana, de una esperanza en la resurrección o de la existencia de un cielo y un infierno, sino en un sentido mucho más vago e impreciso: un Más Allá humanizado, próximo, en el que los muertos siguen experimentando los sentimientos que les animaron en la tierra, y siguen participando en la vida de los que aquí quedaron (Mayoral: 1986: 108).

Estas sombras son reales para Rosalía, y aparecen llamadas por su nombre en la obra de la escritora. Pueden ser sombras favorables o no, y se mueven en un mundo de los muertos, donde a veces pueden sentirse perdidas y asustadas al encontrarse con otras sombras, desconocidas o, incluso, enemigas.

Esta sería la explicación para entender la dolorosa e, incluso, atemorizante presencia de la madre muerta en *A mi madre* (1863).

...
Te vi...la triste mirada,
lánguida hacia mí volvías,
bañada en lágrimas frías,
hijas de la tumba helada

(...)

Y también me parecía
que tu acento desolado,
llegando hasta mí pausado:
<<¡Ya estoy muerta!>>, repetía.

(...)

Y qué terror...qué quebrato
aquel eco me causaba...
Llegué a pensar que me hallaba
en la región del espanto.

Y aunque era mi madre aquella,
que en sueños a ver tornaba,
ni yo amante la buscaba,
ni me acariciaba ella.

Allí estaba sola y triste,
con su enlutado vestido,
diciendo con manso ruido:
<<Te he perdido y me perdiste>>.

(...)
(1993: I: 477).

En *Cantares Gallegos* (1863), la sombra de su madre vuelve a hacerse presente, pero en este caso, la presencia de la sombra puede encontrar una explicación dentro de la cosmovisión cristiana. Esta vez leemos:

Tal maxino a sombra triste
de mi maa, soia vagando
nas esferas onde existe;
que ir á gloria se resiste,
polos que quixo agardando
(1993: II: 619).

Los tres primeros versos parecen remitirnos de nuevo al mundo de las sombras, “a esfera onde existe”, en la que la madre muerta sigue presentando la misma tristeza que vimos en el ejemplo anterior. Los tres últimos versos, sin embargo, parecen dejar una puerta abierta a la gloria cristiana, donde el mundo de las sombras aparecería como un paso intermedio entre la muerte y el Paraíso, para aquellos que todavía no quieren abandonar la vida terrenal.

Visto así, parece claro que la muerte que, en efecto, se desea, no siempre aparece como un remanso de paz y de tranquilidad.

Y sin embargo, es cierto que se desea, y este deseo se presenta de manera reiterativa en muchos fragmentos y poemas. No debemos caer en la simplificación, no obstante, de que el ansia de la muerte enlaza con la certeza de una vida mejor tras ella, pues ya hemos visto que no es así. Cuando Rosalía desea la muerte no está teniendo en cuenta la posibilidad del mundo de las sombras, y en muchas ocasiones tampoco la posibilidad de la vida eterna cristiana. Cuando la escritora afirma “¡que a morte me tarda!” (1993: II: 289) lo que espera ansiosamente es el descanso, el fin de la vida terrenal, la anulación de la conciencia. Como ya ha dicho Marina Mayoral (1986: 959) la muerte no es el comienzo de una vida más dichosa, sino el fin del dolor y del cansancio:

¡Pasa...pasa presto! Extínguese ya, gemen de vida, que encierras en tu esencia males, agitaciones y desvelos. Tú no eres más que una pálida y fugitiva sombra, de falsa sonrisa, de aliento impuro, de sangre que miente púrpura cuando rompe la vena irritada, y es veneno que abrasa cuando circula rápida del corazón al cerebro, y del cerebro al corazón, que a su impulso late, sin tregua, sin descanso, hasta la muerte. Pasa, pasa presto; que si haces sentir y amar, y gozar, y sufrir y aborrecer, todo sueño al fin, toda mentira, vanidad, ilusión, polvo...nada...tu refugio es el hoy o estrecho, en donde el ataúd perfectamente encajado guarda con primor el cuerpo co rompido que inocentes gusanillos ch arolados, felpudos, rojos, verdes y brillantes,

roen con placer infinito, mientras el cadáver reposa inmóvil bajo la elegante losa de mármol, o la enarenada superficie de un cem enterio a la última moda. (*El caballero de las botas azules*: 1993: II: 16).

**

LÚA DESCOLORIDA

Lúa descolorida
como cor de ouro pálido,
vesme i eu non quixera
me vises de tan alto.
Ó espazo que recorres
lévame, caladiña, nun teu raio.

(...)
Se sabes onde a morte
tén a morada escura,
dille que corpo e alma xuntamente
me leve a donde non recorde nunca,
nin no mundo en que estou nin nas alturas
(*Follas Novas*: 1993: II: 310).

**

(...)

Meses das tempestades,
imaxen da delor
que afixe as mocedades
i as vidas corta en frol.

Chegade e, tras do outono
que as follas fai caer,
nelas deixá que o sono
eu durma do non ser.

E cando o sol fermoso
de abril torne a sorrir,
que alume o meu reposo,
xa non o meu sufrir
(*F.N.*: 1993: II: 352).

En algunos de estos poemas llega a negarse la existencia de una vida ultraterrenal estableciendo la muerte como la única verdad que espera al final de la vida:

¡Morir! Esto es lo cierto,
y todo lo demás mentira y humo...
y del abismo inmenso,
un cuerpo sepultóse en lo profundo.

Lo que encontró después posible y cierto
el suicida infeliz, ¿quién lo adivina?
¡Dichoso aquél que espera
tras de esta vida hallarse en mejor vida!
(*E.O.S.*:1993: II: 351)

Sin embargo, en otras ocasiones, en un tono casi existencialista, es a Dios al que se le pide que proporcione este descanso:

¡Canto lle doi a ialma!
¡Pero canto lle doi!
De día nin de noite
non para ca delor.
¡Señor, vós a fixeche;
Señor, curaina vós!
I o corazón ferido
tamén ¡canto lle doi!
I eu ben sei que non pode
sandar do corazón.
¡Señor, daille descanso
na terra que a criou!
Que o polvo torne ó polvo,
i o espírito ó ceu, bon Dios
(F.N.:1993: II: 425).

El ansia de la muerte como huida del dolor y la injusticia no acaba son su mera expresión o la petición a Dios de la muerte, sino que lleva a la tentación del suicidio. El suicidio se convierte así en uno de los temas fundamentales de *Follas Novas* (1880) y *En las orillas del Sar* (1884) y lo encontramos con tres tipologías diferentes. En la primera de ellas se trata tan sólo de una idea que no se lleva a cabo o que, simplemente, se plantea a Dios en un tono que recuerda el monólogo de Hamlet:

¿Por qué, Dios piadoso,
por que chaman crime
ir en busca da morte que tarda,
cando a un esta vida
lle cansa e lle afrixe?

Cargado de penas,
¿que peito resiste?
¿cal rendido viaxero non quere
busca-lo descanso
que o corpo lle pide?

¿Por que se un non rexe
as dores que o oprimen,
por que din que te amostras airado
de que un antre as tombas
a frente recrine?

Inferno no mundo,
e inferno sin límites
máis alá desa cova sin fondo
que a ialma cobiza
que os ollos non miden.
Se é que esto é verdade,
¡verdade terrible!,
ou deixade un inferno tan soio
de tantos que eisisten,
ou si non, Dios santo, piedade dos tristes

(F.N.:1993:II: 315- 316)¹¹⁰.

Otra de las modalidades es aquella en la que en efecto el suicidio se lleva a cabo:

¡SOIA!

Eran raros os días,
risonhas as mañáns,
i era a tristeza súa
negra como a orfandá.
Íñase á amañecida
tornaba coa serán...
mais que fora ou viñera
ninguén llo ña a esculcar.
Tomou un día leve
camiño do areal...
como naide a esperaba,
ela non tornou máis.
Ó cabo de tres días
botouna fóra o mar,
i alí onde o corvo pouosa,
soia enterrada está
(F.N.: 1993: II: 316).

Sin embargo, lo que parece predominar dentro de este tema son los suicidios frustrados, en la mayor parte de los casos por la aparición de un ángel de Dios que socorre al suicida y le devuelve a la vida con nuevas fuerzas para afrontarla.

...

-Detente ó pé da orela
da túa vida, cobarde centinela;
non queiras por fuxires do presente
da eternidade descorre-los velos!
Agarda a que a medida,
con rosas ou con fel, enchas da vida;
nin fagas que na tomba se derrame
antes que Dios cha pida.
Que ningún fillo de Eva
ó fin se ha de librar do seu penare
anque á morte se atreva
(F.N.:1993: II: 355-356).

Es lo que dice el ángel en uno de los poemas, en el que el destino se presenta como algo imposible de eludir. En otro, el desenlace es más positivo y la intervención de Dios se plantea en unos términos más amorosos:

Al pie de su tumba
con violados y ardientes reflejos,
flotando en la niebla
vio dos ojos brillantes de fuego
que al mirar ahuyentaban el frío
de la muerte templando su seno.

¹¹⁰ Este poema se reprodujo en el apartado 1.2.3. La relación con Dios, pero lo reproducimos de nuevo por su importancia en lo tocante al tema que analizamos.

Y del yermo sin fin de su espíritu
ya vuelto a la vida, rompiéndose el hielo,
sintió al cabo brotar en el alma
la flor de la dicha, que engendra el deseo.
Dios no quiso que entrase infecunda
en la fértil región de los cielos;
piedad tuvo del ánima triste
que el germen guardaba de goces terrenos
(*E.O.S.*:1993: II: 543).

Por último, y aunque, como hemos dicho no se trata de lo más frecuente en la obra de Rosalía, aparecen algunos ejemplos en los que la muerte sí se presenta desde una perspectiva cristiana como puerta a la vida inmortal, entonces la muerte sigue siendo calma, pero es calma en la paz de espíritu y no en el olvido.

Su espíritu se halló más aliviado después de haberse alzado hasta Dios por medio de una adoración profunda y sincera, y ya no le causó pesar ni tristeza el recuerdo de la joven muerta. Pensó, según sus creencias, que la vida del hombre sobre la tierra no es más que un paso agitado y trabajoso, que la tumba es la puerta que nos abre el camino de la verdadera existencia, y que aquella mujer cuyo semblante revelaba, aún después de muerta, haber tenido un alma pura y tranquila, estaría ya gozando en el cielo de las bienaventuranzas de los justos (*Flavio*: 1993: I: 361).

**

DULCE SONO

Baixaron os ángeles
adonde ela estaba,
fixéronlle un leito
cas prácidas alas,
e lonxe a levano
na noite calada.

Cando á alba do día
tocou a campana,
e no alto da torre
cantou a calandria.
os ángeles mesmos,
pregadas as alas:
<<¡por qué –marmurano-,
por que despertala?...>>
(*F.N.*: 1993: II: 338).

En el caso de Bécquer, las variaciones sobre el tema son menores pues en la obra del sevillano el tema no aparece de manera tan prolija como en la escritura gallega. Las preocupaciones del escritor se focalizan en dos ideas básicas: la soledad de los muertos y la muerte como fin del sufrimiento. Parece, pues, que nos encontramos ante una connotación negativa de la muerte y una positiva, que sin embargo llegan a fundirse en una única línea positiva en la tercera de las *Cartas desde mi celda*. Podemos decir que lo negativo de la muerte afecta a la parte córporea, que es la que se queda sola en la

tierra, mientras que la parte positiva es la que hace referencia al alma. Llegado el punto en el que la parte material deja de importar al autor, la muerte pierde su connotación negativa.

Si se comienza por la parte negativa, centrada en la radical soledad del hombre, especialmente ante el dolor y, en este caso, la muerte, encontramos varios ejemplos en la *Rimas* (1870):

45

Al ver mis horas de fiebre
e insomnio lentas pasar,
a la orilla de mi lecho
¿quién se sentará?

Cuando la trémula mano
tienda próximo a expirar
buscando una mano amiga
¿quién la estrechará?

Cuando la muerte vidrie
de mis ojos el cristal,
mis párpados aún abiertos
¿quién los cerrará?

Cuando la campana suene
(si suena en mi funeral),
una oración al oírla
¿quién murmurará?

Cuando mis pálidos restos
oprima la tierra ya,
sobre la olvidada fosa
¿quién vendrá a llorar?

¿Quién, en fin, al otro día,
cuando el sol vuelva a brillar,
de que pasé por el mundo
¿quién se acordará?
(Bécquer: 2004:80)

La misma idea se reitera en la Rima 71 a modo de letanía “¡Dios mío, que solos/ se quedan los muertos!”. Rima en la que asistimos a la muerte:

Cerraron sus ojos
que aún tenía abiertos,
taparon su cara
con un blanco lienzo,
y unos sollozando,
otros en silencio
de la triste alcoba
todos se salieron.

Al cortejo fúnebre y al velatorio:

De la casa, en hombros,

lleváronla al templo,
y en una capilla
dejaron el féretro.
Allí rodearon
sus pálidos restos
de amarillas velas
y de paños negros.

El entierro:

Del último asilo,
oscuro y estrecho,
abrió la piqueta
el nicho a un extremo.
Allí la acostaron,
tapiáronla luego,
y con un saludo
despidiose el duelo.

Y, por último, la soledad definitiva:

En las largas noches
del helado invierno,
cuando las maderas
crujir hace el viento
y azota los vidrios
el fuerte aguacero,
de la pobre niña
a veces me acuerdo.

Allí cae la lluvia
con su son eterno;
allí la combate
el soplo del cierzo.
Del húmedo muro
tendida en el hueco,
¡acaso de frío
se hielan sus huesos...!

Y ante todo esto, la pregunta, la eterna pregunta que subyace bajo las *Rimas* de Bécquer en las que encontramos este tema y que explica la dualidad cuerpo y alma de la que antes hablábamos:

¿Vuelve el polvo al polvo?
¿Vuela el alma al cielo?
¿Todo es, sin espíritu,
podredumbre y cieno?
No sé; pero hay algo
que explicar no puedo,
algo que repugna,
aunque es fuerza hacerlo,
a dejar tan tristes,
tan solos los muertos
(Bécquer: 2004: 94-97).

Es por este sentimiento inexplicable, por estas preguntas planteadas al principio, por lo que la muerte da miedo, como vemos en “Las hojas secas” (se publica póstumamente en 1871):

¡Debíamos secarnos! ¡Debíamos morir y girar arrastradas por los remolinos del viento! Mudas y llenas de terror permanecíamos aún cuando llegó la noche. ¡Oh! ¡Qué noche tan horrible!
(2004:369)

Sin embargo, más allá del cuerpo, en lo que hace referencia al espíritu y al alma, la muerte se ve como descanso, la muerte significa el fin del sufrimiento, la calma, el ascenso a “regiones más puras” (*Introducción Sinfónica*, 2004:54), el lugar para saldar las cuentas con la vida. De ahí que se desee:

...
Aún turbando en la noche el frío empeño
vive en la idea la visión tenaz...
¡Cuándo podré dormir con ese sueño
en que acaba el soñar!
(2004: 57)

**

...
Cansado del combate
en el que vivo,
alguna vez me acuerdo con envidia
de aquel rincón oscuro y escondido.

De aquella muda y pálida
mujer, me acuerdo y digo:
-¡Oh, qué amor tan callado el de la muerte!
¡Qué sueño el del sepulcro tan tranquilo!
(2004:99)

Por eso, cuando lo que pase con el cuerpo pierda importancia, la muerte deja de verse como algo tan negativo. A este proceso asistimos en la tercera de las *Cartas desde mi celda* (1864). En ella el autor nos cuenta sus sucesivos deseos para el destino de sus restos mortales:

No sé si a todos les habrá pasado igualmente; pero a mí me ha sucedido con bastante frecuencia preocuparme en ciertos momentos con la idea de la muerte y pensar largo rato y concebir deseos y formular votos acerca de la destinación futura, no solo de mi espíritu, dicho se está que siempre he deseado que se encaminase al cielo. Con el destino que daría a mi cuerpo es con lo que más he batallado y acerca de lo cual he echado más a menudo a volar la fantasía (2004: 402).

Esta preocupación por el cuerpo muestra una revalorización de lo material, de la parte corpórea del hombre, heredera del Humanismo y alejado del misticismo cristiano, pero a su vez el que sólo el destino de lo corpóreo le preocupe muestra una confianza en el

Más Allá que no veíamos en Rosalía. En cualquier caso, este apego al cuerpo va desvaneciéndose, y al final de la carta de la que hablamos, leemos:

He aquí, hoy por hoy, todo lo que ambiciono: ser un comparsa en la inmensa comedia de la Humanidad y, concluido mi papel de hacer bulto, meterme entre bastidores sin que me silben ni me aplaudan, sin que nadie se aperciba siquiera de mi salida.

No obstante esta profunda indiferencia, se me resiste el pensar que podrían meterme preso en un ataúd formado con las cuatro tablas de un cajón de azúcar, en uno de los huecos de la estantería de una sacramental para esperar allí la trompeta del juicio, como empapelado, detrás de una lápida con una redondilla elogiando mis virtudes domésticas e indicando precisamente el día y la hora de mi nacimiento y de mi muerte.

Esta profunda e instintiva preocupación ha sobrevivido, no sin asombro por mi parte, a casi todas las que he ido abandonando en el curso de mi vida, pero, al paso que voy, probablemente mañana no existirá tampoco, y entonces me será tan igual que me coloquen debajo de una pirámide egipcia como que me aten una cuerda a los pies y me echen a un barranco como un perro.

Ello es que cada día me voy convenciendo más que de lo que vale, de lo que es algo, no ha de quedar ni un átomo aquí (2004:406).

En la obra de Augusto Ferrán este tema también aparece en más de una ocasión. De acuerdo con su visión de la vida, la muerte vuelve a presentarse como descanso y, al igual que vimos en Bécquer y Rosalía de Castro, a menudo se desea. Sin embargo, a este deseo, Ferrán añade otra perspectiva que, en este caso, comparte con Rosalía, la perspectiva que hace ver la muerte no sólo como algo contenido en nuestra propia vida, sino como la realidad de la desaparición de aquellos a los que amamos, en este caso, la madre del poeta, a la que dedica varios poemas desde la angustia provocada por la ausencia.

El tema de la muerte como descanso lo encontramos en múltiples textos, en los que vemos que, como señala Cubero Sanz (1961:124): “El poeta no teme a la muerte porque se encuentra incómodo en este mundo”, “...ya ha comprendido que la vida encierra tal cantidad de sufrimiento que es más temible que la misma muerte”(1961:25).

XV

La muerte ya no me espanta;
tendría más que temer,
si en el cielo me dijeran:
has de volver a nacer
(*La soledad*, Ferrán: 1861: 53).

En Ferrán aparece además una idea de compensación entre vida y muerte que no encontramos en los otros autores. Para él, el que más ha sufrido en la vida, el que más se

ha cansado, será el que más descansa en la muerte. Esta idea se repite en varios poemas de *La Pereza* (1871):

LIII

Vengan a mí las fatigas:
más descansado en la muerte
cuanto más cansado en vida.
(Ferrán: 1871:118)

**

CVII

Dormirás bien en la muerte,
corazón, porque en la vida
te siento despierto siempre
(Ferrán: 1871:147).

Libro en el que también encontramos en un tono de irónica amargura el deseo de la muerte y la compasión por lo que aún no han terminado su andadura en la vida:

LI

Ya se va acercando
la muerte, la muerte...
de veras digo que sólo me pesa
dejar de quererte
(Ferrán: 1871: 117).

**

LXX

Por mí nunca temo
la muerte que llega:
yo marchó a gusto; pero ¡ay, pobrecitos
de los que se quedan!
(Ferrán: 1871: 127)

**

CXVII

Ya voy creyendo de veras,
conforme pasan los días,
que la muerte es por lo menos
el descanso de la vida
(Ferrán: 1871: 152).

El deseo de la muerte aparece también, como decíamos, y podemos ver algunos ejemplos en las *Canciones (Recuerdos de Heine)*, de 1873, recogidas por José Pedro Díaz en su edición de las obras del poeta:

VI

Niña, sobre mi pecho pon tu mano...
¡Qué golpes! ¡Qué inquietud!...
es que trabaja dentro un carpintero
clavando lentamente mi ataúd.

Día y noche trabaja,
trabaja sin cesar...;
date prisa, maestro,
que tengo sueño y quiero descansar
(Ferrán: 1969:126).

En cuanto al sufrimiento que la muerte de su madre le produce, son especialmente ilustrativos los cantares II y XXXV de *La Soledad* (1861).

II

Al ver en tu sepultura
las siemprevivas tan frescas,
me acuerdo, madre del alma,
que estás para siempre muerta
(Ferrán: 1861: 47).

**

XXXV

Madre mía, compañera,
madre mía, ¿dónde estás?
Te llamo en el cementerio
y no quieres contestar.

No me quieres contestar
cuando te vengo a pedir
el alma que te llevaste
al separarte de mí.

Al separarte de mí,
me diste un beso de adiós,
y en tus labios toda mi alma
madre mía se quedó
(Ferrán: 1861: 62).

También en *Nombela* aparece el tema de la madre muerta. En este caso se focaliza de nuevo la soledad y el abandono sin apenas hacerse mención a la realidad de la muerte en sí misma ni al destino del muerto; tampoco aparece el consuelo del cielo, y el vacío sólo se llena cuando otra mujer, angelical y doméstica, como su madre, llega a su vida.

No pienses madre querida
que te ha olvidado mi alma:
voy andando por el mundo,
y en este valle de lágrimas
a cada instante recuerdo
las dulces horas pasadas
en tus amorosos brazos,
que eran ángel de mi guarda.

Muchos sufrí: me dejaste
cuando me hacías más falta
y he llorado tanto, tanto,
que si me vieras, dudarás

que fuese yo madre mía,
el hijo de tus entrañas.

Hoy soy dichoso; mis penas
al fin el consuelo hallan,
y mis tristes desengaños
se truecan en esperanzas.
Mas para que mi ventura
sea eterna y sea santa,
quiero que tú, madre mía,
desde la excelsa morada
bendigas el amor puro
que me otorga dicha tanta.
(Nombela: 1905: I: 73-74)¹¹¹.

Más desgarrador es el tono que emplea al referirse a la hija muerta, que nunca cumplió los quince años. Al hablar de ella sí se acentúan los rasgos negativos y ya no sólo lo se habla de la soledad del que permanece vivo, sino del abandono, del frío, y del silencio del que se queda en el cementerio. En “Un aniversario” leemos:

¡Hija de mi alma! Así hemos celebrado tus días, con lágrimas. (...) Duermes allá lejos, en ese cementerio apartado, en medio de ese erial solitario cuyo silencio turban los gritos de las fiestas taurinas y los cantares de los jornaleros que van los domingos a olvidar su esclavitud llenando de vino su cabeza y de manjares su estómago. Allí donde no llegan los amigos, donde los parientes se detienen mucho antes de llegar, donde la tierra no produce ni hierba, donde los sepultureros pueden perder la máscara de dolor que llevan por las calles; allí estás tú, sola, abandonada, convertida en miserias; tú, nuestro encanto, nuestro amor, nuestra vida. (...) Y yo no he ido a llorar sobre esa tierra helada y estéril, porque esa tierra miserable te ha devorado y ni las lágrimas la ablandan. Y yo no he hecho ninguna de esas manifestaciones exteriores de la costumbre, de la moda y del lujo, porque para encontrarte no te busco en la materia que es la divinidad definitiva de la sabiduría moderna; porque tus restos míseros y horrorosos, no tienen ya nada tuyo; porque yo que siempre he sido creyente, he creído y creo más desde que recogí en tus ojos aquella última mirada de goce supremo, de libertad tras el martirio que te postraba en el lecho; porque no necesito ir a buscarte, estando como estás siempre conmigo en todo lo que en mí hay de espíritu; porque te veo a todas horas, y eso que de ti ha quedado en mi alma, es ya la vida de mi vida (Nombela: 1905: II: 245-246).

Y, sin embargo, el autor aún tiene palabras amables para pintar al ángel de la muerte en otro de sus relatos:

Es el ángel de la muerte.

Su mirada es dulce y apacible, su frente brilla como un lucero a través de la flotante nube, sus cabellos son negros, su ropaje blanco (Nombela: 1905: II: 69)¹¹².

Manuel Cañete comparte, asimismo, la consideración de la muerte desde el dolor de la pérdida, y así, en algunos de sus poemas, como el dedicado al Dr. D. José Vicente

¹¹¹ Además de la referencia a la muerte, en este poema volvemos a encontrar el amor ideal y espiritual y se perfila el modelo de mujer ángel del hogar, que analizaremos más adelante y que se caracteriza por ser guía moral del hombre, como los ángeles, y por su papel maternal, como se desprende de la identificación de la esposa con la madre.

¹¹² Nótese el contraste de esta bondadosa imagen con la imagen que se ofrece de ella en el Primer Romanticismo, bajo “todo este ropaje multicolor y teatral” (Ayuso Rivera: 1959: 9).

Alonso, además de encontrar el elemento positivo de la concepción cristiana de la muerte, presente sin fisuras en la obra del autor, encontramos el grito desgarrado contra una vida que siembra nuestro camino de pérdidas y dolor.

(...)

¡Oh, que duro es vivir! – Fieras ponzoñas
en cálices brillantes apuramos:
sólo abrojos y espinas encontramos
en el triste sendero de la vida,
y apenas un instante
brillando el sol de la ventura,
cuando el blando deleite
trocando en amargura,
se muestran del destino los rigores;-
hojas marchitas do brillaban flores!-
(Cañete: 1843:22).

En el caso de Ángel María Dacarrete, la idea de la muerte que se postula es eminentemente positiva, en contraposición a una vida que sólo produce sufrimiento. Como elemento novedoso en la obra de este autor, encontramos, no sólo asociado al desengaño, como vimos en los demás, sino también a la muerte, el tópico de *vanitas vanitatis*: no merece la pena poner nuestros empeños en una vida de la que lo único que vamos a conseguir es llegar a la muerte. Ante esta realidad, sólo será útil vivir de la mejor manera posible para poder alcanzar el Paraíso. En sendas poesías dedicadas al poeta Arolas leemos:

(...)

¿Qué se encierra debajo aquesa losa?
un cuerpo que abrigaba un alma inquieta,
él era un genio ayer, era un poeta;
¡hoy es polvo no más!
Un rayo vio de inspiración divina
el hombre relucir sobre su frente,
sobre ella el gusano hoy lentamente
su cuerpo arrastrará
(Dacarrete: 1906: 45).

**

...

Ni una señal que indique al pensamiento
cuál será de su espíritu la suerte.
¡Qué de la llama fue, que ni a la muerte
le es dado sofocar?

(...)

Quiera un descanso a su afanosa vida
haber piadoso concedido el cielo,
y trocado sus alas de desvelo

en horas de quietud!
Su alma arrebatada del delirio,
su corazón prensado de tristeza...
¡Cuánto posar ansiara su cabeza
sobre el negro ataúd!

(...)

¡Ah, no lloréis por él! nada ha perdido!
fue un arpa; con sus dulces vibraciones
arrobó de placer mil corazones...
el arpa se rompió:
mas al saltar sus cuerdas, respetuoso
el aire, embebecido en su armonía,
las notas de su vaga melodía
en sus alas guardó!
(Dacarrete: 1906: 46-47)

Una visión más amable de la muerte, sin el recordatorio de la corrupción o la amargura,
la encontramos en el poema dedicado a Doña Josefa Valero en 1951:

(...)
Sí; yo escucho una voz que nos lo grita:
no todo acaba aquí, ya en la prestancia
de Dios, grande su espíritu lo agita,
y el misterio alcanzó de la existencia.
Con desdén compasivo ya del suelo
verá la gloria y el renombre vano...
si ángel nos mira desde el alto cielo,
a ella se eleve el corazón cristiano
(Dacarrete: 1906: 43-44).

José Selgas, en *Nona* (1883), novela póstuma, atestigua que “eso de no tener la muerte
plazo fijo, la hará siempre a nuestros ojos intempestiva” (1883:78), como prelude de la
falta de tiempo para acabar aquí ella nove la, pero esa idea aparece también en
Fisonomías Contemporáneas (1885), donde afirma:

No hay que forjarse risueñas ilusiones acerca de la duración de la vida; porque échese la cuenta
como se quiera, ello es que si empre la encontramos corta. (...) Y como si el paso de la vida no
fuese tan rápido, la vejez se anticipa cargada de achaques y de desengaños, ni más ni menos
que si quisiera enterrarnos antes de haber muerto (Selgas: 1885:102).

En cuanto a los demás autores, aquellos en los que aparece el tema, lo hace de manera
positiva, como descanso y fin del sufrimiento, como puerta de entrada a lo infinito.
Como ejemplo, podemos reproducir un poema de Arnao y uno de Trueba:

....
¿Por qué tan sin consuelo
gimes, paloma bella,
por el que ya dichoso
libróse de las cadenas?

Si sabes que la vida
se pasa en la tristeza,

cual fugitivo arroyo
que en espinar serpea;

si sabes que hay un reino,
premio de la inocencia,
do brilla sin ocaso
un sol de luz excelsa,

¿Por qué lloras su suerte?
¿Por qué le llamas ciega?
Llora más bien la tuya,
tú que a vivir comienzas.

También, cual tú, soy triste,
y en noche de tiniebla
sufro el común destino
de lágrimas y penas.

La carga de la vida
sobre mis hombros pesa,
y espero que la muerte
a liberarme venga.

Con ciega fe sigamos
de la virtud las huellas:
viva el alma en el cielo;
more el cuerpo en la tierra,

sin olvidar un punto,
oh cándida doncella,
que el justo por la tumba
al reino de Dios entra.
(*Melancolías*; Arnao:1857: 18-19)

**

17

PUERTO SEGURO

La vida es nave ligera,
los hombres son marineros,
la tierra es mar proceloso
y la sepultura es puerto.
Para el que ha luchado siempre
con las olas y los vientos,
¡qué blanda es la santa fosa
donde duermen sus abuelos!
(*El libro de las Montañas*: Trueba: 1909: II: 33)

1.4. Conclusión

Con lo visto hasta aquí podemos dar por concluido lo que se refiere a la temática de los sentimientos.

Como señalamos, y como analizaremos en el apartado dedicado a la poesía, en este periodo literario lo poético se identifica con lo sentido, por lo que el espacio dedicado a las emociones y preocupaciones del poeta se multiplica en relación a otros momentos previos. No se trata únicamente de una exaltación individualista, sino de una nueva concepción vital, cognitiva y poética.

Entre los sentimientos tratados encontramos algunos motivos universales, como el amor o la muerte. La novedad aportada por el grupo radica en la perspectiva desde la que se abordan.

Entre las innovaciones hemos de destacar la omnipresencia del anhelo de lo ideal y del desengaño que, fruto de la conciencia de la dualidad del ser, y acentuado por el momento histórico en el que viven, impregna toda la temática de los autores que estudiamos. Desengaño amoroso que desembocará en el cinismo modernista, desengaño religioso que conduce al existencialismo y, en general, desengaño vital que induce al pesimismo.

Los sentimientos no constituyen la única temática dentro del grupo, como veremos a continuación, pero dada su preeminencia frente a lo racional y lo material, es imprescindible comprender el lugar preeminente que ocupan para entender la escritura de los segundos románticos, tanto en lo que se refiere al asunto poético, como en lo tocante a la técnica.

2. CONFLICTOS SOCIALES

El segundo gran bloque temático tratado por los segundos románticos hace referencia a la problemática social.

En este apartado de nuestro estudio, nos centraremos en la visión que tienen los autores del Segundo Romanticismo del periodo histórico que les ha tocado vivir. En este sentido, Catherine Davies señala: “El objeto de estudio es un individuo, más un individuo con una visión del mundo definida socialmente, que se manifiesta a través de sus obras literarias” (Davies: 1987: 9).

Hemos de tener en cuenta que este aspecto es de especial importancia, dado que ha sido tomado como elemento definitorio del movimiento romántico por una parte importante de la crítica. Así, Navas Ruiz afirma: “se es romántico en la medida en que se es liberal” (1970) y Abellán en su *Historia crítica del pensamiento español* (1984), mantiene el binomio de ambos conceptos en el capítulo *Liberalismo y romanticismo (1808-1874)*. Se ha aludido anteriormente a las limitaciones que este tipo de consideraciones han traído al estudio del Romanticismo, de modo que coincidimos con Flitter en la afirmación de que:

This calculated attempt to force a multi-faceted literary movement into inflexible social and political moulds is surely unwise, while the reiterated association of Romanticism with “liberal revolution” becomes dogmatic. Like Alborg, I feel that any exclusive association of Spanish Romanticism with liberalism and spiritual disquiet is untenable (Flitter: 1992: 3).

En su estudio, el crítico inglés muestra el modo en el que el Romanticismo historicista introducido por Böhl de Faber y extendido, entre otros, por Durán en los primeros años del siglo, opera durante todo el desarrollo del movimiento romántico en España y le imprime su sello característico. Nuestra intención en el siguiente capítulo será mostrar cómo esta tendencia llega hasta nuestros autores que, independientemente de las actitudes partidistas, a las que también dedicaremos un espacio, mantienen los rasgos propios de esta tendencia, manifestados de forma común en la preocupación por la conservación de las costumbres del pueblo y en otros aspectos que analizaremos a continuación.

Partiremos para la estructuración del capítulo del análisis de Ricardo Navas Ruiz y entresacaremos sus ideas para detectar, mediante el análisis contrastivo, los puntos de contacto o divergencias con la etapa que nosotros estudiamos.

Dentro del apartado que denomina “Conflictos sociales”, Navas Ruiz habla de la política, el sentimentalismo social y el fenómeno del regionalismo, unido a las reivindicaciones nacionalistas. Señala el citado estudioso:

La literatura romántica es una literatura muy comprometida.

(...)

Nunca el poeta, el escritor, han tenido tan aguda conciencia de su misión social. Profeta de los tiempos modernos, denuncia y amenaza. Ángel caído, añora otra patria más pura, mientras hace ver a los demás lo que no pueden ver, el ideal (Navas Ruiz: 1982: 57).

Ahora bien, ¿qué se entiende por compromiso político y quiénes o qué son los profetas de los tiempos modernos?

Al llegar al estudio de poetas como Bécquer o Rosalía de Castro (especialmente del primero), encontramos opiniones de la crítica radicalmente diferentes y muchos estudios señalan como una de las distinciones fundamentales entre ambos periodos el carácter sentimental e intimista, escapista, del segundo. La atención hacia lo interior les apartaría de las realidades sociales y políticas de su momento, y por lo mismo, dejaría a estos autores fuera del movimiento romántico, de acuerdo con las teorías de Navas o Abellán.

En efecto, el posicionamiento político de unos y otros poetas presenta marcadas diferencias, pero la delimitación y el alcance de estas requieren un análisis más minucioso que el existente. Como dejamos explicado, existen dos modelos de Romanticismo, el historicista originario de Alemania y el liberal procedente de Francia. Ambos se preocupan por la política pero de manera distinta; por ello, hay que descartar las afirmaciones de que autores como Bécquer se desentiendan de la realidad de su tiempo. Hemos de considerar - como afirma Richard Cardwell de los modernistas (Cardwell: 1998b) -, que algunos de los románticos de este grupo reaccionan a los tiempos de crisis y turbulencia tratando de propiciar la regeneración espiritual y recuperar la base de una identidad cultural nacional. Estas ideas, plenamente románticas, proceden de los filósofos alemanes, y serán recogidas por los intelectuales finiseculares de España. En esta línea, Ganiivet, que rechaza las reformas concretas y

prácticas en la política, afirma: “lo bello sería obrar sobre el espíritu de los hombres (...). Los héroes del porvenir triunfarán en secreto, dominando invisiblemente el espíritu y suscitando en cada espíritu un mundo ideal” (Ganivet: 1951: II: 436. cit. en Cardwell: 1998a: 21).

Por todo ello partimos de tres premisas necesarias para esbozar las estrategias literarias que nuestros poetas utilizan con el fin de interpretar su compleja realidad histórica:

1. En el momento en el que nos situamos, la situación política española ha cambiado enormemente desde la década de los años treinta en la que triunfa el Primer Romanticismo, inmediatamente después de la muerte de Fernando VII.
2. El Romanticismo, durante su segunda etapa, cambia de signo y vuelve los ojos a los referentes ingleses y alemanes de carácter conservador, monárquico y cristiano, retomando la línea del pensamiento Shlegeliano que Böhl de Faber, Durán o Alcalá Galiano - como introductores del movimiento romántico en su vertiente historicista- habían extendido por España, y que Lista les había transmitido como maestro de una gran parte del grupo.
3. Los autores no pueden sustraerse a la etapa histórica que les ha tocado vivir, de modo que ésta aparecerá reflejada en sus obras, bien por medio de comentarios y juicios directos al respecto, bien por medio de elocuentes silencios en relación a acontecimientos cruciales o bien por determinadas actitudes centradas en la recuperación del espíritu nacional.

2.1. Introducción: Situación histórica

Dado que las fechas de nacimiento de nuestros poetas abarcan un periodo de tiempo comprendido entre 1821 (Trueba) y 1837 (Rosalía de Castro), podemos afirmar que todos ellos nacen cuando la monarquía absolutista de Fernando VII está aún vigente o sigue presente en el sentimiento de los españoles, pero alcanzan su madurez en un momento mucho más complejo, en el que las personalidades políticas influyentes se multiplican y los hechos se suceden a velocidades vertiginosas.

En 1833 muere Fernando VII, tras la aprobación de la ley sálica que insta a su hija Isabel como heredera de la corona. Dada la minoría de edad de la princesa, entre 1833 y 1843 asistimos a las Regencias de María Cristina, su madre, y de Espartero. En este periodo, en el que la Regenta se ve obligada a apoyarse en los liberales para asegurar el trono de su hija en contra de las reivindicaciones carlistas, surgirá el germen de las inestabilidades futuras. Martínez de la Rosa, liberal moderado, establece su gobierno con el apoyo de María Cristina. Sus reformas, consideradas insuficientes por una rama de su partido, motivarán la escisión de los liberales en moderados y progresistas.

En 1843, tras alcanzar la mayoría de edad, Isabel II accede al trono. Su reinado, que se prolonga hasta 1868, será el periodo en el que nuestros escritores alcancen la madurez y desarrollen una parte importante de su obra, por lo que es un periodo fundamental para entenderlos.

2.1.1. Movimientos ideológicos, partidos políticos y grandes personajes

El reinado se divide en diversas etapas, y en él destaca la actuación de diversas personalidades que aparecerán mencionadas o aludidas, en la obra del Grupo del Segundo Romanticismo.

Encontramos, en primer lugar, a los tradicionalistas, relacionados con la doctrina originada en Francia en oposición a la ideología de la Revolución Francesa. Los ultramontanos consideran que Dios creó al hombre en una sociedad perfecta y que, desde la caída de Adán, la historia de la humanidad es una historia de alejamiento de la verdad original. El modo de reestructurar la sociedad sería ajustarla a las instituciones de la ley religiosa, pues la monarquía teocrática, tal como se dio en la Edad Media, sería el modelo perfecto. Esta ideología se concilia con el progreso al considerar que el ideal no está en una vuelta al pasado, sino en la futura unión de los hombres en una sociedad perfecta de contenido religioso. Los representantes fundamentales de esta tendencia en Francia son Maistre y Bonald y, en España, bebe de ella Donoso Cortés, que trata de armonizarla con la representación parlamentaria y las necesidades de la sociedad moderna. En relación con esta ideología podemos entender el tradicionalismo artístico

de Bécquer o el gusto por la obra de Chateaubriand y Herder de muchos de nuestros escritores, que aceptan total o parcialmente su pensamiento.

Otras ideologías de importante influencia en esta época, son las dos corrientes del grupo demócrata: el socialismo utópico, y la democracia cristiana, que pretendía restablecer la hermandad cristiana como fuente de moderna civilización. Faraldo extiende estas ideas por Galicia durante 1841 y fusiona los sentimientos religiosos con los revolucionarios y con el autogobierno. Por su parte, Ramón de la Sagra, economista gallego que estudia en Santiago, propone para España una economía agrícola preindustrial. El socialismo utópico se perfila así como la única alternativa viable al capitalismo liberal que se conocía. Para acabar con la miseria que este producía y traer de nuevo la igualdad a los hombres, se ve como única respuesta posible la destrucción del individualismo y la creación de un espíritu comunitario similar al que se hallaba en las sociedades rurales primitivas, pero proyectado hacia un futuro más humanitario¹. En relación con él, encontramos el krausismo. Esta corriente ideológica, introducida por Ramón de la Sagra, adquiere su máxima expansión gracias a las clases de Sanz del Río en la Universidad durante el bienio, y a la publicación, por parte del mismo, de la versión anotada de un texto de Krause, en 1860.

Al principio esta corriente no presenta un componente político marcado, pero no está de acuerdo con la situación. Según Davies, muchos simpatizantes de esta filosofía colaboran en *El Museo Universal* (1857-1869), como Rosalía y Murguía, como Canalejas o Giner². Las ideas krausistas parecen viables al principio de los años sesenta, pero en 1866 se cierra una parte del Ateneo y un grupo de los simpatizantes del krausismo que enseñaba en las universidades, comienza a sentir los efectos de la represión gubernamental. Son destituidos Giner, Sanz del Río y Castelar. Vuelven a intentar poner en práctica sus ideas cuando recuperan sus cargos en 1868, pero en 1873 desisten.

¹ Nótese las resonancias rousseauianas de esta teoría, así como su relación, por este motivo, con las ideas defendidas por algunos de los poetas *lakistas* ingleses, como Wordsworth.

² Un dato que, en nuestra opinión, no debe ser pasado por alto a la hora de valorar el posicionamiento político de Bécquer, es el hecho de que es el escritor sevillano el que dirige la publicación cuando estos autores vinculados al krausismo publican en *El Contemporáneo*.

Dentro de los partidos políticos, los carlistas, tradicionalistas o absolutistas constituyen el sector más extremado de la derecha. Su figura fundamental es Aparisi y Guijarro. Los carlistas defienden el principio monárquico y se oponen a la representación popular, aunque utilicen el parlamento como tribuna. Son antiliberales por antonomasia. Peyorativamente, se les denomina neocatólicos o neos³. Según afirma Catherine Davies y como podemos comprobar por la parodia de SEM, esta minoría ultrarreaccionaria ejerció una fuerte influencia sobre la reina, formando la despreciada “camarilla de la corte”. Esta “camarilla”, reunida con frecuencia en las habitaciones de don Francisco, el rey consorte, consiguió derrocar el ministerio de Narváez. Vuelto al poder veintiocho horas más tarde, el ministro desterró al confesor de la reina y a Sor Patrocinio; las palabras con las que Narváez explica a Isabel II esta actuación anticipan el tono caricaturesco de las acuarelas: “Esto ha sido un drama en que se repartieron los primeros papeles un rey, un clérigo y una monja; pero ha resultado sainete” (cit. en Nogales Muñiz: 1966: 215).

Rubén Benítez, en su obra *Bécquer tradicionalista* (1871), caracteriza del siguiente modo al grupo de González Brabo y, especialmente, al político, muy vinculado con Gustavo Adolfo Bécquer:

Debió de ser [González Brabo] un hombre cautivador: no sólo despertó el afecto de Bécquer, sino también la admiración intelectual de Castelar y de Valera. Fue un político realista, no demasiado sujeto a normas de pensamiento o de conducta; orador vigoroso y con vincente, hombre afectuoso y culto, y hasta escritor de pasables méritos. Di rige a los *moderados liberales, conservadores liberales*- como los denomina Valera- o simplemente *conservadores*. (...) Los conservadores se afanan en mantener un equilibrio entre las instituciones tradicionales y el nuevo espíritu del siglo. Son así monárquicos, constitucionalistas, isabelinos, reformistas en materia económica y política. Cuando soplan vientos de represión, los neocatólicos y los conservadores se unifican momentáneamente. (...) Es pues un grupo ideológicamente poco claro pero bastante flexible en la práctica, y se convierte en el instrumento necesario para la política ambivalente de Isabel II (Benítez: 1971: 25).

Testimonios de la época, como el de Juan Valera, redundan en este carácter “ambivalente” del partido:

El partido liberal conservador, el partido del justo medio que es cauta y eminentemente progresista, ha tenido que salirse de entre los dos partidos antiguos, absolutista y progresista, que ya tienen corta significación en la esfera intelectual, y ha tenido que adelantarse y que venir a ponerse entre estos dos partidos nuevos [el neocatólico y el demócrata] para servirles como árbitro y para ser, con su virtud moderadora, el fiel de la balanza del uno y del otro (cit. en Benítez: 1971: 40).

³ Especialmente a la fracción del partido moderado de los moderados puros o neocatólicos propiamente dichos, que, según Valera, es un grupo más moderno y abierto a las nuevas ideas que el partido tradicionalista.

Los principales enemigos de este grupo eran los integrantes de la Unión Liberal de O'Donnell⁴. Los unionistas trataban de agrupar a todos los descontentos del progresismo y el moderantismo, es decir, a todos los monárquicos constitucionalistas; eran, por tanto, isabelinos y apoyan al régimen de la reina.

En el extremo de la izquierda nos encontramos con los progresistas y los demócratas. Los progresistas sostienen el principio monárquico, aunque a veces se inclinan por el cambio de dinastía reinante. Liderados por Pímar, son constitucionalistas y pretenden la liberalización total en materia religiosa, económica y política. Catherine Davies matiza esta idea, afirmando que luchan por un sistema de gobierno democrático sin el poder moderador de la Corona, y la estudiosa inglesa añade como caracterización del partido político, que defienden la libertad de opinión, el autogobierno y el que las instituciones judiciales, administrativas y educativas sean estatales. Son ellos los que inspiran el periódico *La Iberia*, al que aparecen vinculados algunos de los autores que estudiamos, como Luis García Luna. Para distinguirse de los demócratas, en ocasiones los integrantes de este grupo se denominan a sí mismos *constitucionalistas puros*.

Por su parte, los demócratas o radicales pretenden la instauración de la República y entre ellos se encuentran dos de los futuros presidentes de la I República, Pímar Margall y Castelar. Según nos informa Catherine Davies (1987: 54), se articulan como partido en 1849, con base en la democracia y en el cristianismo. En esos momentos, se mueven casi en la clandestinidad y expanden sus ideas por medio de la literatura popular contemporánea (como los folletines de Ayguals de Izco). Su influencia aumentará después de la decepción de 1856.

2.1.2. El Reinado de Isabel II: etapas y características

Este reinado se inicia con la Década Moderada, que abarca de 1844 a 1854 y cuya principal figura es Narváez.

En primer lugar, dentro de este periodo, hemos de prestar atención a la Ley de Ayuntamientos, promulgada en 1845, pues refuerza el centralismo al reservar al

⁴ La enemistad recíproca como también tendremos ocasión de comprobar en los textos de Bécquer.

gobierno el nombramiento de los alcaldes. Asimismo, se aprueba la Ley Electoral que establece un sufragio Universal sumamente restringido. Por su relación con el anticlericalismo que hemos observado en alguno de nuestros autores, conviene señalar que en 1851 se establece el Concordato con la Santa Sede, mediante el cual el Papa acepta a Isabel II como reina y admite la pérdida de los bienes eclesíásticos ya desamortizados, pero a cambio, recibe del Estado Español el compromiso de subvencionar a la Iglesia y de entregarle el control de la enseñanza y las labores de censura. Según Antonio Juglart (1968: 121), esta circunstancia favorecerá la entrada de los principios ultramontanos y supondrá el bagaje ideológico para la tercera guerra carlista. Por último, en este periodo se firma la Constitución de 1845, de carácter moderado, de la que se debe destacar la declaración de la soberanía compartida entre el rey y las Cortes (lo cual, en este momento significa dar preeminencia a la corona), el recorte de derechos y la confesionalidad católica del Estado.

El pronunciamiento del General O'Donnell, en Vicálvaro, en 1854, dará inicio al Bienio Progresista (1854-1856). Radicalizado el Golpe Militar al publicar los rebeldes el Manifiesto del Manzanares⁵, se adhieren a él otros generales y se recibe un amplio respaldo popular que favorece el triunfo del Golpe e instaura el Gobierno de Espartero. Es este el periodo en el que O'Donnell crea la Unión Liberal, donde se aprueba la Ley de Ferrocarriles para la modernización del país y, en este periodo, también, las Cortes Constituyentes comienzan a elaborar una nueva Constitución que nunca llega a aplicarse.

La agitación social creciente de estos años trae como consecuencia la ruptura entre Espartero y O'Donnell y, nombrado este presidente del Gobierno, se iniciará una revisión de la labor del Bienio que concluirá con la vuelta de Narváez y el Régimen moderado en 1856.

En esta ocasión, los moderados ostentarán el poder durante dos años, antes del regreso de la Unión Liberal al mismo en 1858. Los cinco años de gobierno de este partido (1858-1863) se caracterizarán por la euforia económica resultado del boom del ferrocarril y por el intervencionismo exterior, que da lugar a una serie de actividades

⁵ Manifiesto en el que O'Donnell se compromete a llevar a cabo una serie de medidas progresistas.

bélicas (guerra de Marruecos, intento de recuperar Santo Domingo, expedición a México y guerras contra Perú y Chile) con pocos resultados para España. Hay que matizar sin embargo que, tal como señala Catherine Davies (1987: 124 et sic.), la expansión económica no afecta a toda la sociedad española de la misma manera, de modo que, otra de sus consecuencias será intensificar las diferencias entre clases y entre autonomías, agravando así los problemas regionales.

En 1863 los moderados vuelven al poder, iniciando un periodo en el que la inestabilidad política derivará en un creciente autoritarismo de los gobiernos, y en el que la bonanza económica tocará su fin tras la crisis de 1864. El descontento cristaliza en el fallido Motín de San Gil, en Madrid, en 1866, así como en el Pacto de Ostende, firmado este mismo año entre progresistas (Prim) y demócratas, con la intención de poner fin al reinado de Isabel II.

La muerte de O'Donnell en 1867 trae un acercamiento entre los unionistas, encabezados ahora por Serrano, y los progresistas; y la muerte de Narváez, un año después, dejará huérfano al partido moderado.

La Revolución, finalmente, estallará en septiembre de 1868, iniciada por el unionista Topete, en Cádiz, y respaldada rápidamente por una serie de sublevaciones populares en diversas zonas del país. Catherine Davies describe el proceso revolucionario del siguiente modo:

A revolución de 1868 foi a culminación dunha serie de revoltas parciais e fracasadas daqueles que estaban insatisfeitos ou oprimidos polo goberno de Isabel nun periodo de crise económica. Algúns dos participantes nestas revoltas non se implicaron na revolución mesma (os campesinos) ou ben xogaron un papel reducido (os estudantes). Así e todo, as súas actividades durante os sesenta foron significativas (Davies: 1987: 132).

Finaliza de este modo el reinado de Isabel II, que se ve obligada a huir a Francia, y se instaaura un gobierno provisional que durará hasta 1871. Presidido por Serrano y con Prim como ministro de Guerra, este gobierno será el encargado de establecer unas nuevas Cortes Constituyentes, elegidas por Sufragio Universal, que redactarán la Constitución de 1869, conocida como la Constitución “democrática” de 1869, en la que se establecen medidas como la soberanía nacional, el sufragio universal, una amplia declaración de derechos y la libertad de cultos.

En 1871, adoptada la monarquía como mejor sistema de gobierno por la Constitución, se elige a Amadeo de Saboya (hijo de Víctor Manuel II) como rey de España, de modo que Serrano se convierte en regente y Prim en presidente del Gobierno. La monarquía democrática de Amadeo I no durará más que dos años, pues perdido su máximo apoyo con el asesinato de Prim el mismo día en que el nuevo rey llega a España, este se encontrará solo ante un amplio frente de rechazo constituido por carlistas, alfonsinos y republicanos. Su abdicación en 1873 traerá como consecuencia la implantación de la I República el 11 de septiembre del mismo año, a pesar de no contar con apoyo social suficiente y de tener la oposición de los grupos e instituciones más poderosas del país. La debilidad consecuyente de la misma provocará una enorme inestabilidad política, como muestra el hecho de que se sucedan cuatro presidentes en un año (Figueras, Pi i Margall, Salmerón y Castelar).

Finalmente, el 4 de enero de 1874 se producirá el Golpe de Estado del General Pavía, por el que se disolverán las Cortes republicanas, se suspenderá la Constitución y se establecerá un nuevo gobierno presidido por Serrano, paso previo a la restauración de los Borbones planeada por los alfonsinos. Un nuevo Golpe Militar, esta vez efectuado por el General Martínez Campos, el 29 de septiembre de 1874, proclamará al hijo de Isabel II nuevo rey de España con el título de Alfonso XII. Este nuevo reinado verá cómo la burguesía revolucionaria pone fin a su ascenso, y cómo la política progresista y los movimientos nacionalistas se vienen abajo, mientras que la política conservadora de Cánovas se endurece. Se establece entonces el sistema de turnos en el poder entre Cánovas y Sagasta, que se irá corrompiendo a lo largo del reinado al introducirse prácticas como el fraude electoral y el caciquismo. La consecuente falta de fe en la democracia que se derivará de esto, hará que comiencen a formarse grupos de extrema derecha y asociaciones de trabajadores con líneas revolucionarias.

Económicamente, el nuevo periodo se caracterizará por una expansión industrial y comercial sin precedentes, que enriquecerá enormemente a las clases altas y aristocráticas, y aumentará las diferencias con los estratos sociales más desfavorecidos. España queda entonces dividida en dos sectores: los que no tienen nada y los que lo tienen todo, situación que, asimismo, favorecerá el endurecimiento de las posturas radicalmente enfrentadas.

Por último, en lo tocante a la política exterior, se añade el problema de la independencia de Cuba, iniciado en 1868 por la intransigencia de Narváez y prolongado a lo largo de todo el periodo⁶.

2.1.3. Consecuencias sociales

Antonio Jutglar señala cómo la situación ambivalente de la burguesía de la época- entre el deseo de reformas liberales y el miedo a las clases proletarias - tendrá como consecuencia el fortalecimiento de las clases aristocráticas y de la Iglesia, a diferencia de lo que sucede en el resto de Europa. Según el historiador, la inquietud de los jornaleros y, especialmente, la cuestión de la Internacional obrera, preocupaba a todos los sectores acomodados, hasta el punto de que finalmente muchos empresarios y grupos burgueses renunciaron a su vocación de clase y a la culminación de su poder de clase para conseguir una serie de seguridades que conjurasen el peligro que suponían los campesinos y obreros. En efecto, es este el momento histórico en el que comienzan a cobrar importancia las asociaciones de trabajadores. Los comienzos de la organización nacional de los mismos en España provienen de la huelga general de 1855 y en 1868, según los postulados de Bakunin, se crea la *Asociación Internacional de Trabajadores* española, cuya legalidad es debatida en el Parlamento en 1871. En esta época, los trabajadores empiezan a cuestionarse su papel como meros instrumentos de la revolución de la clase media. En 1871, en *La Emancipación* (Madrid), se encuentra la siguiente declaración: “Desengañense los burgueses, altos y bajos, liberales y absolutistas, monárquicos y republicanos, el pueblo les conoce ya y no espera ni quiere nada de ellos” (Jutglar: 1968:134).

Asimismo, Jutglar habla de un factor “geopolítico” de gran importancia para la burguesía española:

⁶ Además de las fuentes mencionadas en el texto, para la cronología y los datos históricos se han consultado las siguientes páginas web:

<http://es.wikipedia.org/wiki/Carlistada>, <http://www.boadilla.com/pages/pacheco.htm>, http://es.wikipedia.org/wiki/Antonio_Alcal%C3%A1_Galiano, <http://es.wikipedia.org/wiki/Desamortizaci%C3%B3n#Mendiz.C3.A1bal>, http://es.wikipedia.org/wiki/Minor%C3%ADa_de_edad_de_Isabel_II, <http://internet.cervantes.es/internetcentros/pdf/Revista52/ReEstambul/ARTICULO27.pdf>.

...las burguesías españolas se encontraban fundamentalmente afincadas en determinadas zonas periféricas, mientras que la clave de los resortes del Poder se encontraba ubicada en el centro península (Jutglar: 1968: 129).

Este hecho es determinante, pues las soluciones políticas que la burguesía trataba de imponer desde la periferia daba lugar a una nueva contradicción, pues:

...cada avance suyo respecto al centro suponía la creación de unas condiciones psico-sociológicas nuevas, que animaban los horizontes de otros núcleos sociales menos favorecidos, que ponían, a su vez, en marcha nuevos movimientos y reivindicaciones que hacían suponer a las burguesías (que aún no detentaban plenamente el Poder) que con ello se originaba una peligrosa amenaza de tipo social, en la que naufragaría a la larga su lucha por imponerse al centro. En tal caso surgía la marcha atrás (Jutglar: 1968: 129).

Ante estos hechos, Jutglar concluye:

La pre-ocupación por la <seguridad> y por las garantías a favor de la <propiEDAD>, en definitiva, se impondrán cada vez con mayor fuerza por encima de otros anhelos e inquietudes (Jutglar: 1968: 130).

Este hecho sentaría las bases definitivas del conservadurismo, sobre el que solidificaría la Restauración y que, a su vez, determinaría un posicionamiento social en el que, si bien se contempla la ayuda a los menesterosos, se hace con enormes precauciones. El mismo Jutglar presenta varios testimonios significativos al respecto. Ríos Rosas afirma en 1873:

Es necesario mirar por las clases menesterosas (...) Darles instrucción y moralidad. Todo esto puede hacerse y debe hacerse; pero todo ha de hacerse en ciertas condiciones dentro de ciertos límites. Y no puede, no debe hacerse de otra manera. (...); hay que respetar lo que han respetado todos los pueblos asentados, todos los pueblos civilizados (...), la propiedad, el derecho individual de la propiedad, el absolutismo de la propiedad.

Cánovas del Castillo, asimismo, señala:

Tengo la convicción profunda de que las desigualdades proceden de Dios, que son propias de nuestra naturaleza y creo, supuesta esta diferencia, en la actividad, en la inteligencia y hasta en la moralidad, que las minorías inteligentes gobernarán siempre el mundo.

En otra ocasión, además, afirma:

Cuando las minorías inteligentes que serán siempre las minorías propietarias, encuentren que es imposible mantener la igualdad de derechos con ellos a la muchedumbre; cuando vean que la muchedumbre se prevalece de los derechos políticos que se le han dado, para ejercer tiránicamente la soberanía, buscarán, dondequiera, la dictadura, y la encontrarán⁷.

Todo esto parece coincidir con la idea de Catherine Davies (1987: 21 et. sic) según la cual los principios del liberalismo habrían triunfado en España en la década de los cincuenta, introduciéndose así el individualismo, la iniciativa personal, la ausencia total de control sobre la explotación de la tierra, la industria y el comercio, donde el mercado

⁷ Todas las citas aparecen en Jutglar: 1968: 132.

libre era la base. Con el liberalismo vendría, asimismo, la centralización, lo que nos remite al tema de las burguesías periféricas.

En lo tocante a este asunto, hemos de detenernos especialmente en los casos de Galicia y el País Vasco, por su relación con dos de los autores fundamentales del Segundo Romanticismo, Rosalía de Castro y Antonio Trueba.

Hemos de señalar que en Galicia la conciencia nacional surge durante la Guerra de la Independencia. Desaparece en gran medida cuando el enemigo común es derrotado, pero deja el germen de los acontecimientos futuros al haber introducido provisionalmente un autogobierno local y haber propiciado resurgimiento de la lengua. Por otro lado, cabe recordar que en Galicia existe una amplia base rural y que es uno de los territorios españoles en los que el absolutismo tenía cierto respaldo tras la muerte de Fernando VII.

En 1846 se dará la primera señal de sentimiento nacionalista gallego⁸, pero, en ese momento, aún no existen las condiciones necesarias para su asentamiento; cuando aparece lo hace asociado a una revolución económica y política, a la introducción de los métodos de producción capitalista y al ascenso de las clases medias. De acuerdo también con Davies, existen una serie de características en la situación gallega que hacen que el desarrollo del nacionalismo tenga caracteres distintos, así, el exceso de población que trae como consecuencia la sobreexplotación de la tierra, la miseria extrema y la emigración masiva, el sistema de arrendamiento de las tierras, las hambrunas del 52 al 54 y la falta en Galicia de una verdadera mentalidad mercantil.

La sociedad gallega estaría dividida en terratenientes, burguesía, campesinos y pescadores, pero las clases terratenientes tradicionales habían ido desapareciendo para ser reemplazadas por las clases medias rurales que habían conseguido tierras a raíz de la desamortización y mantenían la estructura agraria tradicional. Según Catherine Davies

⁸ Este año se produce el Levantamiento de Solís, que se alza contra el gobierno reaccionario de Narváez y por el que se elige una “Xunta Superior de Galicia” y se declara a Galicia “colonia de la corte”. Tres semanas más tarde Solís fue derrotado y tanto él como 11 de sus oficiales murieron fusilados en Carral. Como señala Davies (1987), el levantamiento es significativo porque se implican en él diversos sectores de la sociedad gallega, por lo que tuvo un carácter verdaderamente regionalista (ejército, estudiantes y burguesía como base fundamental del levantamiento). Con él, comienza la separación de Madrid, pues uno de sus objetivos era promover una república federal. Su carencia fundamental fue el no tener suficiente apoyo popular y no plantear una reforma económica radical.

(1987: 128), este cambio de manos de la tierra empeora considerablemente la situación del campesinado, dado que, si los antiguos nobles se sentían en la obligación de cuidar a sus trabajadores y desarrollaban con ellos una actitud paternalista, la nueva burguesía no siente en absoluto esta responsabilidad, de modo que se iniciará la explotación capitalista. Un grupo de catalanes de clase media llegará a Galicia con la intención de modernizar el sector industrial, pero el apego de los gallegos a la tradición produce enfrentamientos entre ambos sectores. El hundimiento de las industrias de salazón catalanas hará que los pocos gallegos que habían accedido a trabajar en ellas, queden en una situación aún peor que la anterior, por lo que aumentará el resentimiento hacia los catalanes⁹.

En cuanto al Provincialismo desarrollado en Galicia, recibe especial impulso a partir de la Revolución de 1854. Los provincialistas se oponen a los conservadores porque están motivados por el partido progresista, por el republicanismo democrático y por el socialismo utópico, y por ello, se identifican con los progresistas frente a la Unión Liberal de O'Donnell. Su fortuna dependía en gran medida de la fortuna del progresismo.

Como trataremos de demostrar más adelante con el apoyo de los textos de nuestros autores, el nacionalismo de Rosalía no es muy diferente del que presentan otros escritores que, como Pongilioni, por ejemplo, también buscan el reconocimiento de la belleza de sus provincias para conseguir con ello una inversión gubernamental, necesaria para el desarrollo de las mismas. Lo que separa a la autora gallega de los demás autores no es el sentimiento de amor a la tierra natal, sino el resentimiento engendrado por un tratamiento desigual. Este sentimiento surge de la percepción de la escritora respecto a unos hechos objetivos, en relación con el gobierno y en relación con las características específicas de la región, motivo que nos conduce a exponer la caracterización de la situación socioeconómica de Galicia.

En relación con lo que está ocurriendo en el resto de España, los años sesenta en Galicia son optimistas, pues creen que podrán beneficiarse de la eclosión económica y el progreso material iniciado por el Estado. La prensa clama por una rápida intervención estatal, una inversión que termine con la miseria gallega y potencie el desarrollo de su

⁹ Hemos de tener en cuenta, además, el hecho de que los beneficios de todo lo que se producía en estas industrias era enviado a Cataluña y no reportaba nada a Galicia.

agricultura, su industria y su red de comunicaciones. El dinero, a diferencia de lo que ocurre en otras provincias, no llegará nunca, lo que traerá como consecuencia una pérdida de la fe en las soluciones del Gobierno Central y un acercamiento a las posturas descentralizadoras más radicales.

Desde el interior de Galicia, las clases potentadas, tampoco invierten en la propia región sino que el capital acumulado, en muchas ocasiones gracias a las desamortizaciones, se traslada a Madrid, sin que el Estado tome ninguna medida al respecto.

El crecimiento de la población y el subdesarrollo económico dan lugar a la emigración, problema capital en la sociedad gallega decimonónica. Durante la primera mitad del siglo la emigración se dirige a Castilla y Andalucía, pero a partir de 1850 se producirá un cambio de destinos, entre ellos Uruguay y Argentina. La gran emigración tiene lugar en la década de los ochenta. Los intelectuales, exclusivamente, se preocupan por esto. Cuando aún parece que el gobierno puede intervenir son provincialistas; cuando esta posibilidad desaparece comienzan a alistarse bajo banderas demócratas y federalistas.

En cuanto a los acontecimientos revolucionarios, la mayor parte de los líderes políticos de Galicia simpatizan con la Revolución del 68, y no se verán defraudados, pues, durante la República, por primera vez se reconoce que las deficiencias locales van en detrimento de la nación en conjunto y se proyecta una nueva red de carreteras. Las buenas intenciones, sin embargo, quedarán en nada por los constantes cambios de gobierno y por el peso de los tradicionalistas en Galicia, de modo que las diferencias entre Galicia y las otras regiones españolas irán en aumento, convirtiéndola en una de las más pobres de España; problema que se agrava, aún más, durante la Restauración, a causa de la corrupción y el caciquismo.

La acción de los federalistas cobra fuerza en 1873 y en 1875 se realiza el *Proyecto de presupuesto de la futura república federal gallega*. En Madrid la situación es diferente, pues los federalistas gallegos no siguen la disciplina del Partido Republicano. Para ellos, su tarea es un deber cultural y político y enfatizan sobre todo el uso de la lengua gallega. El republicanismo federal y el desarrollo federal fracasaron.

...os sesenta, años de esperanza e entusiasmo, los primeros setenta, años de esfuerzo e experimentación, dieron paso a un largo periodo de total desmoralización (Davies: 1987: 158).

Finalmente, tras la crisis económica de los ochenta, los gallegos llegan a la conclusión de que Galicia debería gobernarse por sí misma por medio de un sistema elitista y oligárquico. El resultado será la apertura de un tipo de regionalismo semejante al de Cataluña¹⁰.

En cuanto al País Vasco, es necesario que nos retrotraigamos un poco más para entender las raíces del conflicto que estalla en la segunda mitad del siglo XIX y que llega hasta nuestros días. Hemos de volver exactamente hasta la Edad Media, momento en el que los vizcaínos, queriendo tener un señor permanente y ligado a ellos con vínculos duraderos y estrechos, deciden recompensar a Lope Fortún, caudillo en Padura, aclamándolo su señor. Este caballero pasará a la historia con el sobrenombre de “Juan de Zuria” que equivale “al Señor según los cuales los sucesores legítimos de Lope Fortún habían de heredar el señorío con tal que aceptasen y cumplieren aquellos pactos por los que el Señor se obligaba a guardar y hacer guardar las libertades de Vizcaya” (Ereño Altuna: 1998: 126). He aquí la base del derecho foral y del pacto del que ya hay noticia en el S. XV y que los mismos Reyes Católicos aceptarían.

La complicada situación de la península Ibérica a lo largo de la Edad Media lleva a las unidades políticas más pequeñas a unirse a las más grandes para ser más fuertes frente a los ataques externos, como el mahometano. En estas circunstancias y habiendo nombrado al Infante D. Juan señor de Vizcaya, cuando este pasa a ser señor de Castilla, los vizcaínos se unen a Castilla por la identidad de sus señores. Se trata de una unión, de una incorporación, de carácter voluntario y condicional: el señorío de Vizcaya tiene derecho a mantener sus libertades y sus fueros, y, por tanto, pueden desobedecer a aquel de sus señores que no los respeta - como hicieron con Enrique IV, al que retiraron el señorío para dárselo a la infanta Isabel cuando el monarca rompió esta promesa. Algo semejante ocurre con Guipuzcoa, que se une a Castilla tras separarse de Navarra a lo obviar esta sus fueros.

De este modo, Guipuzcoa se une a Castilla en el siglo XIII, Álava y Vizcaya, en el XIV. Antonio Trueba, que fue archivero del Señorío y jugó un importantísimo papel en la recuperación y difusión de su historia, describe el proceso con las siguientes palabras:

¹⁰ La fuente de los datos históricos referidos es Catherine Davies, 1987.

Las libertades de Vizcaya son propias y no debidas a mercedes extrañas: cuando Vizcaya eligió su señor se celebró con él un pacto bilateral por el cual el señorío y el señor se imponían obligaciones recíprocas, cuya falta de cumplimiento era lo único que podía quebrantar el pacto. El Señor había de jurar, al entrar en posesión de Señorío, que guardaría y haría guardar las libertades vizcainas y, a su vez, Vizcaya había de jurar que obedecería y ayudaría al Señor mientras este no faltase a su juramento. En concepto del autor de este opúsculo, único responsable de las opiniones y noticias que aquí se consignan, es una impropiedad decir que el Señorío de Vizcaya se unió a Castilla: lo que hubo de cierto es que sus señores, condicionalmente hereditarios, ascendieron al trono de Castilla, y allí continuaron siendo señores de Vizcaya en los mismos términos y con las mismas condiciones con que antes de ceñir corona real lo habían sido (recogido en Ereño Altuna: 1998: 129).

Se llega así al s. XIX que fue un siglo complicado y cuyos hechos se relacionan en muchos casos con lo que ocurre en el País Vasco. Dos acontecimientos políticos de ámbito nacional y la situación socioeconómica y cultural del País Vasco serán determinantes en el desarrollo histórico.

Se debe destacar en lo tocante a los aspectos económicos y sociales, un fuerte desarrollo económico durante la Revolución Industrial y la transición -desde una sociedad mayoritariamente tradicional y rural- a una nueva sociedad más dividida a todos los niveles, con una base proletaria y una oligarquía industrial y financiera.

Asimismo, en lo que hace referencia a la mentalidad y al espíritu, se aprecia una efervescencia relacionada con el renacimiento literario vasco y en estrecha unión con la cuestión vasca. Los vascos entran en la modernidad, tienen conciencia de su poder y su riqueza y se cuestionan cuál será su lugar en el Estado Español.

En el ámbito nacional se suceden las tres Guerras Carlistas ¹¹, en las que el País Vasco juega un papel importante. Se trata de tres guerras civiles en torno a la sucesión al trono español, pero lo que está en juego es mucho más, pues se enfrentan el liberalismo y los valores tradicionales, la política liberal y la reaccionaria.

La Primera Guerra Carlista (1833-1840) comienza con la proclamación de Isabel II como reina de España bajo la regencia de María Cristina y el Manifiesto de Abrantes por el que el príncipe Carlos mantiene sus derechos dinásticos. Sin embargo otras razones subyacen bajo el comienzo de la guerra. Fernando VII había abolido la Constitución de 1812, pero, tras el Trienio Liberal (1820-1823) no había restaurado la Inquisición, y en los últimos años de su reinado había permitido ciertas reformas para

¹¹ Para las Guerras Carlistas la fuente es: <http://es.wikipedia.org/wiki/Carlistada>.

atraer a los sectores liberales, que pretendían igualar las leyes y costumbres en todo el territorio eliminando fueros y leyes particulares. Esto lleva a que los más conservadores se agrupen en torno a Don Carlos e incide en la participación en la Guerra del País Vasco y Navarra¹². Ambas provincias apoyan mayoritariamente al pretendiente a la corona, pero no hay un acuerdo en las razones que les llevan a ello. Una parte de la historiografía ha visto una base fundamentalmente foralista, pero otros autores rebaten esta teoría y hacen principal responsable del apoyo vasconavarro al influjo del clero en la sociedad. No nos importa tanto las causas como el apoyo, mayoritario que no completo, de las dos provincias a la causa carlista.

La Segunda Guerra Carlista (1846-1849) tiene lugar fundamentalmente en Cataluña al fracasar los intentos de casar a Isabel II con Carlos Luis de Borbón. Por último, la Tercera Guerra Carlista (1872-1876) volvió a tener como escenario fundamental el País Vasco y Navarra.

Hemos de señalar que una de las causas que propició la Segunda Guerra Carlista fue la crisis de 1846 en Cataluña: el hambre, y una serie de medidas impopulares del gobierno de Narváez entre las que se encontraban el impuesto de consumos, la introducción de un sistema de propiedad liberal que entraba en contradicción con los usos comunales de la tierra y el reclutamiento de quintas que privaba a las familias de mano de obra útil en momentos especialmente difíciles.

Con esta perspectiva, podemos retomar la cuestión foral para constatar lo que dicen los Fueros del Señorío de Vizcaya, únicos vigentes en el tercer cuarto del s. XIX, y que fueron redactados en 1199¹³:

En el nombre de Dios padre, hijo y Espíritu Santo: yo, Lope Sanchez Señor de Bortedo y de Balmaseda, juntamente con la voluntad y consejo de mi hijo Diego López hacemos esta Carta y merced a los vezinos de Balmaseda así presentes como venideros a todos los quales sea paz y buenos tiempos. Sea manifiesto a todos como ordenamos de dar fuero y ley a todos los pobladores que al presente son en el dicho Lugar, o serán de aquí adelante hasta el fin del mundo con ayuda de Dios sean de Francia, de España, o de cualquiera nación que vengan a poblar; y que se mantengan y vivan del fuero de francos en buena fe y verdad por este escrito, así lo otorgamos mandamos que ningún Merino, ni sayón entre en sus casas para tomar cosa

¹² Igual que Cataluña y Aragón que, tras haber perdido sus derechos forales tras la Guerra de Secesión y el triunfo de Felipe V, veían ahora la posibilidad de recuperarlos.

¹³ Dado que el euskera no tuvo desarrollo escrito, y los primitivos vizcaínos no sintieron la necesidad de plasmar sus fueros y leyes, no es hasta la llegada de las villas cuando aparecen escritos los primeros privilegios y fueros.

por fuerza; y esto mismo el Señor cuyo fuere este Lugar no les haga fuerza, ni tortura, ni su Merino, ni su Sayon, ni les tomen ninguna cosa por fuerza sin la voluntad de ellos; y que no hayan sobre sí fuero malo de Merino, o de Sayon, ni de fonsadera, ni de Se rvicio, ni de moneda, ni sean obligados a velar en Castillo, por fuerza, ni de manera, ni de hacer ningún apremio; mas sean libres por siempre de todos los pechos aforados y desaforados, y no hayan fuero, de entrar en campo, o de hacer otra batalla, ni tomar fierro, ni agua caliente, ni otra pesquisa, o prueba alguna.

Idea que se mantiene en el Fuero Nuevo y definitivo redactado en 1526:

Los vizcainos son libertados y exentos y privilegiados de su Alteza y de los otros reyes sus progenitores por los muy grandes y leales ser vicios que hicieron y hacen cada día a su Alteza por sus personas y haciendas por mar y por tierra; y por ser la tierra de trato y la gente dada a pleito y toda la tierra raíz de ella troncal y privilegiada, y tal que casi todos sus pleitos se pueden terminar por este Fuero, el cual es más de albedrío que de sotileza y rigor. Por eso ordenaron que ningún juez que resida en Vizcaya ni en la Corte y Chancillería ni en el Consejo Real de su Alteza, ni en otro cualquiera en los pleitos que ante ellos fueren de entre los vizcainos, sentencien, determinen ni libren por otras leyes ni ordenanzas algunas, salvo por las leyes del Fuero y los que por ellas no se pudieran determinar, se determinen por las leyes del reino y pragmáticas de su Alteza¹⁴.

Estos fueros se confirmaron en la ley del 25 de octubre de 1839, con la adición de dos notas:

Doña Isabel II, por la gracia de Dios y la Constitución de la Monarquía española, Reina de las Españas y durante su menor edad la Reina viuda doña María Cristina de Borbón, su augusta madre, como Reina Gobernadora del Reino, a todos los que la presente vieren y entendieren, sabed: Que las Cortes han decretado y Nos sancionamos lo siguiente:

Artículo 1º Se confirman los Fueros de las Provincias Vascongadas y Navarra, *sin perjuicio de la unidad constitucional de la Monarquía*.

Artículo 2º El Gobierno, tan pronto como la oportunidad lo permita y oyendo antes a las Provincias Vascas y Navarra, propondrá a las Cortes la modificación indispensable que en los mencionados Fueros reclame el interés de las mismas, conciliado con el general de la nación y la constitución de la Monarquía, resolviendo en tre tanto, provisionalmente y en la forma y sentido expresando las dudas y dificultades que puedan ofrecerse dando de ello cuenta a las cortes.

En Palacio, a 25 de Octubre de 1839¹⁵

Es decir, por los fueros vigentes, los vascos estaban exentos de los nuevos impuestos y del reclutamiento por quintas, motivo de guerra en otras provincias cuya situación económica era mucho peor que la del emergente País Vasco.

Esto explica el que en 1864 la petición de la supresión de los fueros, que ya había comenzado en la Primera Guerra Carlista, se intensifique cada vez más y de manera más

¹⁴ En ambos textos, por tratarse de textos medievales se ha mantenido la ortografía original. Textos extraídos de <http://personal.telefonica.terra.es/web/vizcayamedieval/fueros.htm>, consultada el 21 de octubre de 2008.

¹⁵ La fuente es la citada anteriormente, el subrayado es nuestro.

generalizada en el resto del país. Tanto que los vascos se ven obligados a reaccionar y lo hacen por medio de la redacción por parte de generales, síndicos, padres de la provincia y apoderados de Vizcaya de un *Mensaje a la reina D^a Isabel II por las Juntas de Guernica en 19 en 18 de julio de 1864 en defensa de los fueros*. Los fueros son mantenidos durante el reinado de Isabel II, pero Alfonso XII en tiende la adición al primer artículo de los fueros como la supresión de los mismos al interpretar por unidad de la monarquía un mismo monarca y un mismo parlamento. La reinterpretación de la ley de 1839 llevará a la disolución de las Juntas Generales de Vizcaya el 26 de abril de 1877.

El testimonio primario que Francisco Giner vierte en sus “Estudios de literatura y arte”, publicados en Madrid en 1876, es concluyente y revelador:

Humanamente hablando, la religión, la filosofía, el arte bello como la industria, la moral, el derecho, la familia, las razas y naciones, todas las instituciones y fines que nos rodean parece que se desplomán y que, llamadas a solamente juicio, esperan de él una nueva vida o el fallo inapelable de su muerte (Giner: 1876: 50-51).

Como consecuencia, entendemos mejor lo que los autores del periodo que estudiamos transmiten, lo que sus palabras y sus silencios realmente significan, tal como indica Giner:

...siendo la literatura poética espejo de lo que una sociedad piensa, de lo que siente, de aquello a lo que aspira, en una palabra, del ideal de su tiempo, (...) la historia puede tomar de su estudio un profundo conocimiento del carácter y modo de ser de las naciones, penetrando a la vez la misteriosa relación que entre las ideas de una época y sus acontecimientos existe, para explicar las causas internas de los grandes fenómenos sociales (Giner: 1876: 94).

2.2. Política

Lo primero que tenemos que constatar al comenzar a tratar este tema, es el espacio resbaladizo en el que nos encontramos, especialmente en relación con determinados escritores.

Dada la turbulenta situación política que queda descrita, en muchas ocasiones, una vez muertos los autores en cuestión, sus amigos y familiares llevaron a cabo una importante labor de atenuación para que sus verdaderas actitudes y actuaciones políticas no vinieran a perjudicar a los poetas. En este sentido, son especialmente significativos los casos de Bécquer y Rosalía de Castro.

Con respecto a la escritora gallega, esta es estrategia habría sido iniciada por su propio marido que, dando una imagen de la autora de acuerdo a los parámetros que configuraban el “ángel del hogar” propio de la época, habría propiciado la consideración de Rosalía como “santiña”, sen timental, religiosa y llorona, recogida y difundida a su vez por poetas como Ramón Cabanillas o Antón Zapata¹⁶. El primero de ellos, en uno de los poemas que le dedica a la escritora, se dirige a ella como “¡Rosalía! ¡ña nai! ¡miña Santiña!” (cit. en Pazos García, F.: 2008:156). Antón Zapata, por su parte, escribe de Rosalía: “Tiña unha sonrisa triste, triste de toda tristeza/ e un ollar adelorido, profundo, limpo e sinxelo” (cit. en Villar, M.: 2008:174). No obstante, tal vez porque la obra de la poeta es suficientemente elocuente o porque la labor de recuperación se inició cuando aún era posible recuperar algo, hoy por hoy, tras lecturas sociales y existenciales de Rosalía; tras haber sido reivindicada por feministas y nacionalistas, parece que esa imagen ha sido desechada y nadie se empeña en mantenerla. Refiriéndose a la labor rosaliana de Marina Mayoral, Dámaso Alonso afirma:

Cierto que la Rosalía aquí dibujada es menos bella de lo que la describiese la leyenda; pero por eso mismo se parece más a como ella fue realmente. (...) ¿Figurita toda ternura, “santiña” de una pieza? No: mujer de carne y hueso, nada exenta de asperezas, de violentas tempestades. Sufrió mucho; tuvo crisis de amargura y de cólera donde el odio no le fue ajeno. Hablar sólo de dulzura y melodía es reducir su figura¹⁷.

Por su parte, más recientemente, Xosé M^a. Álvarez Blázquez afirma:

Rosalía non chora propiamente. Rosalía protesta, que é distinto; Rosalía reventa da carraxe, apostrofa, fire, denuncia; pon o dedo na chaga e descobre a terrible lacería dun mundo injusto ... (Álvarez Blázquez: 2008: 223).

¹⁶ Xesús Alonso Montero habla de la manipulación de la segunda edición de *En las orillas del Sar* (1884) por parte de Murguía en dos artículos: “Vida y poesía de Rosalía de Castro (1837-1885)”- publicado como prólogo a *Poemas (Antología Bilingüe)*, Padrón, Centro de Estudios Rosalianos, 2003 y recogido en Alonso Montero, X. (2004): *Páxinas sobre Rosalía de Castro*, Vigo, Edicións Xerais, pp. 267-271 - y “*En las orillas del Sar*: “Prehistoria” del libro, problemática textual, la “manipulación” de Murguía, algunas ediciones” - publicado como prólogo a la edición de *En las orillas del Sar*, Madrid, Cátedra, 1985 y recogido en Alonso Montero, X. (2004): 287-293 -. En ambos textos, el estudioso aporta ejemplos de esta manipulación. En el segundo de ellos afirma: “Estoy de acuerdo con la anotación de Marina Mayoral: ‘Pertenece al tipo de correcciones <<edulcorantes>> que realiza Murguía en la segunda edición” (Alonso Montero: 2004: 291). Y concluye:

Está claro que Murguía estaba interesado no sólo en corregir mínimas deficiencias de la primera edición (...) sino también (y sobre todo) en ofrecer de Rosalía de Castro, tan inconventional y radical en este libro, una imagen más concorde con el “establecimiento”. Si es así, y conocida su esencial intervención, como “editor” en el volumen de 1884, hay que suponer que pudo haber escamoteado ciertos poemas e incorporado algunos que no respondiesen totalmente al talante de la mayoría (Alonso Montero: 2004: 292).

¹⁷ Cit. en Alonso Montero, X. (1985): “Marina Mayoral (unha rosalióloga con rigor e paixón)”, publicado en el *Faro de Vigo*, el 15-2-1985 y recogido en Alonso Montero, X. (2004): *Páxinas sobre Rosalía de Castro*, Vigo, Edicións Xerais, pp.233-234.

No ha ocurrido lo mismo con la figura de Gustavo Adolfo Bécquer, y esto tal vez se deba a la no publicación de determinados textos hasta fechas demasiado tardías para poder estar seguros de su autenticidad, o tal vez a la no publicación, en su momento, de datos que podrían habernos sido de cierta utilidad; pero, también, podría deberse a una personalidad excesivamente compleja, lo cual unido a los intentos de idealización y a la falta de documentos concluyentes, habría dado lugar al enigma ante el que nosotros encontramos.

2.1.1. Gustavo Adolfo Bécquer

Para poder entender lo que a la actitud política de Bécquer se refiere, empezaremos, necesariamente, por los juicios de los propios amigos del poeta, principales responsables de la primera mitificación. Dice Rodríguez Correa en la primera edición de las *Rimas* (1870):

Habiase Gustavo propuesto no mezclarse en política y vivir sólo de sus artículos literarios. Para Gustavo, que sólo hallaba la atmósfera de su alma en medio del arte, no existía la política de menudeo...Su corazón de artista...sus ideas artístico-políticas y su miedo al vulgo ignorante le hacían mirar con predilección marcada todo lo aristocrático e histórico (...) figuró en aquel partido donde tenía más amigos y en que más le hablaban de cuadros, de poesías, de catedrales, de reyes y de nobles (cit. en Estruch Tobella, 2004: 26-27).

Años más tarde, en 1904, el testimonio de Eusebio Blasco, se sitúa en la misma línea, al decir:

Su conversación, como su persona, era triste. Todo lo veía bajo un prisma distinto de los demás mortales. En cuanto tenía un puñado de duros, se iba a Toledo o al monasterio de Veruela...no vivía a gusto sino en lugares aislados y melancólicos: había algo de trapense en aquel hombre a quien González Bravo admiraba mucho. Pretendía de conservador, sin duda porque el lujo, la fastuosidad de que hacen alarde estos partidos, se acomodaba mejor con su temperamento de artista¹⁸.

Testimonios como estos, en los que se alude de manera directa a la desvinculación del poeta al mundo de la política se repiten en diversas ocasiones, junto a declaraciones como las de Julio Nombela, que hacen hincapié en el carácter idealista del poeta y su despegue de las cosas terrenales:

La vida que hacía Bécquer, (...) era monótona y triste; pero como la tristeza era su elemento, ni se afligía ni se quejaba. En vez de vivir en el mundo, vivía en su cerebro y en su corazón. Las miserias y pequeñeces de que está llena la existencia no alteraban su ritmo habitual que era la calma, la serenidad, la resignación. Jamás sintió el aburrimiento; la soledad que le agradaba en extremo, estaba para él llena de seres, de ideas, de sentimientos que formaban un mundo en el que hallaba sus más puras y hermosas satisfacciones¹⁹.

¹⁸ Eusebio Blasco, "Gustavo Bécquer", en Russel P. Sebold: 1982: 25.

¹⁹ Julio Nombela, "[La vida que hacía Bécquer]", en Russel P. Sebold: 1982: 28.

La crítica becqueriana ha tratado de desmontar este arquetipo de “soñador en las nubes”²⁰ despojando a los amigos del poeta de toda credibilidad. En esta línea, Estruch Tobella justifica a los amigos del sevillano y habla de una “disculpable intención de que la militancia política de Bécquer no perjudicara su fama literaria en un momento en el que España se encontraba en plena efervescencia revolucionaria” (Estruch Tobella: 2004: 27). Deslegitimados de este modo todos los testimonios previos, se trata tan sólo de buscar una nueva personalidad política para Bécquer, pero sin olvidar que no podemos estar seguros de ella y teniendo presente que pudiera haber algo de verdad en lo que dicen los amigos del poeta. Catherine Davies, que acusa al sevillano de poca implicación con los problemas políticos y sociales de su época, parece pensarlo así al afirmar:

Pero Bécquer diferenciábase dos seus compañeiros por non estar en absoluto comprometido cos acontecementos contemporáneos, nin sequer durante o período de afevoamento que conduciu á Revolución. Distanciouse de progresistas e radicais a causa da súa aberta connivencia, por razóns de medio persoal, cun goberno extremadamente represivo (Davies: 1987: 207).

La autora habla después de las *Rimas* como fruto de las emociones y fantasías personales del poeta, desprovistas, por tanto, de toda proyección social o política, y por ello más en sintonía con la literatura de evasión que parte de los autores buscan durante la Restauración.

Non hai neles ningunha referencia a “pasións políticas o de problemas sociais e relixiosos”. Soamente expresa emocións e fantasías persoais. Unha poesía deste tipo dificilmente podía ser relevante na España prerrevolucionaria, pero era moito máis reveladora do ambiente da Restauración (Davies: 1987: 208-209).

Sin embargo, Bécquer no vive la Restauración, de modo que, aunque comparta actitudes de la misma, hay que indagar en los motivos que originan en él esta actitud.

Antes de recurrir a los textos con esta finalidad, revisaremos la crítica que ha tratado de delimitar la verdadera personalidad de Bécquer.

Dice Estruch Tobella:

Fue un periodista político de primer orden, muy bien informado de la política española e internacional, fue uno de los principales dirigentes de lo que podríamos considerar el aparato propagandístico del Partido Moderado y, más concretamente, del clan González Bravo (Estruch Tobella: 2004: 26).

²⁰ Terminología de Estruch Tobella.

En una postura diametralmente opuesta se encuentra el testimonio de Antonio Rodríguez Almodóvar y Félix Morales Prado, que, en su edición de *Unida a la muerte* (1999) argumentan:

Por lo que hoy ya sabemos, ni Bécquer fue un “soñador enfermizo”, ni un escritor reaccionario, ni mucho menos un autor perezoso. Lo primero se lo fabricaron sus amigos- con la ayuda de él mismo, como ya hemos visto- tras su muerte; lo segundo tuvo que fingirlo; lo tercero es sencillamente una necedad (Rodríguez Almodóvar y Morales Prado: 1999: 43).

No acaban aquí, no obstante, las vinculaciones políticas que se le han supuesto al escritor, Arturo Berenguer Carisomo habla de un insinuado “socialismo cristiano que no llega a tomar cuerpo de doctrina” (Berenguer Carisomo: 1974: 125) y Rogelio Reyes Cano (1980:21) menciona “un liberalismo político moderado-reformista y antirrevolucionario”, al que se añade un conservadurismo que si no lo es a ultranza, sí que ataca al mito decimonónico del *progreso*, con su secuela de gratuitos atentados a lo tradicional, que se concretaría en las críticas a la remodelación urbanística de Sevilla (“La Venta de los Gatos”, 1862) o en la crítica a la corrupción de las costumbres netamente sevillanas (“La Nena”, 1862).

Uno de los testimonios críticos más coherentes con lo que vamos a encontrar en la obra becqueriana, tomada en su totalidad y de manera no sesgada, es el de Rubén Benítez. El estudioso parte de la siguiente afirmación: “La vida de Bécquer está aún llena de enigmas. Uno de ellos es precisamente su participación en las cuestiones políticas de su tiempo” (Benítez: 1971: 19). A partir de ahí tratará de desentrañar la compleja ideología política del poeta rastreando sus posibles filiaciones. Comienza con el siguiente testimonio:

Hasta 1860, el poeta manifiesta su deseo de apartarse de las contiendas cívicas; pero a medida que adquiere cierto prestigio como periodista, y al parecer hasta como periodista político²¹, colabora visiblemente con una de las fracciones del partido *moderado* (Benítez: 1971: 19).

A continuación, el crítico señala el hecho de que, en el sentir de la época, Bécquer no pareciera ser considerado como una figura intelectual o política de primer orden, lo cual permitía que algunos sectores opuestos al moderantismo no le criticasen o, incluso, saliesen en su defensa en determinadas ocasiones. Así ocurre en 1868, cuando, al contestar a un ataque abierto de los neocatólicos a Bécquer por su poca rigurosidad en el

²¹ Roberto Robert cita a Bécquer, entre otros periodistas políticos, al referirse a las sesiones del Congreso.

puesto de censor²², el semanario democrático *Gil Blas* afirma: “La reputación de este joven escritor, su buen gusto literario, le ponen al abrigo de todo lo que pueden decir los amantes del oscurantismo, ¿dónde iríamos a parar si se diera gusto a estos señores?”(Cit. en Benítez: 1971: 21).

Rubén Benítez afirma que existe una total coincidencia entre el pensamiento de Bécquer y los postulados del partido moderado a la luz de las propias palabras del autor; en sus artículos políticos aparecen alusiones despectivas hacia cada uno de los grupos políticos opuestos al moderantismo, para el que, sin embargo sólo hay palabras de encomio.

En los artículos becquerianos encontramos críticas dirigidas a las ideas políticas de Aparisi y Guijarro²³, al que, sin embargo, muestra admiración como persona; aparece la denominación de “mezquino” dirigida a Felipe II; hallamos ironía dirigida a demócratas y progresistas y una acendrada crítica a la Unión Liberal y, en concreto, a la figura del General O’Donnel.

Desde esta perspectiva, podría parecer sencilla la filiación política de Bécquer e infundadas todas las demás tendencias que han querido verse en su pensamiento, pero no es una cuestión tan fácil de resolver. En el mismo Benítez muestra ya algunas de las líneas del pensamiento que se alejan del moderantismo hacia otras ideologías. Para empezar, en la defensa del progreso y en el ataque a la injusticia social, el crítico ve una orientación liberal, así como las preocupaciones explícitas por la tradición y el papel de la religión, lo hermanarían con una vertiente tradicionalista, especialmente presente en la *Historia de los templos de España* (1857), donde el poeta coincide en algunos presupuestos con Donoso Cortés²⁴. De acuerdo con la ideología de esta obra, la sociedad tiene su origen en la *idea religiosa*, y como la monarquía es la expresión de la unidad religiosa, las contiendas civiles aparecen indirectamente calificadas como perniciosas. Consecuentemente, el reinado de los Reyes Católicos constituiría el momento ideal de la sociedad española, al coincidir la unidad religiosa, la política y la territorial. Es por estas ideas, por las que Bécquer es considerado neocatólico en 1860,

²² Concretamente, el poeta es atacado por permitir la publicación, en forma de folletín, de la novela de Octavio Feuillet *El señor de Camors*.

²³ Aparisi y Guijarro, como dijimos, es uno de los máximos representantes del neocatolicismo.

²⁴ Hemos de señalar aquí como primer precedente la obra de Chateaubriand *Le genie du Christianisme*, en la que el autor francés descubre la religión y la espiritualidad a través del arte, como lo hace Bécquer en esta obra o como Rosalía de Castro en algunos de sus poemas, como “Santa Escolástica”.

cuando sólo se le conoce por esta obra, filiación que desaparecerá pronto cuando empiece a relacionarse con el grupo de González Brabo.

Según Rubén Benítez, este conservadurismo moderado es el camino por el que se puede conciliar lo viejo y lo nuevo que encontramos en Bécquer, su apego por las instituciones antiguas españolas junto a la presencia de ciertos principios liberales. Según el crítico, tal conciliación sería imposible en los partidos neocatólicos o en los decididamente liberales. En este sentido, coincide con Valera, cuando dice: “Nosotros, aunque respetamos y tenemos en cuenta el elemento histórico y tradicional, y aunque en ese sentido somos conservadores, queremos y pedimos el progreso”²⁵. Benítez señala el origen de estas ideas en el idealismo hegeliano. Una vez más, hemos de señalar que el Romanticismo de este periodo tiene sus fuentes en el Romanticismo británico y, especialmente, en el Romanticismo alemán y retoma ideas que se habían introducido en España en los albores del movimiento de la mano de Böhl de Faber o Durán. En este caso, parte del conservadurismo de Bécquer o Valera, pero también de autores que en la política del momento se sitúan muy lejos del grupo de González Brabo, se debe al intento de recuperación de lo que los hermanos Schlegel llamaron “Alma del pueblo” y que estaría contenido, principalmente, en su religión, su lengua y sus costumbres. Richard Cardwell habla de “fuerzas cohesionadoras” entre las que menciona:

...unconditional adherence to Catholic tradition (but not necessarily belief) in a form of *casticismo*. *Casticismo* may be seen, then, as a movement of defence of the national past and conservative, often reactionary, national values. With its strong emphasis upon the soil, the humble people, their customs, dress, personal and household decoration, architecture and cultural products and, above all, religion and language... (Cardwell: 2005: 160-161).

Ideas, que se relacionan, una vez más con las teorías del *Volksgeist* elaborado por los intelectuales del Romanticismo alemán. El pasado, según Hegel, se consideraría una lección para mejorar el presente y el futuro, pues los hechos presentes serían consecuencia de los hechos pasados así como los hechos futuros lo serían de los presentes. La historia se entendería por lo tanto, como resultado y desarrollo de una misma idea de contenido religioso. Un claro ejemplo de esta idea lo encontramos en la IV de las *Carta desde mi Celda* (1864), que explicita la ambigüedad del poeta:

No pueden ustedes figurarse el botín de ideas e impresiones que para enriquecer la imaginación he recogido en esta vuelta por un país virgen aún refractario a las innovaciones civilizadoras. (...) Los escritores y los artistas debían hacer con frecuencia al go de esto mismo. Sólo así podríamos recoger la última palabra de una época que se va, de la que sólo quedan hoy algunos

²⁵ Valera, J. “Sobre la política...”, cit. en Benítez: 1971: 40.

rastros en los más apartados rincones de nuestras provincias y de las que apenas restará mañana un recuerdo confuso.

Yo tengo fe en el porvenir. Me complazco en asistir mentalmente a esa inmensa e irresistible invasión de las nuevas ideas que van transformando poco a poco la faz de la Humanidad, que merced a sus extraordinarias invenciones fomentan el comercio de la inteligencia, estrechan el vínculo de los países, fortificando el espíritu de las grandes nacionalidades y borrando, por decirlo así, las preocupaciones y las distancias, hacen caer unas tras otras las barreras que separan a los pueblos. (...)

Cuando no se conocen ciertos períodos de la Historia más que por la incompleta y descarnada visión de los enciclopedistas o algunos restos dispersados como huesos de un cadáver, no pudiendo apreciar ciertas figuras desahucadas del verdadero fondo del cuadro en que estaban colocadas, suele juzgarse de todo lo que fue con un sentimiento de desdénosa lástima o un espíritu de aversión intransigente; pero si se penetra merced a un estudio concienzudo, en algunos de sus misterios; si se ven los resortes de aquella gran máquina que hoy juzgamos absurda al encontrarla rota; si merced a un supremo esfuerzo de la fantasía, ayudada por la erudición y el conocimiento de la época, se consigue condensar en la mente al go de aquella atmósfera de arte, de entusiasmo, de virilidad y de fe, el ánimo se siente sobrecogido ante el espectáculo de su múltiple organización, en que las partes relacionadas entre sí correspondían perfectamente al todo, y en que los usos, las leyes, las ideas y las aspiraciones se encontraban en una armonía maravillosa. No es esto decir que yo desee para mí ni para nadie la vuelta de aquellos tiempos. Lo que ha sido no tiene razón de ser nuevamente, y no será.

Lo único que yo desearía es un poco de respetuosa atención para aquellas edades, un poco de justicia para los que lentamente vinieron preparando el camino por donde hemos llegado hasta aquí, y cuya obra colosal quedará acaso olvidada por nuestra ingratitud e incuria. La misma certeza que tengo de que nada de lo que desapareció ha de volver, y que en la lucha de las ideas las nuevas han herido de muerte a las antiguas, me hace mirar a cuanto con ellas se relaciona con algo de esa piedad que siente hacia el vencido el vencedor generoso. En este sentimiento hay también algo de egoísmo. La vida de una nación, a semejanza de la del hombre, parece que se dilata con la memoria de las cosas que fueron, y a medida que es más viva y más completa su imagen, es más real esa segunda existencia del espíritu en el pasado, existencia preferible y más positiva tal vez que la del punto presente. Ni de lo que está siendo ni de lo que será, puede aprovecharse la inteligencia para sus altas especulaciones. ¿Qué nos resta, pues, de nuestro dominio absoluto, sino la sombra de lo que ha sido? (Bécquer: 2004: 407-409).

Los testimonios de sus amigos ya no parecen crear el arquetipo de “soñador en las nubes” sino describir algunos de los rasgos de la actitud del tipo de intelectual que busca la regeneración cultural y espiritual del país. Las palabras de Rodríguez Correa que reprodujimos al principio de este apartado son reveladoras al respecto:

figuró en aquel partido donde tenía más amigos y en que más le hablaban de cuadros, de poesías, de catedrales, de reyes y de nobles (en Estruch Tobella, 2004: 26-27).

Se trata de una declaración de Romanticismo histórico, basado en las teorías de Schlegel, que focalizan la atención hacia “lo aristocrático y lo histórico”, hacia el arte²⁶, hacia los cuadros, poesías, catedrales, reyes y nobles, que permitían el retorno a una época de grandeza. Si analizamos la ideología política de Herder y sus propuestas, veremos que la actitud de Bécquer descrita por Rodríguez Correa, coincide plenamente con ellas. Richard Cardwell define el pensamiento herderiano del siguiente modo:

...el concepto que se arraiga en una idea o espíritu del pueblo dentro del ambiente natural. (...) La comunidad confía en que cada miembro cumpliera su papel, que actuara en armonía con el

²⁶ Nótese la curiosa unión de ideas “artístico-políticas” en una única palabra compuesta.

medio ambiente como factor determinante en el desarrollo del carácter de un pueblo. Las teorías herderianas se formularon en términos de una comunidad de hombres con un acento y lengua comunes, con modos de vivir similares, los mismos modos de pensar y una cultura común ya evolucionada en la misma dirección, siempre guiada por un grupo selecto de intelectuales. Sus teorías merecieron una reacción psicológica más que ideológica a una crisis política específica y la necesidad de crear una identidad nacional y cultural (Cardwell: 1998a: 24).

En el mismo estudio, al hablar de la generación finisecular en unos parámetros perfectamente parangonables con el Romanticismo, el estudioso inglés añade:

Por donde quiera que miremos, encontraremos, (...), las mismas pautas, la búsqueda del alma de España en la historia (o en la prehistoria), en la gente humilde, en la arquitectura, en la decoración de las casas, en el arte tradicional, en el campo, en la lengua o los versos populares (Cardwell: 1998a: 24).

Asimismo, “su miedo al vulgo ignorante” se inscribe en un momento histórico en el que los sectores burgueses empiezan a asustarse de las masas proletarias que empiezan a organizarse en asociaciones de trabajadores.

En esta misma línea de Romanticismo historicista de corte tradicional, monárquico y católico, se explican también sus declaraciones en el artículo “Caso de ablativo” (1864) y el prólogo de la *Historia de los templos de España* (1857), que reproducimos al hablar de la religión²⁷. En “Caso ablativo” afirma:

¡Ah! no: vosotras no sois El Escorial, cuyo cóncavo cimborrio pesa sobre los muros como un cráneo de plomo; vosotras no sois el matemático producto de un genio frío, material severo, que traduce con su igualdad monótona y su antipática dureza de contornos el pensamiento de un rey mezquino aun en su obra más grande²⁸.

Con vuestros antepechos calados como el encaje, vuestras agujas delgadas y esbeltas, vuestros canalones de animales monstruosos y fantásticos, y esos miles de figurines extravagantes que se combinan y confunden con un sinnúmero de detalles a cuál más caprichosos y escondidos, vosotras sois toda una creación inmensa que nunca acaba de revelarse del todo, en que cada una de las partes es un todo especial, una parábola, una predicción o un enigma no resuelto, escrito en piedra, y el conjunto, una obra grande e infinita, remedo de la del Supremo Hacedor, a quien imitaron los hombres al levantarse del polvo. Día llegará en que, una vez soldados los rotos eslabones de la cadena, se revele a los ojos del pensador la maravillosa y no interrumpida unidad de desenvolvimiento con que, empujados por la idea cristiana, hemos venido desde la catedral a la locomotora, para ir después de la locomotora a quien sabe dónde (Bécquer: 2004: 586).

Este pensamiento tendría una completa filiación con Herder y una marcada influencia de Chateaubriand, pero no una relación necesaria con el neocatolicismo español, al que Bécquer acusa en varios artículos y el que tampoco tenía una actitud excesivamente favorable hacia el escritor. El único atisbo de relación con este grupo que podemos

²⁷ “La tradición religiosa es el eje diamantino sobre el que gira nuestro pasado...” (Bécquer: 2004: 907).

²⁸ Nótese el componente antiabsolutista en la adjudicación del calificativo “mezquino” a Felipe II.

hallar es la dedicatoria de la obra al capellán real, “Exmo e Ilm. Sr. Don Tomás Iglesias y Barcones, patriarca de las Indias”, junto a la reina Isabel II. Es sabido que el vicario general castrense y pro-capellán mayor de palacio, tenía influencia sobre los reyes y protegía a Sor Patrocinio, la <<monja de las llagas>>, parte integrante de la <<camarilla de la reina>>, tan criticada en *Los Borbones en pelota* (1868-1869). A pesar de ello, e n nuestra opinión, la dedicatoria no busca más que ponerse bajo el amparo del Trono y de la Iglesia, representadas respectivamente por la reina y el capellán, como fuerzas fundamentales e idealmente unidas, de acuerdo con la filosofía subyacente. Ideología que más adelante, en “San Juan de los Reyes”, le llevará de nuevo a la loa de Cisneros, como encarnación de la fusión de la política y la religión, y al reconocimiento del reinado de los Reyes Católicos al hablar de la batalla de Toro como “la primera línea en la más gloriosa página de nuestros anales”²⁹. Hemos de señalar, no obstante, que en el momento histórico, el interés por el arte religioso se ha impregnado de fuerte sentido político, ya que:

las leyes de desamortización, las guerras civiles y el auge de la construcción de edificios modernos durante el reinado de Isabel II contribuyeron a la destrucción de iglesias y de lugares históricos o de valor artístico más que cualquier revolución política (Benítez: 1971: 61).

Una vez más, el ejemplo sería Chateaubriand, que en el “Prefacio” al *Genio del Cristianismo* (1802), insinúa un propósito similar aludiendo a los destrozos de la revolución francesa.

Otro de los testimonios del autor que han sido interpretados en este sentido, se puede explicar también de acuerdo con el pensamiento romántico europeo. Me refiero a la afirmación que encontramos en el artículo “Caso de ablativo” (1864) en el que leemos lo siguiente.

Ya no hay Pirineos. Ya no hay Alpes tampoco. España, Francia e Italia, los tres grandes pueblos latinos, se dan la mano a través de las cordilleras de montes que las dividían. La gran raza, que es una por sus tradiciones, sus costumbres y sus intereses, tal vez en un día no lejano se mostrará compacta, fuerte y dominadora como en otros tiempos. Desde luego, las liga entre sí un lazo poderoso: el lazo de las creencias. Desde luego, puede tener una unidad y una sola cabeza en cuanto se relaciona con el espíritu. ¿Quién dice que la Roma del Vaticano no volverá a ser, como la Roma del Capitolio, la égida y el guía civilizador de su gran pueblo, derramado hoy por el mundo en diferentes naciones (Bécquer: 2004: 590).

Esta afirmación, debe ser situada en el contexto de las negociaciones entre Francia e Italia que darían lugar a la convención del 15 de Septiembre de 1864, mediante la cual Napoleón III retiraba su protección a los estados Pontificios y los ponía bajo la tutela de

²⁹ Nota del autor a “San Juan de los Reyes”, reproducida en Bécquer: 2004: 1684.

Italia, lo cual fue interpretado por los neocatólicos como una traición. Un año antes, también Valera había profetizado la vuelta del Papa al papel de árbitro de las naciones, pero, a pesar de lo que pueda parecer, en la práctica, el grupo moderado se oponían a poder temporal del Papa, según afirma Benítez. En el caso de Valera, haciéndose responsable de la actitud de *El Contemporáneo* frente a la cuestión italiana, manifiesta su apoyo a la monarquía de Víctor Manuel y, según el crítico, la aclaración de Bécquer de “en cuanto se relaciona con el espíritu” estaría expresando ideas similares.

Si se acepta esto como válido, es interesante anotar, una vez más, la unidad de estas ideas con otras expresadas previamente en el Romanticismo europeo. Así, en *The mind of the european romantics* (1966), H. G. Schenk establece como uno de los rasgos del Romanticismo un genuino entusiasmo cristiano que viene a debilitar las barreras entre las diferentes ramas del mismo y que da lugar a difundir la idea de la necesidad de unidad religiosa para que exista la paz en Europa, pues una liga de países sólo sería duradera si existiese entre ellos unidad espiritual. Para ello se proponen dos caminos desde distintos posicionamientos: la vuelta a la Iglesia Católica romana o la creación de una nueva versión del cristianismo con aportaciones de las tres principales variantes del mismo, de modo que todos aprendieran las virtudes y errores de los otros.

The greatest emphasis was placed up on the idea that no league of States could last without a league of souls. Religious unity was declared to be one of the main prerequisites of a genuine peace in Europe (Schenk: 1966: 104).

La segunda de las opciones, defendida por Baader y los pietistas alemanes, tiene cierto apogeo en Rusia hacia 1812, pero muestra su fracaso en 1819. Probablemente, es una idea inoperante en un país con tan hondas raíces católicas como España. No ocurriría lo mismo con la propuesta de vuelta al catolicismo como medio para conseguir una unión espiritual que garantizase la paz entre las naciones. En nuestra opinión, es posible que cierta parte de esta filosofía impregne todavía las palabras de Bécquer. Esta idea vendría una vez más a probar la unión existente entre la religión y la política de la que ya hablamos al analizar la primera, y que se hace patente en los románticos españoles del mismo modo que previamente en Europa, como muestra Schenk:

...the rules of the Restoration were using religion, as often as not, as an *instrument regni* in much the same manner as the “wise man” who according to the sophist Cratylus had discovered that a belief in gods might act as a useful deterrent. There exist, as Lamennais saw it in 1830, a real danger that religion would be smothered by the heavy-handed protection of the governments (Schenk: 1966: 116).

Así pues, las afirmaciones de los amigos de Bécquer cobran una nueva significación y se comprueba que no se puede acusar a Bécquer de indiferencia ante la situación de su momento histórico. El intento de recuperación del alma nacional por medio del arte y la religión (que aparecen íntimamente relacionados en la *Historia de los templos de España*, 1857) enlaza de manera clara con una tendencia conservadora procedente del Romanticismo europeo y precursora de la actitud mantenida por la generación finisecular en la segunda gran crisis espiritual del Siglo XIX. Por ello, afirmaciones como las de Estruch Tobella o Rodríguez Almodóvar y Morales Prado se basan en la ambigüedad ideológica de Bécquer.

De este modo, si aceptamos que la filosofía alemana del Romanticismo historicista subyace tras sus afirmaciones y su vinculación con el partido moderado de González Brabo, podemos entender la línea general del pensamiento becqueriano, pero aún resultan contradictorias algunas afirmaciones de sus ensayos.

Los amigos de Bécquer señalan que para él no existía la política de menudeo. Acerca de esta afirmación de Rodríguez Correa, observa Estruch Tobella:

Resulta evidente la intención de convertir los artículos políticos en una actividad episódica, sólo *pro pane lucrando*, pero lo cierto es que, a diferencia de las adaptaciones de libretos de zarzuelas o las traducciones, los artículos políticos difícilmente pueden escribirse de manera mecánica y sin implicarse a fondo en ellos. Lo mismo se puede decir de las aceradas sátiras políticas de Bécquer... (Estruch Tobella: 2004: 26).

Para comprobar si es todo así, son de obligada revisión las afirmaciones que hace el propio Bécquer acerca de su vinculación con la política. En más de uno de los artículos políticos en cuestión, el autor declara su falta de interés en el tema. Así, en “La revista de la semana” de *El Museo Universal* del 7 de enero de 1866, tras una enumeración de las actividades culturales propuestas para el nuevo año, leemos:

Lástima será que los lamentables sucesos³⁰ que han venido de improviso a turbar el orden público detengan el desenvolvimiento de tantos intereses y la realización de tantas esperanzas, saliéndonos a recibir en el día del nuevo año con su enojoso cortejo de inquietudes, preocupaciones y temores.

Por su parte, *El Museo Universal*, que con este primer número entra en el décimo año de su publicación, ajeno en todo a las luchas y a las pasiones políticas, procurará seguir ese movimiento de adelanto que nota a su alrededor difundiendo el gusto hacia el estudio de las ciencias y las artes, delicadas flores del ingenio humano, cuyo cultivo inclina a los hombres al amor de la paz y de los saludables progresos (Bécquer: 2004:611).

³⁰ Se está refiriendo al pronunciamiento militar encabezado por Prim el 2 de enero.

En nuestra opinión queda bastante clara la intención de eludir el tema político cuando la alusión a l motín, hecho político de primera actualidad, queda reducida a “los lamentables sucesos”, mientras se dedica a la situación de teatros, circo y zarzuela poco menos de un página, y a la política internacional casi dos. Más explícito es en la siguiente “Revista de la semana”, de l 14 de enero de 1866, donde vuelve a hacer alusiones al tema en los mismos términos:

...la complicación de los lamentables sucesos que se iniciaron en la última semana³¹ ha venido a desviar la atención pública de los asuntos de nuestro dominio, propios por su carácter de un periódico de la índole de *El Museo* que aun en circunstancias normales, apenas toca al pasar ligeramente por cima de ellas las ardientes cuestiones de la nuestra interior.

Su único comentario a la nueva situación es:

Acontecimientos análogos a este han producido en otras épocas una honda sensación acompañada de temores, de esperanzas, de afectos graves, en fin, que han agitado el espíritu público de una manera seria y profunda; el presente, más bien que otra cosa, puede asegurarse que ha obtenido un éxito de curiosidad sin ejemplo. ¡Húndase el mundo, parecían de cir los curiosos, pero, sepamos de qué modo se hunde y estaremos tranquilos! (Bécquer: 2004: 613).

Algo más adelante, en este mismo artículo afirma:

Lo repetimos, para satisfacer a ciertos curiosos, las publicaciones como la nuestra no son las más abonadas. Sin embargo, hay algunos a quienes, como a nosotros, aflige el espectáculo de estas pequeñas miserias de la vida interior de todos los países; personas que siguen con interés el movimiento general de la política del mundo, por cuanto ofrece un provechoso estudio y una saludable enseñanza, pero que no les gusta fijarse en estos enojosos pormenores; personas, en fin, que, abstraídas en la contemplación de las cosas grandes, de los problemas sociales y científicos que la humanidad trata de resolver, viven en una atmósfera más serena y no desvían un momento su atención del asunto que les preocupa para ver el motín que pasa por debajo de sus balcones. Pocas son estas personas, pero para ellas escribimos... (Bécquer: 2004: 614).

A continuación, vuelve a centrarse en la política exterior y en la vida cultural. En efecto, no podemos llegar a un grado de ingenuidad que nos impida ver que los silencios también son elocuentes y que el no querer hacerse eco de un motín en contra de Narváez y González Brabo puede tener implicaciones políticas de adhesión al gobierno. Si embargo, en el estudio de sus textos, que es lo que realmente debe interesarnos, encontramos una postura coherente respecto a estas palabras, pues al mismo tiempo que en sucesivas “Revistas de la semana” el autor repasa la situación política de Chile, México, Francia, Italia o Bélgica, con frecuencia no se detiene en la política interior española y cuando habla de su propio país se limita a reseñar de manera minuciosa y prolija las obras teatrales estrenadas o los eventos de importancia en el ámbito cultural. Es más, cuando se refiere a las agitaciones políticas internas, se centra más en la queja por la ruptura de la tranquilidad que en las valoraciones en una u otra dirección.

³¹ De nuevo se está refiriendo al pronunciamiento de Prim.

Probablemente, en este tipo de afirmaciones y actuaciones se basan los comentarios de sus amigos tras la muerte del poeta. Nótese, por ejemplo, en el siguiente pasaje de la IV *Carta desde mi celda* (1864), que al tratarse de aspectos culturales en la línea del Romanticismo histórico, el autor expone extensamente sus argumentos:

Las colecciones de trajes y muebles de otros países³², los detalles que acerca de las costumbres de remotos tiempos se hallan en las novelas de otras naciones, o lo poco o mucho que nuestros pensionados aprenden relativo a otros tiempos históricos y otros pasados, nunca son idénticos ni tienen un sello especial; son las únicas fuentes donde bebe su erudición y forma su conciencia artística la mayoría. Para remediar este mal, muchos medios podrían proponerse más o menos eficaces, pero que, al fin, darían algún resultado ventajoso. No es mi ánimo, ni he pensado lo suficiente sobre la materia para hacerlo, el trazar un plan detallado y minucioso que, como la mayor parte de los que se trazan, no llegue a realizarse nunca. No obstante, en esta o en la otra forma, bien pensionándolos, bien adquiriendo sus estudios o coadyuvando a que se diesen a luz, el gobierno debería fomentar la organización periódica de algunas expediciones artísticas a nuestras provincias. Estas expediciones, compuestas de grupos de un pintor, un arquitecto y un literato, seguramente recogerían preciosos materiales para obras de grande entidad. Unos y otros se ayudarían en sus observaciones mutuamente, ganarían en esa fraternidad artística, en ese comercio de ideas tan continuamente relacionadas entre sí, y sus trabajos reunidos serían un verdadero arsenal de datos, ideas y descripciones útiles para todo género de estudios (Bécquer: 2004: 412).

Ahora bien, como señalábamos al recoger la aportación de Rubén Benítez, en efecto, Bécquer realiza juicios de valor sobre diversas personalidades o movimientos políticos y estos son desfavorables en casi todos los casos, con la excepción del partido moderado liderado por González Brabo y Narváez.

Se ha visto como las alusiones al levantamiento de Prim son negativas, y podemos comprobarlo una vez más cuando en la “Revista de la semana” del 28 de enero de 1866 afirma:

Entre nosotros, los fanatistas políticos y los inventores con diploma de patrañas de grueso calibre están de pésame. Como suele decirse, muerto el perro se acabó la rabia. Terminados los sucesos que daban pábulo a sus diarias novelas y restablecida la tranquilidad en los ánimos, concluyó su misión (Bécquer: 2004: 626).

Focalizamos ahora lo que opina sobre otros acontecimientos y sobre otras personalidades y grupos políticos que aparecen en las “Revistas de la semana”, en artículos de costumbres y en algunos de sus relatos contemporáneos.

La opinión que le merece a Bécquer la situación política general no es demasiado halagüeña y así lo deja ver en varios pasajes de su obra, como el que reproducimos, en el que la alegría de una niña al saludar al ferrocarril le sugiere la siguiente reflexión:

³² Obsérvese que son elementos característicos que, previamente, hemos mencionado para la recuperación del alma del pueblo.

...¿qué sabe ella lo que significa esa rama verde que ha desgajado del árbol para agitarla, por juego, al paso de la locomotora? Sus padres han oído decir que ese monstruo de hierro que arroja columnas de humo y nubes de hispas inflamadas, y cuyos ruidos silbidos oyeron la primera vez con asombro, ha de traerles la prosperidad, la calma y la dicha. Ella ha visto a sus padres vestirse sus mejores galas, abandonar la aldea y salir al camino, no sin haber cortado antes algunas ramas de los seculares troncos que prestan sombra a su humilde heredad, y los ha imitado, y sale también a saludar a la nueva aurora de la civilización.

¡Pobre niña! ¡Quién sabe las lágrimas que, ya mujer, has de derramar antes que llegue ese día de paz que anuncia un albor confuso! ¡Quién sabe los hijos que has de amamantar a tus pechos para que vayan a morder el polvo de un campo de batalla, primero que se resuelvan los temerosos problemas sociales y políticos, cuya resolución apresura el rápido desenvolvimiento de las ideas y los intereses! (Bécquer: 2004:589).

Esta visión negativa se corresponde en cierto modo con la corrosiva visión que el poeta da de la España de su tiempo en las acuarelas de SEM. A pesar de ser estas de autoría dudosa, todo parece indicar una autoría múltiple en la que estarían implicados los hermanos Valeriano y Gustavo Adolfo Bécquer³³. La realidad política que muestran, en cualquiera de las dos series, *Los Borbones en pelota. Serie político-satírica* y *Los Borbones en pelota. Serie político-satírica-escandalosa* (1868-1869), es destructiva y se dirige a todo el panorama político: moderados, liberales y carlistas, monarcas y gobierno postrevolucionario... a *Sem*, como dice Lee Fontanella (1996), “le parece ridícula la realidad española entera” igual que al Bécquer que, en las “Cartas semi-políticas” (1862) califica la situación de “teatro incomprensible para mí, donde se representa no sé si una comedia de gracioso o un drama terrible” (Bécquer: 2004: 880), y al que el mundo entero le parece una bromita de mal gusto en “La creación” (1861)³⁴. Tal vez, el mismo que, con un tono que no podemos dejar de considerar sarcástico, afirma en “La revista de la semana” de *El Museo Universal* del 7 de enero de 1866:

¡Gloria al genio del siglo que, al través de las convulsiones, los trastornos y el pánico de la sociedad, marcha con paso seguro y sin apartar los ojos de la meta a que se dirige a la conquista de las grandes verdades y a la realización del triunfo de la inteligencia! (Bécquer: 2004: 610).

En cuanto a situaciones concretas, podemos comenzar por la alusión irónica a las revoluciones y, probablemente, con ellas a los progresistas y revolucionarios, de la VIII de las *Cartas desde mi celda* (1864), en relación a la mención de la dinastía de las brujas de Trasmoz: “Por más que, al decir de los revolucionarios furibundos, ha llegado la hora de las dinastías seculares, esta, a juzgar por el estado en que se hallan los espíritus en el país, promete prolongarse aún mucho...” (Bécquer: 2004: 445).

³³ Ver Regueiro: 2006: “*Los Borbones en pelota* y los Bécquer: revisión crítica de su posible relación”. En *Campus Stellae, Haciendo camino en la investigación literaria*, Universidad de Santiago de Compostela 2006: II: 206-213.

³⁴ El texto queda comentado en el apartado 1.2.3. La relación con Dios.

Respecto a personalidades políticas, menciona a varias de ellas. En “La revista de la semana” de *El Museo Universal* del 18 de marzo de 1866 se alude a la entrada en la Real Academia de Antonio Aparisi y Guzmán, una de las personalidades más destacadas del grupo neocatólico que se caracteriza por su ideología tradicionalista y absolutista. Bécquer opina:

Sean las que fueren las ideas políticas del señor Aparisi, nosotros felicitamos con toda sinceridad a la Academia por haber hecho recaer su elección en un hombre de corazón sano, de convicciones arraigadas y profundas, y cuyos méritos y extraordinarios talentos no pueden ponerse en duda (Bécquer: 2004: 672).

Rubén Benítez destaca, en este texto, el distanciamiento del poeta de las ideas neocatólicas. A nosotros nos interesa señalar la capacidad de Bécquer de relacionarse en términos cordiales con personalidades de diferentes tendencias políticas, lo que explicaría la defensa del periódico anarquista *Gil Blas* y la capacidad de adaptación que muestra el poeta tras la Revolución. Asimismo, probaría su capacidad de separar juicios personales de juicios políticos, hecho que apoyaría la hipótesis de su participación en las acuarelas de SEM a pesar de su amistad con González Brabo³⁵.

En otras ocasiones se ataca a los neocatólicos como grupo y, por ello, de manera más virulenta. Así, en la “Gacetilla política de *Los tiempos*” del 28 de junio de 1865 se les acusa de volubles y manipuladores. Al hablar de la legalización del Partido Demócrata, afirma:

¿No están los *angélicos* dentro de la actual situación política? ¿No están en ella, según confesión propia, porque *coinciden* con la Unión Liberal en ideas, tendencias y aspiraciones? ¿No son los *angélicos* los más enérgicos campeones de la legalidad del Partido Democrático? (...)

...Ya verá nuestro colega como el día menos pensado se toca la cuestión en la cámara, o algún periódico indicado para el caso la resucita en sus columnas, para obligar al general O'Donnell a hacer una declaración terminante de conformidad con la doctrina sus tentada acerca de ese punto por la grey *angélica*.

¡Vaya si lo harán! Para creerlo así, militan dos razones: una, que a los *angélicos* les conviene probar de todos modos y maneras posibles que han *resellado* a la Unión Liberal; otra, evitar que se diga que esa cuestión está reservada para salir a la luz solamente cuando conviene a los golpes de efecto para separarse gallarda y vistosamente de una situación (Bécquer: 2004: 898).

Este mismo tema lo acometió en el artículo perdido “El partido angélico”, publicado en *Los Tiempos*, cuyo contenido conocemos de manera indirecta y en el que reprocha a los

³⁵ Mantenemos la hipótesis de que las acuarelas más ofensivas del político moderado pudieron ser obra de Ortega y no de Bécquer, pero la crítica acerada contra un gobierno decepcionante y de carácter circense podría perfectamente haber salido de la mano del poeta, independientemente de su amistad con el político.

“angélicos” su desertión y su apoyo al Partido Demócrata, considerado subversivo por los moderados.

Dos políticos que merecen comentarios elogiosos por parte de los políticos son Alonso Martínez y Ríos Rosas, de ambos se elogia la elocuencia, la rectitud y la fidelidad consigo mismos. Así, de Alonso Martínez afirma:

Durante el largo periodo transcurrido desde que tuvieron lugar los acontecimientos de 1856 hasta la formación del gabinete de Miraflores, el señor Alonso Martínez se mantuvo colocado en un punto medio entre las parcialidades más definidas y caracterizadas, oscilando de un lado a otro según lo exigían los acontecimientos o las combinaciones accidentales de la cámara. Esta posición vaga y hasta cierto punto independiente, unida a los méritos como orador y como hombre político de talento reúne, le indicaron desde luego para formar parte de un gabinete de transición semejante al que formó el marqués de Miraflores al salir del poder la Unión Liberal (Bécquer: 2004: 899).

En términos semejantes elogia a Ríos Rosas³⁶:

Colocado en un punto intermedio entre los más caracterizados campeones de los partidos moderado y progresista, concibió el hermoso sueño de la fusión de todos los partidos constitucionales monárquicos en un solo partido, y la idea de la Unión Liberal salió de su cabeza armada de seductoras teorías, como la Minerva de la fábula.

La forma que revistió más tarde el pensamiento debió sin duda falsearlo, pues, al contrario de lo que al Supremo Hacedor del mundo, cuando hubo concluido su obra *vio que era mala*.

Así lo hizo patente, merced a su enérgica y abrumadora elocuencia cuando después de arropar la embajada de Roma tomó de nuevo el verdadero papel viniendo a tronar desde los bancos de la oposición contra el gabinete de los cinco años (Bécquer: 2004: 900)³⁷.

³⁶ Ríos Rosas debió de ser una figura enormemente apreciada, puesto que también Nombela, desde una ideología absolutamente conservadora, minervalora su labor política, pero le dedica comentarios elogiosos:

Ríos Rosas es un carácter enérgico, altivo, grande, majestuoso; en los momentos solemnes nada hay que pueda doblegar su superior inteligencia, su corazón de acero, su conciencia de espartano. La verdad es que posee grandes cualidades, que su palabra es elocuente y hasta maravillosa, que sólo es abogado de las buenas causas, que no transige con las miserias de la ambición y del egoísmo (Nombela: 1904: III: 121).

(...)

Esencialmente revolucionario, con todas las condiciones para arastrar las masas, tiene en su conducta política, en sus actos aptitudinales y en su palabra elocuentísima, un pavoroso talismán, una magia que hace de él un verdadero tribuno (Nombela: 1904: III: 122).

(...)

Yo, que hago estas confesiones para dar alguna autoridad a la apreciación de que este hombre eminente me permito hacer en su bosquejo; yo que reconozco las grandes cualidades que le adornan; al cabo de algunos años, cuando ya no puedo ni debo juzgar por las impresiones sino por la reflexión, no puedo menos de declarar que el inmenso talento de Ríos Rosas, ha sido y es desgraciadamente, uno de los más estériles para el país; quizás me atrevería a decir que ha sido uno de los más fatales, si consideraciones de respeto no me lo impidiesen.

Ríos Rosas ha aceptado la revolución y la ha aceptado de buena fe, porque la revolución es su elemento; pero ya ha reñido batallas con todos los ministros revolucionarios, y creo firmemente que si fuera posible que a un tiempo desempeñase las funciones de ministro y de censor, reñiría consigo mismo (Nombela: 1904: III: 127).

Bécquer se sitúa del lado de los que son críticos con lo que hacen o han hecho en el pasado. Esta actitud apoya, de nuevo, la idea de que tras haber respaldado a la monarquía y al partido moderado, Bécquer, defraudado, pudiese haber participado en *Los Borbones en Pelota* (1868-69).

Por otro lado, es interesante apreciar cómo aparecen ya las críticas al partido de O'Donnell. Por las mismas cualidades que el sevillano elogia a Alonso Martínez o Ríos Rosas - coherencia de pensamiento, fidelidad a uno mismo y juicio crítico- va a criticar a O'Donnell. En él se acusará la inconstancia, la incongruencia, la ambigüedad, la incultura, la corrupción, la falta de patriotismo. De esta forma, podemos leer en las "Cartas semi-políticas" (1862):

Sus padres fueron la Audacia y el Deseo de Figurar. Entonces era rubio, ahora no se sabe de qué color es.

(...)

Como su *primera* es el Programa de Manzanares, y su *segunda* los cañonazos a las Constituyentes, no hay cristiano que logre armonizarlas o encontrarles sentido³⁸.

(...)

¿Si no será una de esas charadas de brroma, hechas a propósito para darle que hacer a los incautos, los cuales aparentan tener algún sentido y en el fondo son una vaciedad o un disparate?

(...)

Generoso es, eso sí, de caramelillos y bombones a los párvulos políticos que rompen a hablar en el Congreso; destinos y condecoraciones a sus consocios, y en su tertulia siempre hay un asiento desocupado para los muchachos dóciles y que prometen.

(...)

...veo en él al general O'Donnell, que, como los dos extremos se tocan siempre, no puede caracterizarse de puro vulgar.

(...)

Sus ojos sin color determinado y su sonrisa diaria son propiedad de las ocasiones en que su inteligencia es un caos. Su conciencia política es un límbico, y por no entender de nada, no entiende ni de leyes.

(...)

Quédense estas nimiedades [acaba de enumerar una serie de cuestiones de política exterior] para los Metternich, Cavour, Russell. Su afán ya cesante, la espionosa tarea que tiene que desempeñar, la alta misión que debe cumplir es la de poner en armonía las discordes falanges que capitanea. Para hacer un mimo a un ex progresista sin que se atufe un ex moderado, para dar esta plaza vacante a Fulano sin que Menganita lo tome por donde pica...he aquí para lo que reúne todas las fuerzas de su inteligencia y encanece y discurre a bismado en una profunda meditación.

(...)

Consecuente sólo en su inconsecuencia, haciendo hoy una cosa y deshaciéndola mañana, su vida pública ha sido y es una serie de negaciones.

³⁷ Con "el gabinete de los cinco años" se refiere al Gobierno de O'Donnell.

³⁸ Con esto se refiere al Programa de Manzanares, manifiesto de la sublevación de Viálvaro en el que O'Donnell se comprometía a llevar a cabo una serie de medidas progresistas y al posterior golpe militar contra las Cortes Constituyentes en 1856, lo que rompía con el ala más progresista, encabezada por Espartero, del régimen surgido de la Revolución de 1854.

(...)

Al general O'Donnell le hemos visto abrazar a Espartero, vestirse de miliciano, amoldarse a todas las circunstancias, tomar todos los colores, transigir con todo el mundo; pero, nunca- y apuesto ciento contra uno-, nunca se le verá simpatizar con una persona de talento.

La inteligencia y él son dos notas inarmónicas, dos ingredientes insolubles, dos fuerzas que se rechazan.

(Bécquer: 2004: 884-887).

La opinión respecto al político es obviamente muy negativa. Pero, además, en el texto podemos ver cómo ciertas ideas aparecen como eco de otros artículos y muestran que el pensamiento político de Bécquer - caótico o no- es mucho más coherente de lo que se ha querido ver hasta ahora. Una vez más, afirma su despreocupación por las minucias de la política interior y ataca al político por centrarse en ellas en lugar de preocuparse por los grandes hechos de la política internacional. Asimismo a O'Donnell le critica la falta de todo aquello que había alabado en Ríos Rosas o Alonso Martínez: criterios fijos, pensamiento propio, autocrítica.

Sea suyo, como Estruch Tobella defiende, o no, si aceptamos el desmentido del propio poeta, el "Editorial de Doña Manuela" no dice nada sobre O'Donnell que no hayamos leído en otros artículos de autoría confirmada. Sin tener en cuenta las alusiones de carácter personal a la esposa del general O'Donnell, el artículo se centra en la caracterización del vicalvarismo, al que califican de partido hembra, como ya había hecho en las "Cartas semi-políticas" (1862), en las que afirma:

<<La Unión Liberal (...) no es posible que la retraten, porque no es una cosa tangible. Es un símbolo, un lema, *un ente de razón*. Se duda si ha existido, pero sea de esto lo que fuere, lo cierto es que ya no existe. La razón se fue con Ríos Rosas, Pacheco y algunos otros, de manera que lo que ha quedado en suma es el *ente*, el ente es el vicalvarismo>>.

(...)

Ya se ha dicho que el partido vicalvarista es un partido hembra. Ahora bien, a encontrar esta hembra que presta su seno a la situación que le imprime su carácter femenino y sus caprichos y sus inconsecuencias de mujer, se redujo desde entonces mi tarea. Esta hembra debía ser su alma (Bécquer: 2004: 882-883).

Los términos adoptados al referirse al vicalvarismo en el "Editorial de Doña Manuela" (1865) no difieren demasiado:

El vicalvarismo, que tenía algo de mujer por la índole de su carácter, sus defectos y sus pasiones, deseoso de encontrar una fórmula, subió al Tablero del presupuesto, y ante sus doce apóstoles de espada, se transformó en *Doña Manuela*, que tuvo a *La Correspondencia* por órgano.

Y nació la Unión Liberal, partido hembra, con sus infidelidades de *boudoir*, sus caprichos de *toilette*, sus coqueterías de salón y sus pequeños odios femeninos.

(...)

Reunido en un haz todas las debilidades, los errores, los absurdos, los odios y las miserias de la Unión, colócalo delante del espejo, y la imagen que se refleje en el cristal podrá daros una idea de su tipo.

Trazad e n un peri ódico, día por día, la histor ia de las mistificaciones, las peque ñeces, las ilegalidades y los contrasentidos de la situación que atravesamos; barajad en sus columnas los rasgos de la ambición y el descreimiento, de la nulidad y el amor propio, del descaro y de la envidia, y ese peri ódico en que se encuentre reflejado el espíritu del vicarvarismo tendrá que llamarse como se llama el que hoy ofrecemos al público: *Doña Manuela* (Bécquer: 2004: 890-891).

Por último, en “Madrid, 28 de junio”, de 1865, con la presentación d e un cuadro de “la situación” y la reacción de O’Donnell ante él, el poeta vuelve a ridiculizar al político de modo semejante.

De esta m anera, queda clara la actitud de Bécquer ante el m omento histórico y la política interior de estos años.

Abordaremos ahora sus opiniones sobre la política exterior.

En las “Revista de la semana”, Bécquer dedica un gran espacio a anotar cuestiones de política internacional que no siempre están relacionadas con España. Respecto a la política exterior española realiza un seguimiento exhaustivo de temas como la guerra de Chile, donde el poeta expresa su sentimiento patriótico. En el contexto del apresamiento de la goleta *Covadonga* y el eco internacional desfavorable a España, Bécquer afirma:

No valen ciertamente los chilenos el recuerdo, por ser demasiado grande para tan pequeña ocasión, mas en caso de duda, nos hubiera bastado traer a la memoria los nombres de Lepanto y Trafalgar para adquirir el convencimiento de que los mismos que tan gloriosamente han sabido vencer y sucumbir en otras ocasiones, no desmentirían en esta la tradición de la marina española.

(...)

...ese país, que interpretado como miedo lo que ha sido, por parte nuestra, un exceso de consideración, y obligando a la *Esmeralda*, que tan satisfecha se mostrará de su fácil triunfo, a que se esconda de nuestra ira huyendo a otros mares (Bécquer: 2004: 620-621).

En una “Revista de la semana” posterior, encontramos nuevos ecos de este tema:

La unanimidad de opinión que se observa en todos los partidos respecto a la conducta que ha de observarse con Chile para vengar con usura el agravio hecho a las armas españolas y el sentimiento íntimo de nuestra superioridad sobre un país que sólo por medio de la alevosía ha podido conseguir un pequeño y fácil triunfo afirman en nuestro ánimo el convencimiento de que por nuestra parte ha de tener la cuestión un desenlace honroso (Bécquer: 2004: 623-624).

Con afirmaciones como estas volvemos al principio, al pensamiento del Romanticismo histórico que busca el alma de la nación para volver a engrandecerla como en los tiempos pasados. Bécquer muestra esta tendencia cuando habla de la religión como vínculo de unión y motor de la historia, cuando habla de la Edad Media como la etapa ideal, cuando elogia a España en términos casi propagandísticos a pesar de sus derrotas.

Es el mismo sentimiento que encontramos en el “Homenaje a Quintana”, del que Rubén Benítez afirma centrarse más en el elogio al liberal y al patriota:

...la grandeza inmortal de un vate ibero
que a la voz de su lira
hizo temblar el despotismo fiero.
Un vate a cuyas fúribas canciones
se animaron las tímidas legiones
que ardiendo en patriotismo
abrieron un abismo
al monstruo usurpador de cien naciones
(Bécquer: 2004:1246).

Es esta ideología la que da coherencia y subyace tras sus múltiples opiniones, la que le acompaña como convicción hasta el último momento y a la que nunca renunciará. Podríamos relacionar con ella su contacto con el partido moderado, atendiendo a lo que Nicomedes Pastor Díaz, precursor en esta misma línea de pensamiento, afirma en el artículo “Del movimiento literario”, de 1839. En él, Díaz extiende la dicotomía entre interés personal e idealismo al ámbito político y considera que los liberales radicales estarían motivados por su propia ambición; el crítico opone las destructivas tendencias del programa progresista con lo que él considera las actitudes más valiosas de la mayoría. Pastor Díaz considera que las mentes generosas y los jóvenes inteligentes son, casi sin excepción, moderados que apoyan los principios eternos de orden y justicia. Aquí encontraríamos a Bécquer, con la preocupación social que, en ocasiones, ha sido interpretada como rasgo liberal de su ideología. Asimismo, esta filiación explicaría la “ambigua” actitud becqueriana frente a la censura e, incluso, la crítica a la severidad de Bugallal –político conservador- como fiscal de novelas.

En cualquier caso, y a pesar de que las opiniones de Bécquer puedan parecer contradictorias, queda claro que la vinculación con el Romanticismo historicista es lo que da unidad a su pensamiento. De acuerdo con esto, lo que ha sido interpretado como una postura escapista hacia la Edad Media, no es más que la reacción ante la situación en la que vive. Bécquer trata de recuperar el alma del país en lugar de tomar pequeñas medidas políticas en un gobierno que considera de títeres. Se trata de la misma actitud que mantienen, años después, los autores de fin de siglo que la crítica ha considerado modernistas.

2.2.2. Rosalía de Castro

El pensamiento político en Rosalía de Castro se presenta de manera diferente al de Bécquer. Si en éste veíamos la despreocupación respecto a la política interior para ocuparse tan sólo de lo que atañía al orgullo nacional y al concepto de nación en relación con la política exterior, en el caso de Rosalía, el no prestar demasiada atención a la política interior española se debe más bien a la reivindicación de un alma nacional con un referente distinto al de Bécquer: Galicia. Por ello, al analizar la obra de Rosalía no encontramos demasiadas alusiones a los acontecimientos políticos de la época, que vivió y que la afectaron, de manera directa, como al resto de los españoles, y por medio de su marido, el activista y provincialista gallego Manuel Murguía. En su obra encontramos, sin embargo, reivindicaciones a favor de Galicia y una importante labor de recuperación de la lengua, acto en absoluto carente de intencionalidad política, que se alinea con el programa político de su marido y con unos presupuestos románticos de origen alemán que Richard Cardwell expresa del siguiente modo: “...the real source of the longed-for permanency resides in that feature which binds the people together as a group, a race or a nation: their language” (2005:167)³⁹.

En cuanto a su relación con la política, Catherine Davies la vincula con los radicales provincialistas gallegos, las feministas románticas y los liberales progresistas españoles. Asimismo, la estudiosa inglesa insiste en la relación de la escritora gallega con la ética de los liberales reformistas del XIX español, que abren el camino al krausismo desde la utopía.

Eles ponían de relevo a redención cultural e espiritual do home polo camiño da reforma moral e da educación secular, unha adhesión ós valores básicos do cristianismo: a xustiza, a irmandade e a caridade cos menos privilexiados, e condenaban o poder da riqueza e do egoísmo (Davies: 1987: 9).

No parece necesario insistir una vez más en la relación de estas ideas de “redención cultural y espiritual” con las de los románticos alemanes, precedentes de las ideas krausistas, que añaden un carácter secular a lo que, en principio, tenía su base en el cristianismo y especialmente en su rama católica. Asimismo, sería este el origen del idealismo político que menciona Catherine Davies al hablar del provincialismo gallego,

³⁹ Todo lo relacionado con el nacionalismo lo analizaremos en un apartado específico, de manera que no conviene extenderse mucho en estas consideraciones.

que relaciona con el socialismo utópico y la democracia cristiana. Un sincero idealismo que cree en la valía del hombre y está impregnado de una fuerte conciencia social será lo fundamental del pensamiento de Rosalía, que del mismo modo que veíamos en Bécquer, se preocupa por la situación política de su tiempo sin entrar en las menudencias partidistas. Esta sería la causa de una de las primeras conclusiones que sacamos al estudiar de manera comparativa el comportamiento político de nuestros poetas, en este caso, de Rosalía de Castro y Bécquer: si bien coinciden en su actuación de hecho, difieren completamente en lo que se refiere a la política mayor, es decir, la política relacionada con los partidos políticos. Así, si tan sólo nos centrásemos en su relación con los órganos de poder del momento histórico, nos limitaríamos a decir que Bécquer se sitúa al lado de los liberales moderados y que Rosalía, influida por la ideología del Liceo de Santiago, se encuentra en una posición diametralmente opuesta, en el lugar común de la aristocracia rural gallega y los grupos radicales de Santiago: la oposición al liberalismo moderado y a la burguesía y oligarquía que lo favorecían. En este sentido, Francisco Rodríguez Sánchez (1990:25-32), habla de un radical socialismo utópico que llevaría a la escritora a pensar en la destrucción del orden social.

Si profundizamos un poco más, comenzamos a ver una serie de comportamientos comunes, como la mencionada recuperación de las costumbres populares y el folclore. Casi nadie duda del valor político que esta reivindicación tiene en la literatura de Rosalía, pero sí se cuestiona en el caso de Bécquer⁴⁰.

Catherine Davies vincula a Rosalía de Castro directamente con Rousseau:

Rosalía (...) siguiendo a tradición de Rousseau cre na bondade innata do home, unha cualidade que se descobre doadamente cando o home está no seu ambiente natural e non corrompido pola sociedade contemporánea. Non presenta a comunidade sinxela como unha alternativa tal como está. As vidas da xente humilde terían que mellorar nunha reforma futura que evitaría o individualismo competitivo e mailo materialismo. Este con tradí por completo a visión reaccionaria da sociedade rural tradicional que sustiña Fernán Caballero (Davies: 1987: 108).

De esta manera surge otra relación de manera inmediata: la relación que se establece con Wordsworth, representante de los poetas *lakistas* ingleses, que, en *Lyrical Balads*, presenta una sociedad precapitalista, basada en la agricultura y la ganadería, como

⁴⁰ Dice Catherine Davies: “Rosalía non adoptou as técnicas do folclore por razóns exclusivamente estéticas, como fixera, por exemplo, Bécquer. Os seus motivos son ideolóxicos: exaltar Galicia, a xente corrente, a cultura popular, ante a creciente presión de Castela, coa súa cultura da *finesse* e da erudición. Non empregou a lírica tradicional simplemente para imita-lo folclore, senón tamén para infundir protesta social nas composicións case tradicionais” (Davies: 1987: 275).

modelo ideal de sociedad. Igualmente puede relacionarse con el socialismo utópico y las ideas económicas de De la Sagra, pero obviando la génesis romántica de esta idea, limita en mucho la comprensión del fenómeno.

La misma Catherine Davies, incluye a Rosalía y a Murguía en el grupo de agitadores intelectuales de la época, (junto a Pi y Suñer, Sagasta, Castelar, Ruiz Zorrilla, Giner, Becerra, Salmerón...). Las características unificadoras de este grupo, de acuerdo con la investigadora inglesa, serían: haber nacido entre 1825-35, haberse educado en el liberalismo de después del 37 y estudiar una carrera universitaria. Más tarde, se involucrarían en el periodismo o en la política, y su conciencia política se formaría durante el bienio liberal, por lo que se oponen a la reacción en 1856. Muchos de ellos tienen que exiliarse tras el levantamiento fallido de 1866 y toman parte en la revolución del 68, para tratar de remodelar España entre 1869 y 1874. Tras su fracaso, desaparecerían de la escena política después de 1874.

En nuestra opinión esta caracterización se adecúa de manera mucho más clara con Murguía que con Rosalía, carenente de una formación universitaria y con una participación en prensa mucho más literaria que política. En cualquier caso, lo que más nos interesa de esta categorización son las tres características que según Catherine Davies⁴¹, dan coherencia a las ideas y acciones de este grupo: sentido de la dignidad humana procedente del Romanticismo literario, sentido religioso de la vida que proviene del Romanticismo filosófico y aprecio del avance de las clases medias, del progreso por medio de la reforma económica.

Nos encontramos, una vez más, con el Romanticismo como fuente generadora. C. Davies habla de la herencia recibida de la tradición del Romanticismo liberal y del Socialismo utópico, pero en nuestra opinión esta idea debe de ser matizada por dos razones fundamentales. La primera es que el Romanticismo liberal se caracteriza por su carácter metafísico y nihilista, por lo que no se le puede adjudicar un sentido de la dignidad humana o un sentido religioso de la vida, rasgos que sí pueden considerarse distintivos del Romanticismo historicista que, además, tiene una filiación directa con el Socialismo utópico. Nos encontraríamos, por tanto, con un grupo de autores que

⁴¹ La estudiosa recoge estas ideas de Alberto Jiménez.

compartiendo en su forma interior una idea muy similar a la de Bécquer, ven su realización mucho más posible en los grupos de la oposición, posiblemente como consecuencia de las actuaciones dictatoriales que estaba llevando a cabo el gobierno de Narváez y González Brabo.

En la obra de Rosalía de Castro encontramos muy pocas alusiones a la situación política nacional. Es por ello destacable la obra de *El Caballero de las botas azules* (1867), cuyo desarrollo se sitúa en Madrid y en la que Galicia está prácticamente ausente. La obra se centra en mayor medida en una fuerte crítica social a los sectores de las clases altas madrileñas, especialmente a las mujeres ociosas, y al mundo literario, pero en medio de la crítica social se deja entrever alguna alusión a la situación política. La primera aparece en la segunda parte del prólogo “Un hombre y una musa” y muestra una visión plenamente negativa, semejante a la que vimos en Bécquer:

Pigmeos, llegan a alcanzar la fruta velada, y ministros y diputados suben y bajan del poder, en estos felices tiempos, como suben y bajan en la olla las habas que no han acabado de cocerse. ¡Y qué susos, qué luchas, qué descabros, qué vergüenzas cuando la patria o los émulos, semejantes al maestro que corrige al pequeñuelo azotándolo, corrigen asimismo al diputado y al ministro...obligándole a hacer su dimisión, decorosamente por supuesto, pero con látigo!...No, ninguno de estos triunfos, mezquinos como su origen, deja un verdadero rastro de gloria en pos de sí: casi siempre ha sido el poder el palenque de las doradas medianías y el bazar de los honores que se toman por asalto... (de Castro: 1993: II: 12).

Más tarde, se percibe una nueva alusión, irónica esta vez, en relación con las hijas del coronel:

¿Qué no eran hoy los militares? ¿Qué no lo fueron en los antiguos tiempos? ¿podría ninguno decirles que yo soy más?

- Mamá- murmuraban aquel día tarde-¿cuándo piensa papá presentarnos en casa del conde? Si supieras qué aurradas estamos de la empalagosa sociedad de las de Hacienda, que crean, ¡infelices!, valerlo todo cuando se hallan a merced de los gobiernos que pueden darles o quitarles los medios de vivir... (de Castro: 1993: II: 156).

Asimismo, la crítica ha señalado en el cuerpo de la novela una intencionalidad política de acuerdo con el ideario krausista. Observa Catherine Davies:

Rosalía escribió a su a no vela desde una postura moral y política *a priori* á que estaba subordinada a creación artística. A su posición valoraba positivamente el secularismo, la integridad moral, la tolerancia, la benevolencia, la caridad y la responsabilidad social y la educación como medios para alcanzar una orden social más justa (Davies: 1987: 281).

De este modo, el Caballero, personaje fantástico encargado de reformar la sociedad dada la falta de estamentos sociales que lo hagan, es la personificación de un código moral de conducta, valores e ideales que vendrían a coincidir con los del krausismo.

Además, añade Catherine Davies:

Xa que logo, a súa novela [de Rosalía], significativamente publicada no ano crucial de 1867, era un voto de fe ó krausismo, e describía os efectos desta nova influencia na sociedade española, aludindo ás posibles consecuencias (Davies: 1987: 284).

La base para establecer la relación de la obra con el ideario krausista se encontraría en la identificación de los temas de la obra con los que aparecen en *Ideal de la Humanidad* de Sanz: “a sociedade como un conxunto que necesitaba rexenerarse para acadar unha perfección harmónica” (Davies: 1987: 284) y en el hecho de que el Caballero cumple todas las características que establece Sanz: “ataer, persuadir, adocinar a aquellos en quienes duerme todavía la idea de vuestra humanidad”⁴². El caballero, por tanto, representa la filosofía activa que defendían los krausistas frente a la exclusividad de los filósofos contemplativos, que en la novela estarían representados por Albúrniga, personaje positivo por su bondad, pero que no es útil a la sociedad, porque vive separado y, por tanto, no cumple su papel de acuerdo con la idea krausista de que cada sector social tenía que desempeñar un determinado rol en la sociedad⁴³. Rosalía, también, coincide con Sanz en los tipos de conducta social rechazables: la obediencia pasiva, el egoísmo, el miedo, la hipocresía, la pereza, etc; exactamente las actitudes contra las que el caballero lucha a lo largo de la novela.

Por último, respecto a la ideología política de la obra, podemos decir que, a pesar de que se responsabiliza a las clases aristocráticas y burguesas del no funcionamiento de la sociedad por no cumplir su labor en la justa medida, y a pesar de que los personajes más positivos pertenezcan a la clase obrera, en ningún momento se contempla la posibilidad de la revolución, lo cual sitúa a Rosalía en el idealismo, lejos de los grupos políticos más radicales del momento. Como señala Catherine Davies (1987: 301), en la novela se acepta la estructura social imperante y en ningún momento se critica la riqueza en sí misma, sino el modo en que se comportan y hacen uso de ella los poderosos.

En el resto de sus obras, las preocupaciones de la autora se dirigen más hacia el plano social o la reivindicación de Galicia, no a la política partidista o a la situación de España. Únicamente podemos señalar un par de críticas veladas al comportamiento del Gobierno Central en *Follas Novas*. La primera de ellas se encuentra en el prólogo “Dúas palabras da autora” en donde la mención a los hombres que se van “uns porque llos levan i outros porque o exempro, as necesidades, ás veces unha cobiza, anque

⁴² Sanz del Río, J.: 1860: *Ideal de la humanidad por la vida*, Madrid: 118. Cit en Davies: 1987: 285.

⁴³ Veamos de nuevo la filiación herderiana.

disculpabre, cega, fannos fuxir” (de Castro: 1993: II: 272), alude de manera indirecta a las levas de l e jército, tema controvertido que habría de tener graves resultados en Cataluña. Asimismo plantea el tema de la inoperancia del gobierno en cuanto al problema de la emigración, tema que desarrollaremos más tarde al hablar del tratamiento de Galicia por la autora.

Por último, la ineficacia y la corrupción de los juzgados son retratadas de manera virulenta en el poema “A xustiza pola má”, donde, tras la descripción de las injusticias cometidas contra la mujer que toma la voz poética, leemos los siguientes versos:

*-Salvádeme, ¡ouh, xueces!, berrei...!Tolería!
De min se mofaron, vendeume a xusticia
(de Castro: 1993: II: 306).*

2.2.3. Antonio Trueba

El posicionamiento de Trueba se asemeja en cierto modo al de Rosalía de Castro, aunque, también, se diferencia en varios puntos importantes. Les separa, una vez más, el partidismo. Igual que Bécquer, Trueba se alinea con los liberales moderados. El liberalismo moderado buscaba crear un liberalismo sensible a las “tradiciones”, “fueros” y “libertades” existentes en España, por lo que su política reflejaba las aspiraciones del poeta vasco. Por otro lado, a Trueba y a Rosalía les separa el tono con el que hablan de la situación política, pues ni siquiera en los peores momentos después de la abolición de los fueros vascos, Trueba llega a la desgarradora amargura con la que se expresa la escritora. Les une, sin embargo, la preocupación de la política nacional en función de la política desarrollada en sus respectivas regiones. A Trueba le interesa lo que ocurre en España en tanto en cuanto es lo que repercute en el País Vasco, que, como vimos, es de manera muy directa en el siglo XIX. Por ello, dentro de una postura siempre contenida en los límites de la mesura, el moderantismo, el antifanatismo y el carácter antirrevolucionario, sus puntos de vista o preocupaciones se articulan en torno a su “patria” chica. Así, le preocupan las Guerras Carlistas, que repercuten directamente en el País Vasco y que marcaron su vida de manera determinante. Le preocupa que se tomen represalias contra una región que ya ha padecido bastante por una guerra cuyos habitantes no siempre han apoyado. Asimismo, a pesar de ser declaradamente monárquico y haber abogado por la Restauración, se siente defraudado cuando Alfonso

XII disuelve las Juntas Generales de Vizcaya. De la constitución política vasca, lo que preocupan los grandes pilares en los que se sustenta, es decir:

1. La profunda unidad y hermandad mutua, a pesar de ser “independientes entre sí”, de las tres provincias vascongadas, autónomas (aunque confederadas) desde el siglo VIII de nuestra era.
2. La independencia secular de la tierra vasca de toda dominación extranjera, manifiesta en el mantenimiento del idioma, las leyes, las costumbres y hasta del “tipo físico de la raza vascongada”.
3. La independencia de Vizcaya, y la plena posesión de sus particulares leyes o fueros *antes y después* de convertirse en Señorío.

Como veremos, el carácter pacifista y antirrevolucionario es, con la excepción de Narciso Campillo, una constante en los autores que estudiamos. A lo largo de sus vidas asisten a tres guerras civiles y más de dos levantamientos, sin contar los que se producen en Galicia o Cataluña, por ejemplo; viven en constante turbulencia política y sufren sus consecuencias. En el caso de Trueba, las Guerras Carlistas son las que le hacen separarse de su familia, siendo aún un niño, para evitar ser reclutado en las filas del pretendiente al trono, antes incluso de la edad reglamentaria; son las Guerras Carlistas las que le obligan a “exiliarse” en Madrid y abandonar su puesto de archivero general del Señorío, son estas guerras en último término, las que de un modo u otro propician la abolición de los fueros, junto a la Revolución del 68, que tanto aborrecía el autor. En este marco hemos de entender las declaraciones que encontramos en los distintos textos.

Acerca de la situación política en general, Trueba habla en *El gabán y la chaqueta* (1872), en los *Cuentos del hogar* (1875) y en *Madrid por fuera* (1878), en los que da testimonio de dolor y desolación. En el prólogo de *El gabán y la chaqueta* (1872) afirma:

Cuando se escribía este libro (que se pudiera calificar de “solaces de un español pacífico mientras sus compatriotas andaban a balazos”) las pasiones políticas estaban tan enconadas, que los que contamos medio siglo de vida no recordamos haber visto tal encono político, ni aún cuando allá, entre los recuerdos de nuestra infancia, vimos a dos grandes ejércitos controvertir a tiros y bayonetazos los derechos de dos príncipes a la corona de España (Trueba: 1872:10).
(...)

Por desdicha han pasado en España los tiempos de los sucesos literarios con que simpatizan hondamente el alma y la razón del autor de este libro, y mientras esos dichosos

tiempos no vuelvan, ¡qué sabe Dios cuándo será!, el poeta tiene que arrojar por la ventana el pomo de la tinta de color de rosa para reemplazarle con pomo de tinta de color de hiel (ibídem: 11).

Cuando se escribía este libro, el alma del autor se indignaba con las apostasías pasadas y presentes, y se entristecía con las desdichas venideras. Cuando se escribe este prólogo, el autor se asoma a su ventana y oye silbar las balas de la guerra civil, que Dios maldiga esa guerra de Caín. ¡Ah!, ¡qué horrible es la defensa de la causa más santa andando a tiros con hermanos! (ibídem: 12).

En los *Cuentos del hogar* (1875) volvemos a encontrar el punto de vista del autor respecto a la situación política. De sus palabras y del tono que emplea podemos deducir su carácter mesurado y su falta de interés en la participación en política. Asimismo, los datos autobiográficos nos ayudan a entender la trascendencia de los hechos en la vida del autor:

...sabes cuán moderado y tolerante he sido siempre en política, y cuán poca es mi afición a ocuparme de ella, y sobre todo a mezclarme en las parcialidades y escuelas en que el mundo político se divide. (...); pero tú también sabes cuál ha sido mi vida y cuáles mis vicisitudes en estos últimos años, y aun desde que, casi niño, abandoné por primera vez los valles nativos, para que el bando carlista no me obligara a tomar las armas a su favor, cosa que nos repugnaba profundamente a mis padres y a mí; tú sabes que a pesar de ser necesario carecer de sentido común, o caer de todo sentimiento de justicia para suponerme afiliado en el bando que pugnaba por convertir en charco de sangre y lágrimas mis amados valles nativos, hubo quien me ofendiera con aquella suposición y me atropellara en virtud de ella; tú sabes que el que ama como yo la tierra en que nació, y conoce como yo la historia y el derecho de aquella tierra, no puede menos de aborrecer a los malvados o bestias que la han inundado de sangre y lágrimas y han pisoteado su derecho; tú sabes, en fin, que de aquella tierra, después de haberme vejado y calumniado unos, me despidieron otros a balazos, ¡a mí, (...) que, sin temor a que se me acuse de vano y soberbio, puedo blasonar de que acaso soy entre todos sus hijos el que más servicios ha prestado con la pluma a la causa de Dios, y de la patria y de la familia, y acaso el primero que ha cantado su gloria, su honra y su hermosura en ambos mundos y en todos los idiomas cultos de Europa! Tú, que sabes todo esto (...) no debes pedirme que te diga por qué la pasión política se ha escapado de mi pluma alguna vez en alguno de los cuentos que te envío (Trueba: 1905: VIII: 4-5)⁴⁴.

En efecto, a fines de agosto de 1867 Trueba fue acusado de carlista. Ereño Altuna (1998: 41) considera que las causas pudieron ser su defensa de valores como Dios, los fueros, la familia, la patria o el trabajo- valores no únicamente carlistas, pero en los que los carlistas insistían de modo especial- así como su defensa de los campesinos vascos, casi siempre carlistas, su amistad con miembros distinguidos de esta facción o haber colaborado con alguna revista de esta ideología. Igualmente, recibió palizas de los carlistas que le acusaron de ser liberal. Esta doble acusación muestra que, a pesar de situarse a favor de la legítima herencia, la vinculación de Trueba no fue fuerte con ninguno de los bandos combatientes. De acuerdo con su carácter, Trueba no odia a los que no piensan como él:

⁴⁴ En cuanto al lamento por la ingratitude de la patria para con él, nos recuerda irremisiblemente a la situación que vivió Rosalía de Castro.

...puede tal o cual opinión política serme más o menos antipática, pero no acierto a odiar a nadie sólo por el hecho de no pensar en política como yo, y me horrorizo al pensar que se odia y se encierra en la cárcel, y se extermina por política hasta a débiles mujeres e inocentes niños (Trueba: 1878: 98)

**

Desde que en el mundo se disputa de palabra, por escrito o a sangre y fuego sobre cuál sistema de gobierno es el mejor, si el absolutista o el liberal, si el republicano o el monárquico, si el de muchos o el de pocos, han tomado parte en esta disputa los hombres más sabios del mundo y todavía no se ha podido averiguar cuál es el mejor de esos sistemas de gobierno (Trueba: 1878:197-198).

En *Madrid por fuera*, que se escribe entre 1873 y 1874 encontramos dos referencias de enorme interés. La primera de ellas vuelve a hacer alusión a la situación política:

Más de cinco años hace que la tempestad ruge de encadenada y furiosa como nunca sobre España, y lejos de calmarse, cada día es más amenazadora...

(...)

¿Qué hemos visto en España durante estos últimos años? Hemos visto rodar por el suelo, hecho pedazos, el trono milenario de nuestros reyes; hemos visto los campos y las ciudades cubiertos de ceniza y sangre; hemos visto toda ley divina y humana pisoteada y escarnecida; hemos visto la palabra *fe* de convertida en sinónimo de fanatismo; hemos visto, hasta en el mismo Madrid, caer los templos católicos más venerados e insignes, y alzarse otros al error; hemos visto en la tribuna parlamentaria, y en el libro y en el periódico, negar la existencia de Dios y la pureza de María, y la inmortalidad del alma; hemos visto empuñar las riendas del Estado a insensatos que hacían alarde de tener declarada la guerra a Dios; hemos visto al gobierno supremo proclamarse ateo, y pretender que lo fuese el Estado, y la provincia y el municipio; hemos visto contraer en cinco años deudas nacionales que no se habían contraído en cinco siglos; hemos visto, o más bien, vemos, al Estado declararse poco a poco que en quiebra, y, por último, ¡vemos que la guerra civil convierte en charcos de sangre y lágrimas y fuego, a casi toda España! (Trueba: 1878: 19)

(...)

...los que todo esto hemos visto y vemos; los que ninguna participación hemos tenido en la gobernación ni la desgobernación de la patria, (...) ¿no hemos de tener derecho a lanzar indignados nuestro anatema a la frente de los autores de esta perdición? (...)

Sí, tenemos ese derecho que es sacratísimo, como sacratísimo es nuestro deber de ejercitarle, para que los parricidas, ya que no suban al cadalso de la justicia, bajen siquiera al abismo de la abominación popular! (Trueba: 1878: 20)

El otro aspecto al que nos referíamos y sobre el que llamábamos la atención es una nota añadida al principio del libro por el autor en noviembre de 1877, en la que deja claro su posicionamiento respecto a la Revolución de 1868, a la que considera culpable de la pérdida de los fueros vascos:

No se olvide en el transcurso de la lectura que este libro se escribió en los últimos meses de 1873, y los primeros de 1874. El autor ha tenido siempre y tiene, y tendrá mientras viva, la firmísima creencia de que la guerra que tantas desventuras trajo a su amadísima patria, la noble y leal tierra vasco-navarra, tan dichosa antes como desdichada en el reinado de Alfonso XII, en que se la ha privado de sus seculares libertades, se debió principalmente a la revolución de 1868 cuyas culpas se ha hecho pagar a las únicas provincias de España que ninguna parte

tuvieron en aquella revolución, o sea en el destronamiento de doña Isabel II. Esta creencia, unida a la circunstancia de haber tenido que abandonar su hogar viendo estrellarse las balas en el buque que conducía a él y su familia, (...) explican y disculpan la indignación que con frecuencia estallaba en el corazón del autor al escribir este libro con la mano calenturienta y los ojos cegados en lágrimas.

El autor no debe temer en esta especie de *postdata* si no consignar en ella un hecho que se relaciona con su pundonor y su desinteresado patriotismo. En el libro, en el periódico, en la vida pública, en la vida privada, donde quiera que se podía hacerlo sin faltar a las leyes, trabajó sin descanso ni temor a brutales atropellos hasta 1876 por la restauración, y la consolidación de la dinastía destronada en 1868. Cuando llegó la hora del festín de la victoria, donde pululaban descaradamente muchos de los que más se habían distinguido en el festín de la revolución, el autor de este libro, lejos de pedir ni aceptar nada en él, regresó al seno de la patria para llorar con esta el gran infortunio que ya se le había anunciado (Trueba: 1878: s.p.)⁴⁵

En todos estos comentarios aparecen las preocupaciones fundamentales que ya anunciábamos respecto a la opinión política de Trueba, hay alusiones a las guerras, a las revoluciones etc., con motivos recurrentes que aparecen constantemente. De manera independiente y específica, Trueba habla de cada una de estas realidades en diferentes fragmentos de su obra.

En lo tocante a la guerra los testimonios pueden ser de tres tipos: de rechazo a la guerra en general y de actitud pacifista marcada, de rechazo a los carlistas que empezaron y mantuvieron una guerra fratricida a costa de mucha sangre y muchas lágrimas, o de defensa del pueblo vasco, al que se identificó con la causa carlista a pesar de que no todos sus habitantes la defendían.

Los testimonios en los que se rechaza la guerra son los más abundantes y aparecen en *Cuentos de color de rosa* (1859), en *Capítulos de un libro, sentidos y pensados viajando por las Provincias Vascongadas* (1864), en *Mari-Santa* (1874), en *Cuentos del hogar* (1875) y en *Canciones primaverales* (1876), entre otros. Entre ellos, los testimonios más significativos son los que siguen:

El temor que inspiraba su presencia [de los cristinos] en nuestros valles y montañas era grande y se concibe teniendo en cuenta que, como consideraban país enemigo al nuestro, cuyos jóvenes estaban en el ejército carlista, le es tragaban horriblemente dondequiera que ponían la planta. La guerra, que Dios maldiga, y sobre todo civil, no tiene entrañas ni conoce la justicia, sea cual fuere la bandera que sustente (*Cuentos de color de rosa*: Trueba: 1905: IV: 7).

**

Pasó cerca de un año, y la guerra civil no había concluido aún, porque el insensato príncipe que la había promovido creía que la sangre y las lágrimas no empañaban el brillo de las coronas (*Cuentos de color de rosa*: Trueba: 1905: IV: 37).

**

⁴⁵ Hemos de señalar que toda la hiel e ira de las que habla el poeta no superan a las que se destilan del prólogo, lo que viene a probar la diferencia de tono que hacíamos notar en relación a Rosalía de Castro.

La guerra, considerada sólo como guerra, es un acto horrible e indigno de ser cantado: pertenece a lo feo, que es lo opuesto a lo poético (*Capítulos de un libro...*: Trueba: 1864: 79).

**

...diré que algunas madres de familia tan piadosas, tan buenas, tan santas como la protagonista de este libro, dejé en Algorta, en Plenicia (...) glorificando a Dios, honrando a su sexo y a su patria, alegrando su hogar y llevando el consuelo a los necesitados, y hoy los que llevan escrito el nombre de Dios en su bandera, las han arrancado de su hogar, las han encerrado en una prisión y les han dicho: <<Por cada cañonazo que se dispare desde el mar a los pueblos de la costa, será fusilado uno de los rehenes de que formáis parte>> (*Mari Santa*: Trueba: 1874: 254).

**

(...) Si n tener ninguna razón y creyendo todos tenerla, han disputado, se han odiado y han peleado como Caínés. Ellos han perdido, pero más han perdido los que ninguna culpa tenían... (*Cuentos del hogar*: Trueba: 1905: VIII: 21).

En cuanto a las manifestaciones en contra de los carlistas muchas veces aparecen en cuentos a modo de metáfora y otras muchas veces la referencia es directa. En contra de ellos se aduce la falta de legitimidad, el inicio de la guerra y, también, la defesa de unos valores trasnochados e inadecuados, así como el obligar a los jóvenes vascos a luchar junto a ellos llamando voluntarios a los que han sido forzados. Varios ejemplos significativos los encontramos en los *Cuentos del hogar* (1875), donde casi todos los textos hacen alusión de una manera u otra a la guerra:

...sucedió que al subir o prepararse a subir al trono el heredero legítimo del último monarca, salió a la campaña para disputarle la corona un príncipe extranjero, que así tenía derecho a ella como yo a la mitra arzobispal de Toledo....

(...)

El pretendiente era muy antipático a la nación, no tanto porque fuese extranjero y quisiera lo ajeno en contra de la voluntad de su dueño, como porque representaba ideas políticas del tiempo de Mari-Castaña, y la nación decía con muchísima razón que en un buen medio está la virtud, y salir de él es ir hacia donde está el vicio, que es donde los extremos; y además decía que desde los tiempos de Mari-Castaña ha andado el mundo mucho y con mucho trabajo, y no es cosa de desandararlo y echar como si dijéramos a la espuerta de la basura el fruto que se ha venido recogiendo en la jornada, sino ver si entre aquel fruto hay algo podrido o malo, y en caso de que lo haya, separarlo y guardarlo como oro en paño lo sano y lo bueno.

Pero como en toda nación, aunque sea tan honrada y tan lista como aquella, que por lo visto se parecía mucho en esto y en lo otro y en lo de más allá a nuestra España, nunca faltan un atajo de bribones y un par de atajos de tontos, (...) sucedió que con bribones y tontos el pretendiente formó a modo de un ejército, y con su ayuda y la de otro atajo de qué sé yo cómo llamarles, aunque decían ser liberales hasta la pared de enfrente, encendió la guerra civil y logró campar por su respeto en un pedacillo de la nación, a cuyos habitantes pacíficos, honrados y laboriosos, puso a cada cual un fusilito en la mano, mediante una paliza que arreó a todo el que le reh usaba y les dio el nombre de voluntarios para que no se dudara de que servían voluntariamente, como no lo dudaron ni aun los defensores del rey legítimo (Trueba: 1905: VIII: 97-98).

**

...Los batallones carlistas de las Provincias Vascongadas se componen casi en su totalidad de forzosos, a pesar de que el pretendiente tiene la poca vergüenza de llamarles voluntarios (Trueba: 1905: VIII: 141).

**

...si continúa esta desoladora guerra civil con que inunda de lágrimas y sangre a España a una dinastía de príncipes ambiciosos y sin corazón, de quienes se ha constituido en humilde esclava la tierra más libre y activa del mundo, pues aquella tierra había visto pasar todas las tiranías que conmemora la historia del mundo sin que osaran profanarla con su planta los tiranos (Trueba: 1905: VIII: 147).

Al margen de la guerra civil, las alusiones más frecuentes se refieren a la repulsión frente a las revoluciones (especialmente, como dijimos las del 68) y su carácter monárquico.

En cuanto a las rebeliones, se repudian más que la tiranía por considerarse una manipulación y un engaño al pueblo, que se deja guiar y es conducido a la ruina:

-¿Y por qué padece el libertador?
-Porque hizo tan infeliz a la nación con la libertad como el otro con la tiranía.
-¿Y por qué el tirano es castigado con menos rigor que el otro?
-Porque tuvo siquiera la virtud de la sinceridad que el otro no tuvo.
(Trueba: 1905: VI: 286)

Respecto a su carácter monárquico, es importante señalar que se mantiene intacto a lo largo de toda su vida, pero las opiniones frente a los distintos monarcas varían. Las palabras dirigidas a la reina Isabel II son siempre de elogio y encarecimiento. Se sabe que el escritor tuvo una buena relación con la soberana y que esta le apreciaba hasta el punto de encargarse de la edición de algunas de sus obras. La relación con Alfonso XII comienza en los mismos términos con el apoyo que el autor señala, ya desde antes de la Restauración. Trueba aprecia a la reina y a su hijo, pero además, dado su carácter monárquico, considera que sólo el nuevo rey traerá la paz. Esta idea se mantiene algunos años, hasta que llega la gran decepción de la disolución de las Juntas Generales de Vizcaya. En una monarquía parlamentaria como la que se establece con Alfonso XII, el rey no es el que toma la decisión, pero la sanciona, sin escuchar la petición que desde el País Vasco, en la pluma de Trueba, se le hacía. El hecho marca profundamente a *Antón el de los cantares*, que rompe su relación con la corona e incluso con la reina, pero su voz nunca se levantó contra la monarquía como tal y en el poema que escribe a la muerte de D^a. María de las Mercedes hay condolencia por el joven rey viudo, a pesar de recriminarle su acción.

En cuanto a los elogios a Isabel II dentro de una de las alusiones a la guerra civil, en *El Libro de los cantares* (1852), se habla de ella como víctima y se dice:

Luchó iracundo el hermano
con el hermano en mi patria,
y allá en los campos benditos
que fierro y virtudes guardan.
los que lucharon Caínes,
mansos Abeles se abrazan.
Pero la sangrienta lucha
dejó sembrado en España
el germen de las pasiones
rapaces y sanguinarias,
y gimió el bueno, oprimido
por la maldad despiadada.
Oyólo Isabel, la buena,
la compasiva, la magna,
y de sus ojos de cielo
brotaron piadosas lágrimas,
que se cernió el infortunio
sobre su cuna dorada
(Trueba: 1907: I: 336-337).

En *Mari-Santa* (1874) encontramos algunos ejemplos, en una parte del libro que se constituye como una crónica de una visita de su majestad. En este contexto, se dice:

Aquella muchedumbre de gentes acudía a las costas del Océano a saludar y aclamar a la Reina, cuyo corazón era extraño a las injusticias e ilegalidades que iban reduciendo a la nada las seculares libertades del pueblo vascongado (Trueba: 1874:192).

**

Para todos los enfermos tuvo la Reina palabras de esperanza y consuelo verdaderamente maternal; pero cuando se acercó al lecho de aquel inocente niño, cuya desventura y la de su madre había visto yo llorar a Mari-Santa, toda su compasión de mujer, de cristiana y de madre se desbordó de su corazón e inundó sus ojos de lágrimas. Besó y consoló con el entrañable amor de madre al pobre niño, se identificó con el dolor de la que velaba a la cabecera de su lecho, y no hubo género de consuelo que no le prodigase, incluso el de proporcionar medios de subsistencia para lo porvenir al pobre inválido; y quebrantado su corazón por el infortunio de aquella tierna criatura de Dios, se retiró a una sala inmediata, para reponerse un poco de la profunda emoción que experimentaba (Trueba: 1874:200).

Con respecto a Alfonso XII, un fragmento en prosa y dos poemas muestran las actitudes que apuntábamos. En uno de ellos alaba al rey y hace notar la fidelidad con que le apoyó cuando muy pocos lo hacían, en otro, se incide sólo en la fidelidad del autor, en el tercero, el citado poema dedicado a María de las Mercedes es en su muerte, encontramos, junto a la conmiseración, el reproche.

Yo era el primer redactor de *El Correo Vascongado*, que con este objeto y el de defender la de Don Alfonso XI, fundó y dirigió mi querido amigo don Sabino de Goicoechea. Aquel periódico tuvo el atrevimiento de proclamar a Don Alfonso XII en plena república y en pleno

carlismo. Yo, sin aspirar a recompensa alguna personal, anuncié que “Don Alfonso era la paz”, y mi profecía se ha cumplido (Trueba: 1905: VIII: 359: n1).

**

Señor Rey, te cantan muchos
cuando sonríes triunfante,
y es su estribillo obligado:
“¡Señor Rey, mercedes hazme!”
Cuando llorabas, proscrito,
casi podían contarse
por los dedos de la mano
los que osábamos cantarte,
otros, como Pedro a Cristo,
te negaban pusilánimes,
y los demás insultaban
tus desventuras procaces.
(Trueba: 1910: III: 183-184)

(...)

¡Gloria al augusto mancebo
de corazón noble y grande,
que ayer nos trajo esperanzas
y santa paz hoy nos trae!
(Trueba: 1910: III: 189)

**

Llorar no puede⁴⁶ contigo
aunque tu dolor le alcance,
porque otro dolor más hondo
y acaso más perdurable
que tú, Señor Rey, conoces,
puesto que tú sancionaste
(...)

II

Han trocado mis ojos en fuente viva
dolores de mi amda tierra nativa,
(...)
pero aún así he llorado con desconsuelo
tu doloroso tránsito del mundo al cielo
...
(Trueba: 1910: III: 205- 206)

En relación con esto, y muchas veces dirigidos al monarca, encontramos múltiples fragmentos en los que se lamenta la pérdida de los fueros o se acusa la manifiesta injusticia que supone su supresión. Si se tiene en cuenta que Trueba culpa a la Revolución del 68 del castigo, muchos comentarios se harán en términos de un castigo que el País Vasco no merece.

⁴⁶ Aunque escriba en tercera persona se refiere a sí mismo, pues habla de “el cantor que en otro tiempo...”.

No todas se rebelaron contra la monarquía constitucional, sino la mayoría en número, que era minoría en riqueza e ilustración (...). Es de advertir que en 1812, como en 1820, los constitucionales, así que fueron gobierno, se apresuraron a suprimir las libertades vasco-navarras, a pesar de estar ya quitadas en la experiencia secular y eran más amplias y más españolas que las decretadas y preconizadas por ellos. (...) Muchas lágrimas y mucha sangre han costado, a los vasco-navarros como a los demás españoles, este error y esta injusticia. Y quiera Dios que no cuesten aún más! (Trueba: 1905: VIII: 322, n.1)

**

Las provincias vasco-navarras no se pueden calificar de rebeldes, porque la representación de toda provincia son sus autoridades legítimas, y estas han permanecido fieles en las vasco-navarras. Por razón idéntica no se puede llamar ni se llama rebeldes a las provincias catalanas y valencianas, donde el número de carlistas armados ha sido tan grande como en aquellas, con la diferencia de que el noventa por ciento de los rebeldes vasco-navarros han sido forzosos, y la totalidad de las otras provincias han sido voluntarios. (...) Castíguese a los rebeldes, como se ha hecho siempre que han ocurrido en España rebeliones; pero no se castigue a un mismo tiempo a los leales y los rebeldes (...). La supresión de las libertades vascongadas, que son derechos propios y no privilegios, sería castigar a los leales y dejar impunes a los rebeldes. Los rebeldes apenas perderían nada con la abolición de los fueros, porque apenas tienen nada que perder (Trueba: 1905: VIII: 366).

**

No parece sino que el resto de España está completamente virgen de toda rebelión, al ver la indignación y el escándalo universal con que se ha visto el que a las provincias vasco-navarras (...) se propagase la rebelión carlista, más de un año después de aparecer en las provincias del interior, y de verse el país vasco-navarro hacia dos años desamparado de toda protección por parte del gobierno central (Trueba: 1905: VIII: 367).

**

Con toda la sinceridad que cabe en mi alma he de añadirle que la abolición de las libertades vascongadas no me aterra por lo que esas libertades valen, sino porque de su conservación he esperado para mi país una era de paz y de prosperidad durante el reinado de Alfonso XII (...). Abolir los fueros, equivaldría a enarbolar una constante bandera de rebelión a que se acogieran todos los rebeldes, blancos o negros, sembrando promesas y esperanzas que diesen a margo fruto a la patria (Trueba: 1905: VIII: 368-369).

De estos ejemplos nos interesa entresacar dos elementos: la crítica a los liberales y la crítica al gobierno central, que no ha prestado debida atención a la problemática vasca. Exactamente la misma recriminación que habíamos visto en Rosalía de Castro y en la que Trueba insiste en *Madrid por fuera* (1878), donde las únicas críticas que se dirigen a la ciudad tienen su causa en que en ella reside el poder central:

Objeto son también de mi amor el pueblo y los campos que cuentan o deben contar como su mayor gloria el haberlos visto nacer y ascender a los cielos [habla a San Isidro y Sta. María de la Cabeza]. Si al tornar a ellos y recorrerlos la indignación ha brotado algunas veces en mi alma, no ha sido contra este pueblo y estos campos, sino en contra de la maldad o la necedad de los hombres, que aquí, más que en ningún otro lugar de España, pugna hace mucho, y particularmente hace seis años, por eclipsar por completo la gloria de la patria (Trueba: 1878: 334).

Respecto al liberalismo político, volvemos a encontrar la crítica en *El libro de los recuerdos* (1910):

LA LIBERTAD

(...)

Juan, tú que adoras en el libre examen
no extrañarás que a examinar me meta,
si tu liberalismo es el que busco,
o es un liberalismo de comedia.

-¡Viva la libertad!-gritas furioso
en el club, en la calle y en la Prensa;
y cuando alguno grita lo contrario,
de liberal indignidad babeas.

La libertad de cultos es de todas
las libertades la que más aprecias,
y te das a doscientos mil demonios
si me ves santiguar ante la Iglesia.

Te causa indignación la beatería,
porque el prestigio religioso amengua,
y dices que no hay Dios, ni calabazas,
pues es pura invención harto grosera.

La esclavitud humana te parece
digna de execración e inamia eterna,
y ayer doblaste a tu mujer a palos
porque fue a pasear sin tu licencia.

Sólo las leyes que del pueblo emanan
reconoces y acatas en la tierra,
y con ellas emprendes a balazos
cuando acatarlas no te tiene cuenta.

Cuatro folletos y cuarenta artículos
llevas escritos ya contra la pena
de muerte, y...casi cotidianamente
está en tus labios la palabra "muera".

Y, finalmente, Juan, tú que a las nubes
todo derecho individual elevas,
el de asociarnos para alzar al cielo
oraciones y cánticos nos niegas.

Juan, tu partido para mí no sirve,
por más que tú por liberal lo tengas:
si eso es ser liberal, no quiero serlo;
si esa es la libertad, ¡maldita sea!

(Trueba: 1910: III: 112-115).

Así pues, queda clara la postura política de Trueba dentro del contexto histórico-político que le tocó vivir. De forma coherente con esta postura, el escritor condena los fanatismos, la tiranía, o la pena de muerte, así como la desamortización y el sufrimiento universal:

- ¿No ve usted- le contestaron- que no hay en Madrid un cuarto?
- ¿Y las sociedades de crédito?
- No le tienen.
- ¿Y los torrentes de plata del Banco?
- Agotados.
- ¿Y los dos mil millones de la desamortización?
- Amortizados.
- Pero, hombre, ¿dónde ha ido tanto dinero?
- Dicen que se lo ha llevado el diablo.

(*Cuentos de vivos y muertos*: Trueba: 1909: VII: 249)

**

...la efusión de sangre, aunque sea de criminales, me repugna profundamente, y es indigna de estos tiempos en que con razón se duda de que sea justo matar a un hombre para castigar la muerte de otro (*Cuentos del hogar*: Trueba: 1905: VIII: 169).

**

Tirano que porque plugo
a Dios colocarte un grado
más arriba que otros hombres
blandes sin piedad tu látigo;
que la dignidad humana
tratas con befa y escarnio,
que eres, en lugar de padre,
verdugo despiadado,
que la balanza de Temis
jamás tomas en tu mano,
que hasta llorar su desdicha
prohibes a tus esclavos,
que castigas a leales
y recompensas a falsos;
tu orgullo y tu altanería
¿en qué se fundan, tirano?
En alto puesto te asientas,
pero Dios está más alto,
y ante su ley son iguales
los reyes y los vasallos.
Mira que nada se oculta
a sus ojos soberanos,
mira que tus injusticias
ha de castigar airado,
mira que la vida es corta,
mira que el infierno es largo,
< ¡mira que te mira Dios,
mira que te está mirando!>
(Trueba: 1907: I: 204-205)

**

El recuerdo de la Inquisición me horroriza, mas no por eso maldigo a las generaciones que la instituyeron y consintieron. Aquellas generaciones creían proceder tan honradamente a aplaudir los autos de fe, como cree proceder la nuestra al maldecirlos. Pues qué, ¿es acaso el fanatismo político más racional, disculpable y concebible que el fanatismo religioso? No. (...) Convengamos, pues, en que después de tanto tiempo como ha pasado (...) aún se condena a aquella criatura a suplicios no menos crueles, no en nombre de Dios que es la justicia, sino en nombre de principios que no sabemos lo que son! (*Madrid por fuera*: Trueba: 1878: 205)

**

...si los hombres más sabios, (...), no han podido averiguar y demostrar cuál sistema de gobierno es el mejor (...) ¿no le parece a usted soberanamente necio y ridículo e insoportable que hasta el majadero que no tiene sentido común y ni sabe si quiera dónde tiene su mano derecha pretenda haber resuelto tan difícil problema y en su virtud se llame republicano o monárquico, o liberal o absolutista? (*Madrid por fuera*: Trueba: 1878: 197-198)

Para concluir con Trueba, podemos recoger un testimonio en el que el autor se defiende ante la acusación de “neo”. Nos interesa el texto porque Bécquer, también, fue acusado de “neo” y también negó pertenecer a este partido político; nos interesa porque, como

vimos, por estos mismos principios de defensa de la religión, la patria, la familia, Trueba fue acusado de carlista, vinculación que negó públicamente. Pero lo que más nos interesa es que la ideología que motiva a los detractores de ambos autores a tacharlos de neocatólicos, es la que estos han tomado del Romanticismo Histórico y que puede que compartan con otros grupos políticos más conservadores o radicales, pero también los comparten con Rosalía de Castro e, incluso, con Campillo. Este es el testimonio:

Lo que hay de cierto es que se está abusando lastimosamente de la palabra neocatólico, aplicándola lo mismo a los que tienen a Dios en el corazón y en los labios, que a los que tienen en los labios a Dios y al diablo en el corazón (1910: III: 436-437).

**

El autor de CUENTOS DE COLOR ROSA no está afiliado, al menos a sabiendas, en ninguna escuela filosófica, ni política, ni literaria, y hasta ni está seguro de lo que significa en filosofía, ni en política, ni en literatura el neologismo que se ha aplicado a este libro. Estudió en el libro de la naturaleza y cuenta del mejor modo que puede lo que piensa, lo que siente y lo que ve, cuando lo juzga digno de ser contado. A esto se reduce todo su sistema y toda su ciencia. (1910: III: 438)

**

La verdad es que los CUENTOS DE COLOR ROSA, que pertenecen a mis primeros trabajos literarios, dieron ocasión a que, con más o menos justicia, se me afiliara en cierta escuela, y no ha habido medio de que la crítica rectifique aquella filiación, a pesar de que en ninguno de los muchos libros que después he escrito se puede encontrar el menor pretexto para sostenerla. En uno de mis últimos libros (*Cielo con nubecillas*) dice uno de los interlocutores: «El hombre debe ser de su tiempo para que su tiempo sea suyo». Hago completamente mía esta máxima y aseguro que ésta será la última vez en mi vida que me ocupe en rechazar la nota de neocatólico, que rechazo con toda la energía de mi inteligencia si se me aplica en el concepto de enemigo de la libertad y del progreso, que Dios no reprueba, y acepto con toda la efusión de mi alma si se me aplica en el concepto de católico que cree y reverencia cuanto reverencia y cree la Iglesia católica apostólica y romana (1910: III: 440-441).

2.1.2. Los temas recurrentes: Ángel María Dacarrete, Antonio Arnao, Manuel Cañete, Narciso Campillo, Julio Nombela, Juan Antonio de Viedma y Eulogio Florentino Sanz

Si nos centramos ahora en Ángel María Dacarrete, podemos constatar como primera diferencia clara de los autores que venimos de analizar, su vinculación activa con la política de la época. En la primera edición de sus poesías, de 1906, sus familiares y amigos (encargados de la edición), resumen su participación en la política mencionando los cargos de Gobernador civil, Diputado a Cortes, Director general de Hacienda y de Gracia y Justicia del Ministerio de Ultramar, su servicio en el Consejo del Estado, su

pertenencia al Tribunal Contencioso y la presidencia ejercida en la Sección de Hacienda hasta la cesantía, por reforma, en Mayo de 1904.

Los editores modernos de *El libro del amor*, José Luis Tejada y Fco. María Arniz, amplían un poco más esta información, de manera que sabemos que en septiembre de 1864⁴⁷, siendo Oficial del Ministerio de la Gobernación, es nombrado por Real Decreto Gobernador Civil de Valladolid, puesto del que es cesado en febrero del 65 para ser nombrado gobernador civil de Burgos, hasta junio de ese año.

Los críticos de esta edición desglosan de manera ordenada los puestos políticos que el escritor desempeña durante la Restauración:

- 1879: Es elegido Diputado a Cortes por el Distrito Electoral de Aguadilla en Puerto Rico.
- 1881: Es nombrado Consejero de Estado con destino en la sección de Ultramar. Dos años después, pasa a la sección del Contencioso, y en 1885 a la de Guerra y Marina.
- Entre 1886-1888 comparecía los mejores recuerdos de su tiempo en las dos conferencias que ofreció en el Ateneo dentro de la serie que integraron *La España del siglo XIX*: “Martínez de la Rosa. El triunfo de las instituciones representativas. La regencia de Doña María Cristina de Borbón. El Estatuto Real y la Constitución del 37. Origen de los partidos” y “La Unión Liberal. El Duque de Tetuán. La revolución de 1854. La transacción de los partidos. Don Antonio de los Ríos y Rosas. La Guerra de África y de América. Los antecedentes de la revolución de 1868”.
- 1877: Es destinado a la sección del Contencioso
- 1888 (septiembre): Es nombrado por Real Decreto Ministro del Tribunal de lo Contencioso Administrativo.
- 1899: De nuevo por Real Decreto, es nombrado Presidente de la Sección de Hacienda y Ultramar.

⁴⁷ Época de gobierno de los liberales moderados.

En reconocimiento a esta labor, el Gobierno le concede la Cruz de Alfonso XII y se le nombra miembro de la Real Academia Española el 2 de febrero de 1900, pero, muerto antes de la lectura de su discurso de ingreso- que quedó incompleto-, no llega a ingresar.

Una de las obras en las que el autor expresa más claramente sus opiniones políticas es *Las dulzuras del poder* (1859). La obra se sitúa en Lisboa, pero es obvio que las referencias a la situación son extrapolables a España. La primera declaración interesante aparece en el prólogo, cuando, como defensa ante aquellos que han atacado a la obra por considerarla una crítica a la prensa periódica, el autor define la pieza del siguiente modo:

Siendo esta una comedia de costumbres políticas y habiendo procurado el autor satirizar los vicios que ellas engendran, con igual razón que los susceptibles escritores a que se alude, pudieran condenarlo los representantes de todas nuestras instituciones políticas; (...) ya siendo periodista, lo que tiene a mucha honra haber sido, y a escribiendo comedias, ha defendido y defenderá la institución de la prensa como los demás que constituyen el gobierno representativo, del que es, aunque humilde, leal servidor; pero deseando que, como hasta ahora, nunca cieguen su juicio de escritor ni turban su voluntad de hombre honrado sus afectos políticos (Dacarrete: 1859: s.p.).

Es destacable de este párrafo la defensa de la crítica constructiva desde dentro de la institución política, lo que sitúa a Dacarrete en la misma línea que los políticos que fueron alabados por la pluma de Bécquer, Ríos Rosas y Alonso Martínez.

A lo largo de la obra veremos cómo el autor coincide también con el escritor sevillano en algunos de los rasgos que critica en las personalidades políticas, como la volubilidad y falta de firmeza, la carencia de preparación intelectual, así como la utilización de los medios de comunicación o la cobardía de los hombres en el poder; asimismo, coincide con Bécquer y los demás miembros del grupo en el horror ante las revoluciones. Pasaremos a continuación a ver ejemplificadas estas opiniones en los textos, pero, antes de ello, parece necesario hacer hincapié en el hecho de que en 1859, año de la publicación de la obra, es la Unión Liberal el partido que se encuentra en el poder, y el autor de la misma forma parte del gobierno del partido moderado. Es posible, que la crítica a estos rasgos coincida con lo que Bécquer dice de O'Donnell por una simple coincidencia, pero no parece probable y por ello no podemos dejar de hacer una llamada de atención sobre este hecho.

El primer rasgo que aparece denostado en los textos es la falta de firmeza en las convicciones políticas, rasgo que encontramos personificado en Novoa, el personaje más negativo de la obra, que no escatima artimañas para hacerse con la mano de la que será su mujer, ni siente ningún tipo de escrúpulo ante la perspectiva de un cambio de partido para alcanzar el poder.

La crítica a la falta de preparación de algunos políticos aparece de manera clara en el diálogo que mantienen Matilde y Luis, en el que se opone la realidad de la situación (en boca de Matilde), con la que debería ser la actuación de un político recto (en boca de Luis), representado en la obra por el personaje de Juan. El tema se introduce por medio de la sugerencia de Matilde a su enamorado, Luis, de que se haga político para ser grato a los ojos de su padre. Ante los reparos que él pone por su falta de preparación, ella afirma:

Matilde: ¿Y qué falta hace saber hablar para ser diputado?

Luis: ¡Es verdad, que hay casos! Pero, ¿quién me daría su voto?

Matilde: El Consejo de Ministros, ¿qué más quieres?

Luis: ¡Al instante! ¡Bonito es mi hermano para el caso! ¡Con que hace un año que me tiene haciendo méritos, sin sueldo, y se prestaría a convertirse en padre de la patria! Nunca me atreveré a pedirselo (Dacarrete: 1859: 40).

Conviene señalar aquí que, de manera muy semejante, encontramos la censura de la ostentación del poder por gentes sin preparación política en Julio Nombela, que en la voz del narrador de *Amor propio* (1910) afirma:

El marqués era uno de esos muchos hombres de bien que hay en España, ricos, felices, amantes de su familia, considerados y queridos de todo el mundo, que por hacer algo, y más aún por figurar un poco, se meten a políticos y llegan a diputados o senadores afirmativos y contribuyen a hacer leyes sin saber lo que se pescan (Nombela: 1910: 149).

Volviendo a Dacarrete y *Las dulzuras del poder* (1859), la crítica a la cobardía aparece en el momento del levantamiento, cuando todos los políticos que buscaban influencias para alcanzar puestos de valor huyen. Está claro, por la fecha y por la filiación política de Dacarrete que no es posible que se esté refiriendo a lo sucedido durante la Revolución de 1868, pero no podemos evitar señalar que la huida, igualmente emprendida por la familia real y el gobierno de González Brabo durante la Revolución, podría perfectamente haber decepcionado a hombres que, años antes, se expresaban de este modo. Algo semejante podría haber llevado a Bécquer a la amarga sátira de SEM.

En la obra también aparecen reflejados otros aspectos relacionados con la situación política o consecuencia de la misma. Así, encontramos menciones a las penas de cárcel por motivos políticos y a la voluble opinión pública, alusiones a las conspiraciones y críticas a la alternancia de puestos y a la manipulación ejercida sobre la gente a través de los medios de comunicación.

La referencia a las penas de cárcel aparece cuando el marqués cuenta su estancia en prisión a los dos días de nacida su hija: “sepultado en un calabozo, adonde me llevaba el odio de mis enemigos políticos” (Dacarrete: 1859: 21). El marqués, no obstante, es uno de los personajes positivos de la obra, por lo que no deja de ser significativo el que, durante su gobierno, aparezca la corrupción en la malversación realizada por un subalterno.

En cuanto a la volubilidad de la opinión pública y la utilización de la misma en las conspiraciones políticas, encontramos dos citas igualmente significativas. La primera de ellas afirma claramente los constantes cambios de opinión: “Eso mismo pensaba yo ha un momento: ayer lo atacaba, hoy lo adula y entra todos los días por esas puertas con un desahogo que pasma” (Dacarrete: 1859: 3). La segunda muestra a los agitadores en acción:

Silva: Convinimos en que la inquietud popular por la carestía del pan, era una favorable ocasión que no se debía desaprovechar; pues bien, mi enemigo me ha dado el arma que ha de esgrimir aquel invencible impulso. Esta mañana publica el periódico oficial varias órdenes del departamento de la guerra, internando algunos cuerpos que estaban cercanos a la frontera de España, y he hecho que mis agentes publiquen en hojas impresas y de palabra, que he dejado el ministerio del reino porque me negué en el consejo a probar esa medida que favorece una invasión española, protegida por la Francia.

Novoa: pero una noticia tan absurda...

Silva: Siempre el que obedece cree cualquier absurdo del que manda. No lo dude usted esa noticia corre ya por toda Lisboa, la comprobará la observación que he hecho cundir de que aún no se han provisto las carteras vacantes de la Hacienda y del Reino; el pueblo la oír cuando se agrupen esta madrugada a las puertas cerradas de las panaderías, y creará firmemente que los panaderos no quieren amasar pan porque yo no soy ministro; correrá a pedir pan a Almeida, que no podrá darle más que palabras; el amor que hasta hoy le tuvo se trocará cuando menos en enojo, y una vez enojado el pueblo contra el que fue su ídolo, a poco que le ayuden nuestras gentes, él lo derribará con sus propias manos (Dacarrete: 1859: 55).

Es interesante señalar en este punto la coincidencia que existe con lo reflejado con algunas de las primeras novelas de Galdós, como *La fontana de oro* (1870).

En relación con los levantamientos y revoluciones, hemos de señalar también la opinión negativa que el autor expresa respecto a todo aquello que supone una ruptura en la calma del país. La carga negativa que se vierte sobre ellas queda clara en el siguiente fragmento, en el que Matilde cuenta lo que ha visto en las calles:

...los criados que vienen contando que se ven todavía en algunas calles regueros de sangre, que se oyen al pasar por algunas casas llantos de mujeres que llaman en vano a sus hijos y esposos, de pobres niños que preguntan llorando por sus padres! (Dacarrete: 1859:100-101).

Otro elemento que encontraremos de manera acentuada en las novelas escritas durante la Restauración y que vemos de alguna manera apuntado en esta obra es la denuncia de la situación de aquellas personas que quedan cesantes cuando un cambio de gobierno produce un cambio del personal de las instituciones públicas. La alusión crítica a esta situación se realiza por medio de la carta de Alonso Pereira que recibe Almeida en el ministerio. La carta dice así:

Veinticinco años, excelentísimo señor, he servido honradamente al estado; hace tres que no sé por qué me quitaron mi empleo; engañadas mis esperanzas y postrado ya por la miseria, por caridad ruego a V. E. que me proporcione el medio de dar pan a cuatro hijos que tengo.- Alonso Pereira (Dacarrete: 1859:79).

Es importante señalar a este respecto que lo que Dacarrete presenta en su obra fue vivido en primera persona por muchos de los autores que estamos estudiando: Bécquer, en su cargo de censor de novelas, Murguía, esposo de Rosalía de Castro, en el de archivero de Simancas; Arnao, que perdió su puesto de auxiliar de la Dirección General de Correos tras la Revolución del 54; Selgas, que también queda cesante tras la misma revolución etc.

En la obra tampoco faltan afirmaciones más amplias respecto a la situación española y a la actuación política, vista desde dentro y vista desde fuera, pero siempre desde una perspectiva crítica.

En boca de las mujeres se pone la renuncia que implica la vida del político y la denuncia a la falta de límites de algunos de ellos en lo referente al poder. Las citas fundamentales a este respecto son dos. En la primera Matilde lamenta la situación en la que ha vivido a causa de la política:

¡Cómo no! Ellas [se está refiriendo a la política] me dejaron huérfana al nacer: a penas apuntó mi razón aprendí a maldecirlas, observando los sinsabores de mi padre, y de ellas presiento que dimanen todas las desgracias de mi vida! (Dacarrete: 1859:10).

La segunda la encontramos en boca de Teresa, cuando Novoa le comunica su decisión de casar a la hija de ambos con el conde, por su dinero y su influencia en las cortes, y utilizar de este modo a su hija en pro de “el bien de la patria”:

¡Oh! ¡pero yo no tengo nada que ver con esa patria que pintáis vosotros los hombres políticos! ¡Qué! ¿no es bastante que, en nombre de la patria, uno y otro día hiera el amigo el pecho de su amigo, se vuelva el favorecido contra su bienhechor; arranquen el rencor y la muerte al hijo de los brazos de su padre, sino que también necesita esa pobre patria tan calumniada, traficar con el corazón de las mujeres! ¡Oh no se rá! ¡mi hija no es de la patria: es mía! (Dacarrete: 1859:62).

Por último, es esclarecedor el desgarrado testimonio de Almeida, crítico desde la posición del hombre político que sabe de primera mano lo que está ocurriendo.

(...) ¿Sabes tú lo que es ser hombre político? Oye, el mal de la época, el agudo estímulo de una ambición, quizás noble, pero mal gobernada, y sobre todo mi orgullo y mi corazón profundamente heridos por una mujer, me lanzaron desde muy joven a la arena de la política; cuantas victorias he conseguido en ella, me han costado muchas horas de pena, y no pocas de remordimiento! Mil veces he temblado mi mano firmando la desgracia de una familia: estrechando la de allegados que se llamaban mis amigos ha colorado mi rostro la vergüenza; desconfiando mi inteligencia de pensar siempre lo justo, llamaba en su auxilio a la pasión, que me ha arrastrado tal vez a ser ingrato y a prodigar mis favores a quien traía bajaba por mi deshonra y quizás hoy contra mi vida! (Dacarrete: 1859:82).

Igualmente significativa es la siguiente afirmación en la boca del mismo político:

¡Nada! ¡está visto! Por días aumenta la fiebre que nos devora; rebeldes todos a la obediencia, impotentes todos para mandar, creemos todos que es el poder patrimonio de nuestra osadía; la virtud y el mérito evitan el vergonzoso combate que la presunción y el favor mantienen, y humillada así la razón, olvidando el respeto, el imperio del azar y la fuerza nos condena a ser todos alternativamente opresores y oprimidos (Dacarrete: 1859:81).

De nuevo es condenado todo el panorama político. Nadie queda a salvo de esta crítica demoledora, ni siquiera el protagonista de la obra, puesto que son “todos alternativamente opresores y oprimidos” (1859:81). La relación con el testimonio de Rosalía en el prólogo de *El Caballero de las botas azules* (1867) o con SEM (1868-1869) y ciertos pasajes de la obra de Bécquer es clara. Todos comparten una misma opinión, también con Arnao, Selgas, Cañete, Nombela etc. La novedad que este escritor aporta es la perspectiva desde dentro de la actividad política, desde dentro del ministerio, y, ni siquiera desde este punto de vista las conclusiones son positivas.

Sólo quedaría por explicar un detalle más de la opinión vertida en esa obra. Situado en la misma línea que la crítica a las revoluciones, encontramos un llamamiento a la paz, a la moderación y al no ensañamiento con el vencido. En primer lugar aparece cuando, durante el levantamiento popular, Almeida pide específicamente que no se emplee la violencia contra el pueblo. Más adelante, detenidos los agitadores, la bondad del

ministro les revoca la pena de muerte. Dice Almeida: “Indigno es de alcanzar en él [e l combate] la victoria quien derrama la sangre del vencido” (Dacarrete: 1859: 108).

Como veremos a continuación, este es otro de los lugares comunes de muchos de los autores que estudiamos: una visión hipercrítica de la situación, un rechazo a las revoluciones y levantamientos y la petición de clemencia al vencedor para con el vencido. Igual que en las otras ocasiones, hemos de tener muy presente el contexto en el que se escriben estas obras para entender las implicaciones ideológicas de afirmaciones como ésta. El recuerdo, por ejemplo, de los fusilamientos de Carral en 1846⁴⁸ durante el gobierno de Narváez, nos demuestra que, en esta ocasión, la denuncia es general, también interna; la adhesión a un partido político no siempre impide a nuestros escritores poseer un punto de vista crítico.

Vimos que Trueba comparte el rechazo a la pena máxima y también hace hincapié en ello Julio Nombela en *Haz bien sin mirar a quien* (1861). En esta ocasión es el padre del protagonista el que ha sido fusilado: “Por una causa política/ fue mi padre fusilado” (Nombela: 1861: 7). La presentación de las lamentables circunstancias en la que quedan viuda e hijas y las trágicas consecuencias que estas tienen para ellos funcionan a modo de denuncia de los nefastos resultados de este tipo de medidas.

Juan Antonio de Viedma, amplía la petición de paz a la política exterior en su poema *A la unión de España y Portugal* (1880).

Arnao y Cañete también alzan su voz en contra de las guerras y revoluciones. En el caso de Arnao, especialmente contra los revolucionarios que instan al pueblo a la sublevación y después lo abandonan a su suerte. Este autor, también miembro del partido moderado, condena la guerra en *Himnos y quejas* (1851) y en *Un ramo de pensamientos* (1878) así como las revoluciones, especialmente en esta última obra, compuesta cuando ya se había producido la llamada *Gloriosa*.

⁴⁸ “Mártires de Carral”. O pronunciamiento liberal de 1846 dirixido polo comandante Miguel Solís (que non era galego) merece a atención do nacionalismo en razón da súa envergadura, pola participación nel dun grupo de estudantes provincialistas (encabezados por Antolín Faraldo, que logo tivo que exiliarse) e polo final de Solís e os seus compañeiros, fusilados en Carral o 26 de Abril. A revolta deuse a coñecer non tanto pola insurrección en si, ou pola constitución da "Junta Superior de Galicia", como pola súa derrota final: os "Mártires de Carral" (Barros, C. “Mitos da historiografía galeguista” en http://www.h-debate.com/cbarros/spanish/mitos_gal.htm).

Ay la civil discordia que en el seno
se inflamó de la patria, al doloroso
exilio, le lanzó, de angustia lleno.
(Arnao: 1851: 94)

**

LA GUERRA

Pavoroso fragor, choque de espadas,
llanura estéril sin verdor ni riego,
palacios consumidos por el fuego,
trincheras de cadáveres colmadas,
solitarias y lúgubres moradas,
vago terror, mortal desasosiego,
gritos de perdición y enojo ciego,
doncellas tristes, madres enlutadas;
en la ciudad persecución y encono,
en los campos estrépito y pelea,
en el taller silencio y abandono;
negro pendón, incendiadora tea,
rotos altares, inseguro trono...
pues tales frutos da, ¡maldita sea!
(Arnao: 1878: 68)

Poema al que se opone el que lleva por título “La paz”:

LA PAZ

Campo de rubia mies que el aire mece,
suelto rebaño en frescos tomillares,
humo leve de rústicos hogares,
cantar del que afamado no padece;
en el útil taller vida que crece,
juramentos de amor en los altares,
nave feliz que boga por los mares,
rápido tren que pasa y desaparece;
númen para la mente voladora,
premio para la insólita fatiga,
móvil para la industria que atesora;
blanco cendal risueño, luz amiga,
fecundo gérmen, calma bienhechora...
pues tales frutos da, ¡Dios la bendiga!
(Arnao: 1878: 69)

Contra revoluciones y revolucionarios encontramos varios poemas en este libro, algunos de ellos dedicados “A un tribuno”, “A un filántropo”, o “Los nuevos bárbaros”⁴⁹:

LA HISTORIA ENSEÑA

<<Pueblo inmortal que estás desheredado
de los placeres de que al rico llenas,
Sísifo del trabajo y de las penas,
Ixión a tu rueda condenado.

⁴⁹ Poema que queda reproducido en el apartado 1.2.4. La relación con la Iglesia.

Si por la suerte feliz me fuera dado
despedazar tus bárbaras cadenas,
a costa de la sangre de mis venas,
hiciéralo, en tus aras inmolado.>>
Tal en la vieja Roma que moría,
y del Foro en el público recinto,
siempre el tribuno popular decía:
mas ¡ay! aquel amor, que débil pinto,
máscara engañadora ser solía
de quien era tirano por instinto
(Arnao: 1878: 76).

**

A UN TRIBUNO

Ayer al pueblo que feliz dormía
sacó tu ardiente voz del grato sueño,
inoculando en él por loco empeño
gérmenes de soberbia y rebeldía:
hoy ese pueblo mismo, ya sin guía,
sus iras muestra con horrible ceño,
y juzga el mundo a su ambición pequeño
y se destroza en bárbara porfía.
La sangre al ver que inútil se derrama,
al ver doquiera luchas y maldades,
rubor tardío tu mejilla inflama;
mas no sueñes unir las voluntades,
pues cual triste experiencia lo proclama,
quien siembra vientos recoge tempestades
(Arnao: 1878: 81).

En la misma línea, el poema “A un filántropo” concluye:

Pues dudo, aunque torpeza lo creyeres,
si al prójimo querrá quien a sí mismo
se quiere tanto como tú te quieres
(Arnao: 1878: 93).

Como anunciamos, también Cañete se pronuncia contra las acciones violentas en *La esperanza de la patria* (1852) y en *Poesías* (1859).

La civil discordia extingue
todo noble sentimiento;
no hay hermano para hermano,
hierve en rencores el pecho,
y al golpe del hijo, el padre
lanza su postrer aliento.
Supremo Dios! Tú que salvas
la inocencia y el derecho
tú que ahogaste el fanatismo
y diste a Isabel el cetro
¿no harás que en el regio tronco
brote cándido renuevo
que afirme la paz y llene
de su gloria el universo?
(Cañete: 1852: 6)

En este caso, a guerras y revoluciones se añade la anarquía, considerada causa y origen del despotismo.

ANARQUÍA: (...)

Qué espectáculo a mis ojos,
miserable nación, presentas!
Doquier que la planta imprimo
la dicha en horror se trueca,
tórname el amor en odio,
la libertad en licencia,
vence a la ley la codicia
y a la autoridad la fuerza.-
Taladas serán tus mieses;
convertidos en pavesas
los sacros templos; tus hijos
en incesante pelea,
caerán al hierro homicida;
y, en olas de amarga pena,
morirán niños y ancianos
de dolor y de miseria
(Cañete: 1852: 14).

(...)

DESPOT:

Ánimo! Espera en tu sino.

ANARQ:

Despotismo, ¿Tú a mi lado?

DESPOT:

Cuando el triunfo hayas logrado,
tendré yo abierto el camino.
Siempre al rayo de tu encono
las naciones sucumbieron,
y siempre tus ruinas fueron
los cimientos de mi trono.

(...)

Dirigiéndose a España, el Despotismo añade:

En vano, orgullosa, esperas
que de ti me aleje: pronto
bajo mi cetro de hierro
gemirán tus hijos todos.
Yo que, previsor y astuto,
valla al pensamiento pongo,
y la inspiración apago,
y la ilustración ahogo,
yo, la altivez abatiendo
de tus arrebatos locos,
mordazas daré a tu lengua
y encadenaré tu arrojo.

Para celebrar mi triunfo
se abrirán cien calabozos,
verás de caliente sangre
manchados los férreos potros,
cubiertas calles y plazas
de cadalsos afrentosos,
y en insaciables hogueras
arder humanos despojos
(Cañete: 1852: 15-16).

Ambos extremos son de nostados, desde una visión propia de los moderados, tal como vimos en Trueba:

.... no disculpo
las iras del poder, ni los rigores
de la suprema autoridad, acaso
al desmán y al abuso compelida
por émulos indóciles, no todos
de igual y de ardoroso patriotismo
en tan perennes luchas animados.
Yo lamento el error del que se aferra
a la dorada silla, presumiendo
que el lustre del poder se menoscaba
si a la que juzga sinrazón sucumbe,
y no comprende que su gloria exige
que deponga la púrpura. (...)
(...)
Pero abomino al par la tiranía
del turbulento prócer, del oscuro
conspirador, del vano periodista
cuyos torpes manejos ocasionan
medidas de rigor (...)
(Cañete: 1859: 107-108).

Refiriéndose en concreto a la Revolución de 1854, cuyas consecuencias sufrió en carne propia, afirma:

Negra semilla de feroz dicordia,
mintiendo patriotismo, la insaciable
codicia del poder, que sangre y luto
y anárquico furor ha desatado!
(Cañete: 1859: 65)
(...)
Lamentando el error que alza su trono
en la opulenta capital, teatro
de sangrientas hazañas, donde hierven
enconadas pasiones, donde ciego
el populacho interesable, al móvil
de cálculos distintos y del oro
que mano extraña derramó, se lanza
a prodigar su vida en hecatombe
a la común bajeza y a los tristes
desaciertos de todos, la memoria,
huyendo lo presente se refugia,
como puerto de paz en los recuerdos
(Cañete: 1859: 67-68).

**

(...)

¿No oyes hablar de libertad? ¿No escuchas
cual la proclama en discordantes voces
la chusma descreída que se arroja,
como feroz bacante, a profanarla?
¡Miserable condición del pueblo hispano!
crédulo aspira siempre a lo que ignora
su mal culta razón; y cuando llega
el logro de su afán, siempre sucumbe,
o del error o del exceso esclavo
(Cañete: 1859:103).

Narciso Campillo, en el prólogo a *La Revolución Española en el siglo XIX* (1869), es, junto a Nombela, el único autor que se separa de este deseo de tranquilidad, justificando la acción revolucionaria en pro de una mejora y criticando a los que no saben verlo de esta manera:

...permítase a un español, a mante si empre de la libertad y del progreso, lanzar una mirada retrospectiva sobre el cuadro que esta nación generosa presentaba ayer, y que hoy parece haber olvidado los que lanzan estériles lamentos [especifica más adelante que se refiere a moderados y absolutistas], prefiriendo la inmovilidad y la degradante calma de la esclavitud a las manifestaciones del pensamiento y a la agitación, dolorosa a veces, pero siempre benéfica de la libertad (Campillo: 1869: XI).

Desde el idealismo político, Narciso Campillo se niega a conformarse con un sistema corrupto y, por eso, en boca de sus personajes más idealistas, insista lo que sea necesario para conseguir la felicidad en España:

...buscando incesantemente la traza y manera de labrar la felicidad de España. Me parece que no puede haber mejor propósito. Para comenzar a realizarlo preciso era encontrar la cuadratura del círculo, quiero decir, un buen Gobierno, y plantear una buena administración, y un buen sistema legal, y trocar en buenas las malas costumbres públicas, y hacer que fueran humanos y generosos los ricos, y que los pobres no los envidiasen ni aborreciesen... aunque medítandolo con calma, juzgó cosa mejor suprimir los pobres; no a la manera de aquel emperador romano que los embarcaba en un casco viejo y apartándolos de la costa los curaba de sus necesidades en el fondo del mar, si no haciéndolos mejorar de suerte hasta el punto de que cada cual estuviese contento con la suya (Campillo: 1878: 304).

Tampoco Nombela se sitúa radicalmente en contra del uso de la violencia, y en su caso, aunque desde presupuestos ideológicos opuestos, se justifica la intervención bélica si con ella se persiguen fines considerados apropiados. Lo vemos en el poema “La guerra de África”:

...
Ruge y con su rugido el alma llena
de patriótico ardor y de bravura,
sacude orgulloso la melena,
clava sus ojos en la raza impura,
en toda Europa atronador resuena

el rugido que lanza en la llanura,
y el pueblo ibero ardiente, arrebatado,
a su grito responde entusiasmado.
(...)
Ah! Madres, no lloréis: nobles guerreros
hoy vuestros hijos son, Dios los alienta,
y al morir en la lucha los primeros,
su gloria con amor la patria ostenta.
Ahogad vuestros gemidos lastimeros,
que al veros tristes nuestro mal se aumenta;
alza la frente y el acerbo luto
a la Patria ofreced como tributo.

Que no son las ibéricas legiones
mercenarios que luchan por venganza:
si laten con valor sus corazones,
a combatir los guía una esperanza,
van a sembrar en bárbaras regiones
la semilla del bien que el bien alcanza,
y al comprar con la vida la victoria
cubren su sien de inmarcesible gloria
(Nombela: 1905: I: 32-33).

A pesar de lo cual, el autor sigue ponderando las ventajas de la paz:

Más ¡ay! que tantos lauros, alcanzados
a precio fueron de la sangre santa
de mil y mil varones esforzados,
por los que al cielo con fervor levanta
España su oración. Nunca olvidados
sus nombres quedarán, la voz que canta
el heroísmo, ensalzará su gloria
y durarán lo que la patria historia.

Santa y fecunda paz, dulce consuelo
ofrece al corazón. Jamás desate
la mísera ambición con torpe anhelo
el fuerte lazo que al contrario abate;
y tú, Señor, que desde el Cielo
a España diste el triunfo en el combate,
haz que su inmensa gloria eterna sea
y en los rayos del sol brillar se vea
(Nombela: 1905: I: 34-35).

Y esta guerra que aparece casi orlada de santidad, se acerca una vez más a los valores del Romanticismo Histórico, ofreciendo una imagen de España más cercana a la de la Edad Media que a la del siglo XIX.

Otro poema en el que estos valores se ensalzan es el dedicado “A la juventud”, con la salvedad de que en este, la España actual no aparece idealizada por el recuerdo del glorioso pasado traído al presente por una gran hazaña, sino que, en contraste con él, el presente aparece teñido de mediocridad y corrupción. El componente reaccionario es claro:

A LA JUVENTUD

¿Eres tú la que un día
al ronco son del atabal guerrero
hervir la sangre con furor sentía
bajo la cota de brillante acero;
la que de España el esplendor y gloria
llevó del polo ardiente al polo frío
dejando en ambos mundos la memoria
de su virtud, grandeza y poderío?

No, no eres tú: sus páginas la historia
llenó con tus magníficas acciones,
y hoy el genio del mal tu nombre humilla,
y tu vejez pregona y tus pasiones.
Hoy abatida y triste y sin idea,
frío esqueleto en cuyas secas sienas
una aureola de gloria centellea,
la aureola del pasado,
vives sin fe, sin norte, sin pujanza
sin porvenir... ¡Triste sepulcro helado
de la fé, de la gloria y la esperanza!

(...)

Olvidando los altos beneficios
que al cielo debes, en tu risa loca,
las infamias revelas y los vicios
con que el castigo tu maldad provoca.

Si algo hay en ti del cielo,
tu maldad ante el mundo lo oscurece;
si alguno de tus hijos alza el vuelo,
a tus manos impávidas perece;
si alguna vez con virtuoso anhelo
sale de ti, la apaga y ensordece
el ruido atronador de la tormenta
que en tu seno maléfico fermenta.

No, no eres tú ni la velada sombra
de lo que un tiempo fuiste
(Nombela: 1905: I: 14-15).

La incitación a la acción que aparece en los versos siguientes con imperativos como “arráncate la venda” (16), “sacude la pereza” (16) nos dirige de nuevo a la búsqueda de una regeneración del país a partir de los ejemplos del pasado.

Otro *topoi* recurrente en relación a lo ya visto es el de la inestabilidad y corrupción política. Aparte de los ya señalados, encontramos ejemplos de ello en casi todos los autores: Juan Antonio de Viedma, Cañete, Arnao, Selgas, Narciso Campillo, Eulogio Florentino Sanz, Nombela etc.

En *Si buena ínsula me den* (1855), de Juan Antonio de Viedma, leemos:

Emilia:

Qué hay de nuevo por la corte?

Simón:

Pis! Lo que es de nuevo nada...
mercedes de algunas fajas,
revistas de milicianos
crisis, mentiras, alarmas...
lo de siempre: pocos hechos
y muchísimas palabras.
(Viedma: 1855:7).

Eulogio Florentino Sanz, recoge esta idea en *Don Francisco de Quevedo* (1919), obra ambientada en el siglo XVII, y en *Achaques de la vejez* (1854), en la que pone en boca del personaje de Montenegro lo siguiente:

¡Siempre los mismos!.. Los otros
rabian, y reniegan de estos...
Y son iguales...¡tahúres!....
La política es un juego.
(Después de leer un momento)
¡Bien la oposición se porta!
¡Bien se porta el Ministerio!!...
Él nos ministra lo malo,
y ella se opone a lo bueno.
<<Pueblo...>> (Leyendo)
(Idem) <<Trono>>- Nombres vanos!..
¡Ah! Políticos modernos,
vosotros jugáis...y, en tanto,
pierde el trono...y pierde el pueblo
(Florentino Sanz: 1854: 14).

Arnao, en el prólogo a *Gotas de rocío* (1880) habla en los siguientes términos:

Duros y agitados son nuestros tiempos como los tormentosos días que encrespan los mares en el equinoccio. Guerras civiles, conquistas internacionales, in tranquilidad para el individuo, revolución para la sociedad, desmayo en la fe, rebeldía en la razón, preponderancia de los bienes materiales, el vicio de los del alma; - tales parecen los rasgos característicos de la presente época (Arnao: 1880:11).

Desde un posicionamiento moderado y, por ende, antiunionista⁵⁰, Cañete también critica la situación, pero, al igual que vimos en Bécquer, lo hace insistiendo en la crítica contra los liberales:

Es mérito adular, que alcanzar logra
cuanto anhela insolente; y se repugna
y se castiga la verdad severa
que tanta horrible enormidad dibuja.
Cunde así el deshonor; cunde el funesto
ejemplo de avaricia inverecunda;
muere la fe, los descontentos crecen,

⁵⁰ Como que da probado por su pertenencia a la redacción del periódico *El Parlamento* (1854-1859), periódico matutino, que se había juntado con *La España* y *El león Español*, para formar firme oposición antiunionista al gobierno de O'Donnell.

y no hay sagrada institución ninguna
que no amenace sucumbir. Oh patria,
¿dónde te lleva la insolente chusma
que se proclama liberal, y sólo
es liberal de escándalo en las urnas?
(Cañete: 1859: 241)

Por su parte, Narciso Campillo en el prólogo a *La Revolución Española en el siglo XIX* (1869) de Alba Salcedo, al hablar de la actitud del historiador afirma:

...valor cívico de manifestar francamente su opinión y aspiraciones en un país donde todavía el orden político-social carece de estables fundamentos, donde la fuerza inconsciente de la multitud derroca un día de su pedestal a los ídolos de la víspera, para volver después a encumbrarlos tan a ciegas como antes los había pisoteado. ¡Quiera Dios que la instrucción se propague, que la ley descienda a todas las pobres inteligencias que hoy vegetan y agonizan en la noche de la ignorancia, para que el conocimiento armónico del deber y el derecho haga imposibles esos bruscos trastornos, dando lugar únicamente a modificaciones razonadas y beneficiosas para la nación (Campillo: 1869: VII).

La situación denunciada es, como vemos, la misma, sólo varían las soluciones que se proponen al respecto. Nótese la importancia que da Campillo a la instrucción pública, pues en una actitud coherente con esta idea dedicará una gran parte de su vida a la composición de obras didácticas y de instrucción.

También Nombela denuncia la inestabilidad política y la incongruencia de los políticos en varios textos:

...el barrio [de Salamanca] es muy saludable... así es que se ha venido a vivir en él lo mejorcito de Madrid. Al principio sólo estuvo habitado por moderados... gente que había sido rica y que al triunfar la Revolución quedó de reemplazo. Después se han venido los revolucionarios; (...). A lo mejor se juntan en el coche toda casta de pájaros: republicanos y monárquicos, alfonsinos y amadeístas. Me figuraba yo al principio que andarían a trastazos; pero nada, tan finos, tan amables, todos queriéndose, convidándose unos a otros y bromeando. (...) Hay moderados que son inquilinos de rabiosos radicales... ¡Lo que va de ayer a hoy! (*Cuadros y escenas de la comedia de la vida*: Nombela: 1905: II: 175).

**

Mientras permanecí en la esfera de la política pasé malos ratos y estuve encogido (*Cuadros...*: Nombela: 1905: II: 184).

**

El día a menos penoso ocurre un catáclismo. Los partidos extremos conspiran, los partidos medios se pelean a todas horas por el poder; no hay nada sólido, nada estable... (Nombela: 1910: 77).

2.1.3. Selgas

Como se ve, todos son críticos con el momento que está atravesando España, pero probablemente ninguno de ellos lo es tanto y de una manera tan aguda e hiriente como José Selgas, que dedica una gran parte de su obra a revisar la situación socio-política del país. Igual que Campillo y Rosalía, aunque en dirección opuesta, este autor se diferencia de los demás miembros del grupo por su posicionamiento político dentro de coordenadas más radicales. No se inscribe, sin embargo, dentro de ningún partido político, y su militancia en este campo no se activa hasta que queda cesante tras los sucesos y el cambio de gobierno de 1854. Su independencia ideológica se debe a un punto de vista extremadamente crítico con todos y para todos, pero esto no obsta para que los presupuestos que defiende lo sitúen muy próximo al neocatolicismo y al carlismo.

Pero bien, ¿cuál es nuestro partido?

Resueltamente, ninguno. No nos encajamos. Tenemos por la mayor de las tiranías la absorción constante que el partido ejerce sobre el individuo. Hay algo de abdicación en someterse ciegamente a las decisiones dictadas por el espíritu del partido... (fragmento autógrafo inédito, cit. en Aranda: 1954: 263)

Sin embargo, en carta a Garrido, fechada en Lorca en septiembre de 1873 leemos:

Tienes razón, no sé donde vamos a parar. La República sea el que quiera el aspecto que tome es insostenible, no tiene condición ninguna de estabilidad.

La restauración del Príncipe Alfonso con condiciones liberales, no sería más que una tregua; una intervención sería la última deshonra y la última ruina. Queda D. Carlos que gana mucho terreno en el campo y en la opinión. Pero, bien ¿resolverá la inmensidad de las dificultades que nos rodea? Algunas veces creo que sí; siento fuertes conatos de irme a Navarra a echar también mi onza de plomo en el platillo de la guerra, pero otras veces desconfío de que esta sociedad sea curable, por que “Quo Deus vult perdere prius demeritat”. Además si entenderíamos en pie la cuestión dinástica. De todas maneras no hay otra tabla de salvación posible (cit. en Aranda: 48)

Por estas y otras declaraciones que pasamos a reproducir, podemos decir que Selgas es monárquico y monárquico absolutista, opuesto abiertamente a todo tipo de acción democrática:

Ella [la política] es que la que ha contrapuesto el sentido análogo de dos verbos que la lengua ha hecho para que vayan juntos como lógico complemento uno de otro y ha declarado que reinar no es gobernar (*Dicursos presentados...*: Selgas: 1869: 14)⁵¹.

**

⁵¹ Estos *Dicursos presentados a la Academia española para la recepción del Sr. D. José de Selgas y Carrasco*, aparecen publicados en 1869 con la siguiente nota: “No se autoriza la lectura de los discursos en junta pública porque los discursos eran políticos, siendo más grave la contestación de Nocedal, por ser el director de la RAE”.

La soberanía popular es la soberanía de los sentidos. Los aduladores de los reyes se llaman cortesanos, los cortesanos de la plebe se llaman charlatanes; charlatanes que peroran, que escriben, que hilvanan comedias, que tejen novelas, que sacrifican la verdad al aplauso, la razón a la ganancia, y que en el bajo imperio del pueblo bajo, cultivan la baja política, la baja elocuencia, la baja literatura.

(...) La plebe de la que hablo se encuentra esparcida en todas las clases de la sociedad, o más bien, todas las clases de la sociedad tienen su hez, tienen su plebe. Así es que al decir *pueblo bajo*, me refiero a todo lo que hay de estúpido y de corrompido en la clase alta, en la clase media y en la clase baja (*Deuda del corazón*: Selgas: 1909: I: 11).

**

Democracia quiere decir proscripción de toda verdadera grandeza, o, lo que es lo mismo, el vilipendio de todo lo que es grande por su propio mérito.

Ella es la que en la antigüedad decreta la muerte de Sócrates porque es sabio, y después destierra a Aristides porque está ya cansada de oírle llamar el Justo. (...) Esa es la que en los tiempos modernos hace bajar a la guillotina las cabezas más ilustres de Francia; la que, degradando la misma soberanía que proclama, dedica a la razón humana, rindiendo a una mujer de costumbres libres el culto vergonzoso de todos los delirios (*Delicias del nuevo paraíso*, Selgas: 1929: 258).

**

¡Mayoría! Y bien: ¿qué es mayoría?

(...)

La suma de muchas ignorancias, el conjunto mayor de las pequeñas pasiones, la gran cantidad de todas las vanidades, reunión más o menos monstruosa de preocupaciones y de intereses. (...)

La justicia, la moral, la verdad, y hasta la naturaleza, han caído bajo el nivel augusto del sufragio universal; y, sea como quiera, ese es el fundamento sobre el que fluctúa el pasmoso edificio de la sociedad moderna (*Delicias del nuevo paraíso*, Selgas: 1929: 308-309).

Sin embargo, y a pesar de lo que pueda desprenderse de lo que escribe a Garrido, Selgas coincide con los demás autores del grupo en la repulsa hacia la guerra, la violencia y el desarrollo armamentístico, así como, por supuesto, las acciones revolucionarias. Las razones que le impulsan a ello son las mismas que le llevan a condenar la democracia: en una guerra se impone el más fuerte, la mayoría, pero no el que tiene la razón:

El derecho de la guerra es lo mismo que decir el derecho del más fuerte, porque es cosa de todo punto averiguada por [sic] los débiles no tienen nunca derecho para hacer la guerra, ni siquiera para sufrirla.

Cuando se tienen trescientos mil hombres que triunfan, lo que menos importa es tener razón. ¿Para qué serviría?

La guerra es un hecho bárbaro, y, por lo tanto, carece de derecho; porque debe tenerse en cuenta que el hombre que se defiende no se le puede decir con propiedad que hace la guerra sino que la sufre.

El sable de más filo, la bayoneta de más punta, el cañón de más alcance: he ahí el derecho de la guerra (*Delicias...*: Selgas: 1929:133-135).

**

Con nada se puede mentir más descaradamente que con los números...

(...)

Es evidente, pues, que el perfeccionamiento de las armas de fuego disminuye considerablemente las pérdidas de los ejércitos en los campos de batalla.

Y he aquí por qué en los momentos presentes, las naciones de Europa se apresuran a perfeccionar sus armamentos y a completar la destreza de sus soldados en el manejo de las armas, como si todas ellas tuvieran el deliberado propósito y la intención salvaje de aniquilarse recíprocamente en el primer encuentro.

Pero nada más lejos del espíritu de las naciones civilizadas que semejante propósito. Antes al contrario, se arma con todos los destructores adelantos del siglo, precisamente para jugarse en un divertido simulacro el dominio del mundo (*Delicias...*: Selgas: 1929:181-182).

La causa por la que condena las acciones revolucionarias está en la misma línea que la que hemos visto en sus compañeros. Para Selgas, la actitud que debe tenerse para con los pobres es de tipo paternalista, proteccionista, para potenciar el que se conformen con la suerte que les ha tocado y con la que deben vivir. Aquellos que les hablan de una posible mejora o de la desaparición de la pobreza, a los ojos de Selgas, no estarían haciendo más que tratar de obtener beneficio para sí propios a costa de la infelicidad de unos menesterosos cuya situación será la misma después de haberles hecho concebir la ilusión de cambiarla, con la única diferencia de que ya no estarán conformes con ella. De la disconformidad surgirán las revoluciones que llevarán al país a la desolación.

¡Ya se ve! No todos los viajeros caminamos con las mismas comodidades, y es natural que los que van a pie y descalzos tengan más prisa...

(...)

no hay en ello más que un exceso de impaciencia. Se les ha ofrecido un cubierto en el gran festín del mundo, y quieren a toda costa sentarse a la mesa. Esto es, se les ha puesto la miel en los labios, y, cosa bien natural, enseñan los dientes. Es o sí, amazan con la devastación universal, llevan el saqueo por consigna y el incendio por bandera; se agitan con el furor de todos los apetitos embriagados, (...). Es una tempestad humana más terrible que las tempestades de la naturaleza.

(...)

...la civilización, esto es, la razón soberana, embriagada hasta entonces con sus triunfos, se espanta de su propia obra, y lanza sobre los culpables toda la indignación y todo el furor de su miedo (*Fisionomías...*: Selgas: 1885: 66-67).

**

El filósofo, el orador, el publicista, el ideólogo amparado detrás de la santidad de un libro, de una tribuna, de un periódico o de una cátedra, puede levantar su ciencia contra Dios, abolir la inmortalidad del alma, robarnos la esperanza de la verdad divina, incendiar la ignorancia del vulgo con el fuego de todas las pasiones, y en una palabra, asolar el mundo moral cubriéndolo con las sombras de espantosas incertidumbres. Ciertamente, pero vosotros, saqueados,

incendiados, asolados por la ciencia, no levantéis aún la mano, porque será cortada; no alcéis el grito todavía, porque será ahogado en vuestra garganta.

La razón ilustrada de los pueblos se encuentra entre el derecho que proclama y el hecho que condena, entre el error y el crimen, entre la ciencia que constituye su orgullo y la depravación moral que esa misma ciencia engendra (*Fisionomías...*: Selgas: 1885: 68-69).

Proyectando estas opiniones generales sobre los sucesos de la política nacional e internacional, podemos deducir ya la actitud de Selgas. Su punto de vista acerca de las revoluciones españolas del 54, del 56 y del 68 es muy negativo, así como lo es, en términos de política internacional, la idea que tiene acerca de las organizaciones de trabajadores y, en concreto, de la *Internacional*. En relación a esta, lo que se critica no es tanto la acción de los proletarios, sino la ideología que subyace tras ella y que, originada en estratos sociales acomodados e intelectuales, utiliza a los trabajadores como fuerza motriz tras haberlos despojado de toda fe y esperanza en Dios.

Comenzando por la política paneuropea que, obviamente, afecta asimismo a España, encontramos las siguientes opiniones mantenidas a lo largo de su carrera literaria:

El capital y el trabajo se encuentran frente a frente empujados por una misma necesidad.

Para el capitalista nada es bastante.

Para el obrero todo es poco.

El capital tiene derecho a la ganancia.

El hombre tiene derecho al trabajo.

Estos dos derechos se encuentran y luchan: toda máquina que le ahorra al capital el trabajo de cinco hombres es un robo hecho a cielo en obreros; todo jornal que se paga pudiéndolo ahorrar una máquina es un robo que se hace al capital.

Eso es mi sudor, dice el trabajo.

Ese es mi dinero, dice el capital.

¿Quién pone límites a la creciente insaciabilidad de los capitales? ¿Quién tiene las necesidades crecientes de los obreros? (*Libro de memorias*: Selgas: 1866: 207-208)

(...)

Nosotros no hemos podido llegar todavía a semejantes grandezas, aún en España se entienden el capital y el trabajo; todavía el obrero tiene bastantes virtudes para no necesitar la mina inagotable de un jornal creciente; aún el capital es bastante humano para no ejercer en todo su imperio la crueldad de la ganancia; todavía el pobre puede vivir aquí de la caridad del rico; aún, en fin, no hemos llegado a esa formidable prosperidad que es la historia de todos los pueblos la víspera del día de las grandes ruinas (*Libro de memorias*: Selgas: 1866: 209).

En relación a la *Internacional* es aún más claro en su opinión, puesta en boca de un obrero perteneciente a ella o proclamada con su propia voz autorial:

Ha llegado a mis oídos una voz tenebrosa que me ha dicho:

-Te engañan con falsas promesas; te ofrecen para después de la muerte delicias futuras, para que tú no les disputes las delicias presentes. (...) ¡Es un gran negocio! No te levantarás de la sepultura a reclamar el cumplimiento de esas promesas. ¡Infeliz! ¡No hay más vida que esta vida; no hay más mundo que este mundo! Pero no puedes quejarte porque los que explotan tu ignorancia, tu fuerza han inventado para ti una Jauja eterna.

(...)

Tú eres el que arranca de las entrañas de la tierra los tesoros escondidos por la naturaleza; tú eres el que anima los campos, cubriéndolos de doradas mieses, de verdes vides, de pomposos ramos y sabrosos frutos; tú construyes los palacios (...) de tu miseria brota a torrentes el lujo que inunda las grandes ciudades, y tú vives hambriento y desnudo, y te consumen a la vez el trabajo implacable y la pobreza invencible (*Delicias...* Selgas: 1929:243).

(...)

Sin duda es absurdo que el trabajo se subleve contra el capital que lo alimenta; pero advertid que el capital que habéis creado es un capital sin Dios, y, por consiguiente, sin caridad. Decís capitales por no decir hombres, porque sabéis que el capital no tiene entrañas. ¿Qué nos pide el capital? Mucha ganancia; pues nosotros le pedimos mucho salario. Si el capital es insaciable, ¿por qué no ha de ser también insaciable el trabajo? (*Delicias...* Selgas: 1929:246)

(...)

¿Qué quiere la sociedad que os ha enseñado todas estas cosas que ignorábamos?
Quiere que nos resignemos con la dureza de nuestra suerte.
Que nos sometamos al rigor de la pobreza.
Que seamos humildes, sobrios, pacíficos y honrados.
Pues bien: que se nos devuelva la *Fe* que nos alentaba en nuestras angustias.
Que se nos reintegre en la posesión de aquella hermosa *Esperanza* que nos alegraba en medio de las tribulaciones de la miseria.
Que la idea de un Dios eterno, Juez supremo e infalible, vuelva, con toda su majestad y su grandeza, con toda su bondad y su misericordia, a grabarse en nuestras conciencias turbadas (*Delicias...* Selgas: 1929:247).

Volviendo a su propia voz, Selgas afirma:

La *Internacional*, se dice, es una asociación tremenda, un somatén salvaje, cuyos principios aterran, cuyos medios espantan y cuyos fines horrorizan.

Es verdad; pero yo tengo por qué disimular mi pensamiento, y a mí ni sus principios me aterran, ni sus medios me espantan, ni sus fines me horrorizan, porque se me ha metido entre ceja y ceja la idea de que la *Internacional* viene armada de terrible lógica.

La lógica que la ha producido es la que a mí me aterra, me espanta y me horroriza.

(*Delicias...* Selgas: 1929: 249)

No es un posicionamiento radical, no obstante, en el que se nieguen los derechos de los trabajadores o las razones que les respaldan en sus reclamaciones. Se trata más bien, desde nuestro punto de vista, de la voz del miedo. Selgas condena el progreso más que ningún otro de los autores que venimos estudiando, y lo hace por las consecuencias sociales que este implica.

El problema de los obreros es resultado de lo deshumanizado del capitalismo potencial que se hacía sitio en la España del momento, pero que, fundamentalmente, mostraba sus colmillos allende los Pirineos. Selgas con templea el panorama europeo desde su

perspectiva neocatólica, de acuerdo con la cual, la religión y los principios cristianos deberían ser los operantes en el orden social. El capitalismo incipiente, brutal a sus ojos, rompe ese orden y la consecuencia es, de nuevo, el desorden social aborrecido y, por ello, necesariamente condenado. La preocupación por el estado de los trabajadores, no obstante, constituye un punto de contacto entre su ideología reaccionaria y la ideología progresista de autores como Rosalía, y de nuevo nos remite a la raíz común, a la causa inicial: el desagrado y el pánico ante los senderos que está tomando la historia, el rechazo ante los valores que se están imponiendo, y la búsqueda, desde posicionamientos religiosos o humanistas de caminos alternativos. Un último fragmento que puede ilustrarnos en este tema, pertenece a *El ángel de la guarda* (1875). Es un texto significativo dentro de la novela porque, de no conocer el posicionamiento político de Selgas, podríamos incluso llegar a dudar y a atisbar un destello socialista en la tajante reacción frente al capital, a la que, esta vez, no se opone ningún juicio atenuante. El personaje en boca del cual encontramos todas estas reivindicaciones planteadas en forma de pleito podría parecer un personaje no fiable con respecto a la transmisión de la voz autoral, en cuanto que, más adelante, descubriremos su carácter de farsante. No obstante, las ideas vertidas por él tienen demasiada fuerza para perder peso una vez descubierto su carácter negativo, y no podemos dejar de notar que no difieren en exceso de las aseveraciones del autor en algunos de los ejemplos que acabamos de ver.

Su nombre propio es este: *capital*. Más claro, *dinero*. Capital insaciable de ganancia; saco roto que nunca acaba de llenarse; mano de hierro que oprime al trabajo; prensa que exprime el sudor del pobre, en atención de que el sudor del pobre es oro. ¿Qué tal? No hay aquí un pleito pavoroso?...De una parte el capital implacable, de otra el trabajo haraposo, enflaquecido, hambriento. Allí el lujo, aquí la miseria... De un lado los que trabajan, de otro los que gozan.

(...)

No crea V. _ siguió diciendo- que yo niego, hasta cierto punto, el derecho del capital a explotar el trabajo; pero urge fijar un punto que tenga en equilibrio a estos dos grandes elementos; es preciso que una ley ponga límites a las ambiciones del capital, y regule las pretensiones del trabajo.

Luis contestó:

- Esa ley existe.
- ¿Dónde?
- En el código divino, donde están sustancialmente contenidas todas las leyes humanas, necesarias y justas.

(...)

- Sí, añadió el jurisconsulto. Es la ley eterna que ordena a los pobres la paciencia y la caridad a los ricos.
- No me opongo. La paciencia y la caridad son dos grandes virtudes...pero es el caso que no están contenidas en el Código Civil; ni la falta de caridad ni la falta de paciencia tienen pena alguna señalada por nuestras leyes y voy a V. a obligar a los unos y a los otros a que se contengan en los límites justos.

Luis replicó:

- Esos límites los señala la propia conciencia.

- ¡La conciencia propia!...repitió el cliente. Muy bien: y entre tanto el capital es cada día más codicioso, más avaro, más sediento de ganancia, y el trabajo se hace a su vez más exigente, más imperioso. Las *huelgas* tienen el inconveniente del hambre; pero todo se andará y vendrá el conflicto.
- Sí, vendrá, dijo Luis; y ese será el castigo para los unos y para los otros, porque no hay capital para sobornar a la justicia divina, ni hay turba desenfrenada que pueda suspender el rigor de sus sentencias.
- ¡La justicia divina!...exclamó el señor Buenaventura (Selgas: 1875: 89-92).

Está claro que es el neoliberalismo que alude a la justicia divina y a los valores cristianos para aplacar la situación, pero la contestación que recibe no carece de fuerza: no se puede confiar en la conciencia de cada cual para imponer justicia y, como señalan los puntos suspensivos en boca de Buenaventura, la justicia divina no está actuando en la tierra. El otorgar a Buenaventura la última palabra, podría hacernos pensar que la duda queda en el aire y que Selgas se está acercando ligeramente a posicionamientos como los de Rosalía en “A xustiza po-la man”. Sin embargo, la dialéctica se establece entre el héroe, Luis, y el antihéroe, Buenaventura, por lo que la voz autorial queda claramente adjudicada. El escritor reconoce la injusticia ejercida sobre los trabajadores, pero no propone más solución que los valores evangélicos. Sin embargo, los puntos suspensivos de Buenaventura cierran el pasaje. Como novedad, podemos señalar también la idea de las revoluciones como castigo celestial a los ricos que no son caritativos y a los pobres que no son resignados.

En cuanto al panorama nacional, ya hemos dicho que hemos de partir de una ideología monárquica que aboga por el absolutismo y que, por tanto, desconfía del juego político y constitucional y de todos los que en él participan. Selgas critica a los moderados, a los conservadores, y, especialmente a los liberales, en cuyo gobierno de 1854 queda cesante. Sobre la política y la monarquía constitucional, su opinión es la que sigue:

Política, según el Diccionario de la lengua, es el arte de gobernar a los hombres, dar leyes y reglamentos para mantener la tranquilidad y seguridad públicas, y conservar el orden y las buenas costumbres.

(...) Descended ahora del sentido propio de la palabra a la realidad del sentido práctico, y os encontraréis en tre la autoridad resp etable d el Diccionario y la autoridad inv encible de lo s hechos, y tendréis que volver del revés la definición para entenderla de este modo:

Política. Arte de trastornar l os pueblos, destruir l eyes y re glamentos para m antener l a intranquilidad e in seguridad p ú blicas, y co nservar el d esorden y las m alas co stumbres (*Delicias...*: Selgas: 1929: 163-164).

(...)

Política, p or otra p arte, es la lu cha p ú blica d e las a mbiciones, el ch oque co ntinuo de las vanidades, la envidia en unos, la codicia en otros, la soberbia en muchos y el amor propio en

todos: el elemento constante de discordias, que alimenta los odios, enciende los rencores, promueve las persecuciones y engendra los disturbios; foco permanente de enemistades, que aleja unos de otros a los hombres que más debieran unirse, y excita la animadversión entre aquellos hombres superiores que más debieran estimarse; que, en una palabra, rompe los vínculos más estrechos de la amistad, del afecto y de la familia (*Delicias...*: Selgas: 1929:166).

**

Triste suerte es la de los gobiernos parlamentarios; expuestos siempre a las turbulencias de los descontentos, perecen si la rebelión triunfa, y caen si la vencen, y caen más pronto si la castigan. Tristísima condición es también la de los reyes constitucionales, que, después de castigadas las sediciones, tienen que sacrificar a los manes de los delincuentes venidos al hombre que ha salvado a la sociedad y al trono de los horrores de un motín triunfante (*Deuda del corazón*: Selgas: 1909: I: 121).

**

MONARQUÍA CONSTITUCIONAL

Unos cuantos millones de soldada
a toca teja y de corriente abono:
palacio, escolta, tren y algo de trono,
pueblo...ninguno y de entusiasmo...nada
Peligros permanentes: la asonada
el desprecio, el destierro, el abandono,
reyes cursis, en fin que se dan tono
sin cetro, sin corona y sin espada.
¿Y es esta? ¡Oh Dios! después de tanta gloria
la regia estirpe que llenó en su día
los términos del mundo y de la historia?
Si esto ha de ser que triunfe la anarquía
y borre la vergüenza en la memoria
hasta el nombre de aquella monarquía
(cit. en Agius: 2002:58).

Los moderados son criticados por su volubilidad, ambivalencia y falta de compromiso; para Selgas, ser conservador en política es ser cualquier cosa, es decir, es no ser nada, y se les compara con Poncio Pilatos por “lavarse las manos” ante los acontecimientos (Selgas: 1875: II: 213).

En cualquier caso, son los progresistas y la Unión Liberal los que reciben las críticas más duras, partiendo del mismo concepto de libertad entendido como este grupo político lo hacía:

¡Oh, *libertad*, mil veces funesta! A ti te debemos la libre abyección moral en que vivimos. El día que acabes de extinguir esa última luz de la conciencia humana, será completa tu victoria. No te diré yo, como la desdichada mujer de Roland, que se cometen muchos crímenes en tu nombre; te diré que tú eres el germen que los engendra, porque eres la soberbia que ciega los entendimientos, seca los corazones, enciende el fuego de las concupiscencias y arma el brazo de todos los apetitos. Tú eres la más espantosa de las tiranías; porque levantándote sobre la libertad justa, sobre la libertad verdadera, nos impones el yugo de todos los errores y la dictadura de todos los vicios.- Nada hay para ti legítimo ni respetable, más que la movible divinidad del Estado.

Regla moral: todo lo que no esté penado en el Código, es lícito; lo demás que encuentrés culpable, pertenece a la jurisdicción de vuestro juicio... Vosotros demasiado escrupulosos lo condenaréis (...) pero el mundo lo absuelve (*Fisonomías...*: Selgas: 1885: 97)⁵².

No debemos olvidar que Selgas fue cesado en su puesto de trabajo tras la Revolución del 54 y será esto lo que le lleve a una participación y posicionamiento activos en la política, cosa que hará desde sus obras reconocidas y firmadas y desde el periódico *El Padre Cobos*. Si comenzamos por las primeras, podemos encontrar juicios acerca de la revolución, del gobierno y especialmente de su máximo dirigente, O'Donnell, respecto al que su opinión coincide plenamente con la de Bécquer.

Sobre la rebelión de 1854 leemos:

¿Qué dejó la sedición de 1854? Dejó un trono humillado, el caos en todas las esferas del gobierno, el tesoro exhausto, la autoridad vilipendiada, la corrupción que engendra la licencia, rastros de sangre en casi todas las poblaciones de España, la ruina del comercio, la agonía de la industria, la amiseria pública, los incendios de Valladolid, la deuda aumentada con gastos escandalosos y con empréstitos desesperados; en fin, el germen desastroso de la indisciplina y de la rebelión en las entrañas del ejército y el feto de una constitución *nonnata* (*Deuda...*: Selgas: 1909: I: 110).

(...)

Contaba el general O'Donnell, para llevar a cabo su propósito, que, en efecto, le ayudó a mantener el ejercicio de la real prerrogativa, (...) y contó además, para perpetuarse en el gobierno, con cuatro mil millones de reales que produjo el nuevo despojo hecho a la nación y a la Iglesia, decretado por aquellas Cortes Constituyentes, conservó de cuanto hizo la Asamblea de los aliados; la Constitución fue interrumpida antes de nacer, y las leyes orgánicas fueron inmediatamente abolidas...; pero mantuvo en vigor las leyes en que los rebeldes se otorgaron toda clase de premios y mercedes... (*Deuda...*: Selgas: 1909: I: 111).

Sobre la falta de fuerza de O'Donnell para gobernar, encontramos en Selgas un juicio casi paralelo al de Bécquer:

...pensó [O'Donnell] en el bien público, quiso la paz, el orden y la justicia; mas no tuvo el valor de su noble propósito, y en vez de imponer silencio a la algarabía de los partidos, comerciaba con ellos, negociando la falsa popularidad de los intereses egoístas, que se creyeron asegurados de nuevos trastornos.

(...)

La política de la Unión Liberal consistía únicamente en hacer imposible todo gobierno que no fuera el suyo; se había adjudicado la perpetuidad del poder por derecho de conquista, y transigía con todo menos con abandonarlo; el poder era su elemento indispensable de vida, y ningún partido político ha sentido nunca más ferocemente el ciego instinto de la propia conservación... surgió el mercantilismo político, y la Unión Liberal, tal vez a despecho de los hombres honrados que en ella militaban, semejante a los gusanos, necesitó la corrupción para ir viviendo (*Deuda...*: Selgas: 1909: I: 114).

Su idea sobre los valores personales del líder unionista también se sitúa en la línea que hemos visto. Selgas subraya la incoherencia y contradicción entre su carácter católico,

⁵² Nótese que esta idea de la libertad es prácticamente la misma que maneja Trueba cuando diferencia lo que es para él la libertad y lo que es la libertad para los liberales.

militar pun donoso, monárquico tradicional, aristócrata orgulloso, “sobrio y modesto sencillo en sus costumbres privadas” (*Deuda...: Selgas: 1909: I: 112*) y su acción política consistente en perseguir a la iglesia, ser líder de una sedición, sublevarse contra el poder real, ser cómplice de los *descamisados*, acercarse a los demócratas o despilfarrar por sistema, creando así una prosperidad aparente que facilitaría la adhesión de los especuladores políticos. Selgas señala su ignorancia pero a la vez reconoce sus cualidades militares y pragmatismo en el mando:

No es fácil hallar contradicción más constante y más deplorable entre el carácter y la conducta de un hombre.

El talento del general O'Donnell no traspasaba los límites de la medianía, pero estaba dotado de cierta penetración y de cierta tenacidad, que, unidas a un gran sentido práctico, tomaban el aspecto de dotes de mando. Su ignorancia, poco común en hombres que llegan a tanta altura, estaba compensada por gran conocimiento de los hombres; tenía una idea tristísima del género humano, la idea que forzosamente había de su gerirle la lucha de ruines pasiones y de viles intereses en que se hallaba empeñado, sobre los que no supo nunca elevarse (*Deuda...: Selgas: 1909: I: 114*).

**

Sería una injusticia insigne negarle a las cualidades militares del general O'Donnell el honor de aquella sangrienta batalla [la del 22 de junio de 1866]. Su actividad y su energía contuvieron la sedición, aislándola en los dos regimientos del cuartel de San Gil; su presencia en los sitios principales del combate impidió nuevas traiciones y animó el espíritu del soldado... (*Deuda...: Selgas: 1909: I: 117*).

Con todo, su juicio definitivo acerca del general es más magnánimo que el del sevillano y se inclina por el sentimiento de pena ante un hombre que pasará a la historia por su nefasta intervención en la política del país:

Si la historia le hace justicia, será severa con sus faltas, compadecerá su suerte, y lo mostrará como ejemplo de los hombres que, pudiendo sobreponerse a las miserias y a los errores de su tiempo, se dejaban llevar por las corrientes agitadas de las mezquinas ambiciones.

Nosotros, que no fuimos sus cómplices en la fortuna ni sus detractores en la desgracia, recordamos aquí su nombre con sincera pena, y tributamos a su memoria el homenaje de una noble compasión y de un justo respeto (*Deuda...: Selgas: 1909: I: 121-122*).

En cuanto a *El padre Cobos*, fundado en el Bienio Progresista, constituyó uno de los periódicos satíricos más famosos de la época. Ideado por los contertulios de “El Nuevo Café Suizo”, nació bajo la denominación de periódico de “literatura y arte”, aunque críticos como Aranda (1954:152) consideran esta denominación un pretexto para llevar a cabo la labor que realmente perseguían: ocuparse de la política y el estado de las cosas instaurado tras la revolución de julio. El periódico, que existió hasta el fin del Bienio en 1856, atravesó varias etapas, pero lo que más nos interesa es la preponderante actuación

que tuvo Selgas entre los redactores anónimos⁵³ del mismo, revelada en un juego de palabras en el artículo “Rumores de Café” del nº6, I, publicado el 29 de octubre de 1854:

(...)

El autor de *El Padre Cobos*,
No os calentéis el magín,
Es el gas- ¡El gas! (Asombro
General) – como lo oís..
Lector, esta es la noticia
que circula por Madrid:
El gas es *El Padre Cobos*
con que ¡chitón! Y a vivir.
(cit. en Aranda: 1954: 159)

Posteriormente, y ante las insistentes pesquisas acerca de la identidad de los redactores, en “Chismografía”, nº 14, I, *El Padre Cobos*, se define a sí mismo como:

El Padre Cobos se aflige de la ignorancia universal; mezclando la risa con el llanto, como el agua con el vino, o en otros términos, llorando con un ojo y riendo con el otro, contesta de una vez para siempre, porque no quiere parecerse a la Asamblea gastando más pólvora en salvas: Que no es polaco de los pasados, ni de los presentes.
Que no pertenece a ningún partido, porque desea sinceramente la felicidad de su país.
Que se oculta el rostro dentro de la capucha, porque no está de venta.
Que no es más que el Padre Cobos: esto es, un hombre de bien que no se ha puesto jamás ninguna librea; ni ha pasado nunca antesalas, ni las de los polacos, ni las de las calles.
¿Sabéis, lectores, lo que significa esta polvareda?
Que el Padre Cobos suele tener razón; y, lo que es más irriante, tiene muchísimas suscripciones
(cit. en Aranda: 1954: 158).

Años más tarde, tras *La Gloriosa*, Selgas volvería a participar en otro periódico de semejantes características, *La Gorda*, de carácter liberal, en el que atacarían especialmente a Serrano y su gobierno provisional, y en el que encontramos un dolorido poema que vuelve a mostrar la repulsión de Selgas por los motines, en este caso, aunque retirado del título tras la composición del poema⁵⁴, con un claro referente:

La ruin traición, de aplausos coronada
premia con mano vil bajas acciones.
Da honor al fraude, al deshonor blasones,
licencia a la impiedad desenfrenada.

Cínico el rostro, torva la mirada,
hirviendo en odios, vicios y pasiones,
perjuros, asesinos y ladrones
lucen su oprobio entre la gente honrada.

⁵³ En el periódico se presentaban dos tipos de redactores, unos anónimos que nadie conocía y unos pasivos, personajes políticos que motivaban alusiones o censuras (entre ellos Espartero, O’Donnell y Patricio de Escosura a la cabeza). Según la opinión de la época, los redactores verdaderos eran: Selgas, González Pedroso, Suárez Bravo, Esteban Garrido, López de Ayala, Navarro Villoslada, Emilio Arriete, Cándido Necedal, que ni escribió pero defendió al periódico en diversas ocasiones.

⁵⁴ El poema iba a llevar por título “A la revolución de septiembre”, pero fue cambiado por “Moñón triunfante”.

Huye el valor, la indignación no arde,
no halla el miedo servil quien lo convenza,
y hace la infamia triunfador alarde:

Justo es ¡oh Dios! que la ignominia venza;
porque ya en esta sociedad cobarde,
hemos perdido todos la vergüenza
(cit. en Agius: 2002: 60).

Asimismo, Selgas dejó su opinión acerca de varias figuras de la época, tanto en *Libro de Memorias* (1866), como en los sonetos políticos que dejó escritos. En el primero hace especial referencia a Alcalá Galiano, defensor del liberalismo exaltado y a Pacheco, representante de la corriente liberal moderada y otro de los fundadores de la Unión Liberal. Ninguna de las opiniones puede considerarse como buena, de Alcalá Galiano dice:

...hablaba mejor que discurría, y aun puede decirse que decía más de lo que pensaba.
(...)
Para ser hombre de estado le faltaba carácter, para ser hombre de letras le sobraba política.
(...)
Fue siempre reaccionario en la palabra y casi siempre revolucionario en el pensamiento
(Selgas: 1866: 73-75).

De Pacheco: “Como la mayor parte de los hombres políticos de estos tiempos, Pacheco servía más para destruir que para fabricar” (Selgas: 1866: 83).

Los sonetos se dedican a Serrano, Echegaráy, O’Donnell, Narváez, Prim, Sagasta, Castelar y Cánovas. Los sonetos son críticos, pero no siempre negativos (como en el caso de Cánovas) y están desposeídos del sarcasmo que hemos visto en otros textos suyos.

Con todo esto, resulta obvia la visión que tiene Selgas de la segunda mitad del siglo XIX. En su novela *El ángel de la guarda* (1875), reproduce esta opinión en varios pasajes. En primer lugar, encontramos este sistemático repaso de la situación del país:

Grandes asambleas de legisladores se reúnen todos los años para dictar leyes a los pueblos, leyes sin fuerza, sin vigor, sin vida, que al otro día de promulgadas están muertas. Esta tarea legislativa, asidua e interminable, no es tanto un vicio como una necesidad, porque las leyes de ayer están hoy en completo descrédito, y mañana, a más tardar, hay que sustituirlas con nuevas leyes, que a su vez morirán al día siguiente. Es un edificio que siempre se está edificando porque siempre se está hundiendo (Selgas: 1875:10).

Más adelante, cuando uno de los personajes se proclama portador de una gran novedad (que de manera significativa, resulta ser algo tan trivial como la vuelta a la sociedad de

una mujer), se hace un repaso al momento político y se habla de revoluciones y levantamientos como algo usual:

...he dicho que se trata de un suceso extraordinario; y bien, ¿qué hay de extraordinario en la caída de un ministerio? ¿Acaso no es el acontecimiento más vulgar que pudiera ocurrir? (1875: I: 26)

...Las insurrecciones militares son el pan de cada día; se acuesta uno con una y amanece con otra (1875: I: 26-27).

La Bancarrota entra en el orden de los acontecimientos insignificantes (1875: I: 28).

-¡La *Commune!*... ¡la *Commune!*...-exclamó el Marqués._ Ciertamente sería una terrible noticia el triunfo de la Internacional....hace diez años; pero hoy no pasaría de ser el acontecimiento más natural y más lógico del mundo (1875: I: 30).

Por último, en el capítulo XVI encontramos la identificación del Congreso con una sala de juegos: "...al salón de conferencias, donde se juega a la alza o a la baja de esa otra cosa moderna que hace cuarenta años tenemos la condescendencia de llamar gobiernos" (1875: I: 228).

En *El ángel de la guarda* (1875), encontramos también algunos juicios relativos al progreso y a la monarquía que, dado su carácter reaccionario y absolutista, nos permiten entender la gradación que puede existir dentro de ideas semejantes. En este momento nos interesa recordar su fecha de composición, 1875, porque de acuerdo con Jutglar, el periodo revolucionario entre 1868-1874 habría supuesto un gran esfuerzo por instalar plenamente el esquema liberal europeo en España, y habría servido para obligar al país a entrar de forma más decidida por los caminos de Europa, en el sentido de conseguir del reconocimiento de la existencia de importantes núcleos de presión burguesa. Frente a esto, encontramos las opiniones de Selgas, críticas con la burguesía que "se hace a sí misma" y con la compra de títulos nobiliarios, crítico también con una monarquía que al perder la fuerza ha perdido el respeto, como dejamos visto.

En relación a la burguesía leemos:

Sin duda alguna al hombre debe considerársele como hijo de sus obras; pero me parece difícil poderle negar el derecho que tiene a ser hijo de su padre (Selgas: 1875: I: 6).

Como en nuestra época más que en ninguna otra, se ha apropiado el dinero todas las virtudes y todos los méritos, basta poseer un bolsillo medianamente ancho y un tanto hondo para adquirir por mera compra o por pura gracia un título nobiliario de marqués, de duque o de conde... (ibídem).

Esta aristocracia súbita, sin fundamento y sin historia, es propia, característica, de estos tiempos democráticos, porque es una aristocracia verdaderamente plebeya (1875: I: 7).

Los juicios referentes a la monarquía constitucional son igualmente demoledores. Ya vimos algunos ejemplos, y a ellos podríamos añadir muchos más. Como última muestra, podemos ver el siguiente texto:

...los reyes que nacen de las instituciones modernas viven mal y acaban peor. Eso sí, no van al patíbulo como Carlos I en Inglaterra, y Luis XVI en Francia. Se conoce que la corona es tan poco adherida a sus cabezas, que las revoluciones, de que son hijos, pueden arrancarlas de sus sienes sin decapitarlos. No son unos reyes destronados, sino unos meros proscritos (...).

Más, sobre las ruinas de estas monarquías se levantan nuevos poderes, y cada poder tiene su corte. La palabra rey no ha hecho, en rigor, más que perder su significación singular, porque los reyes se han multiplicado al caer el verdadero rey, y tienen como los reyes sus vasallos, sus súbditos y sus cortesanos (Selgas: 1875: I: 117-118).

Otras ideas expresadas en esta misma obra muestran de nuevo el carácter reaccionario de Selgas en relación al progreso y la libertad. Su posicionamiento llega a un extremo tal que, a diferencia del resto de los autores, Selgas desprecia el presente en todas sus vertientes, también las manifestaciones artísticas.

En nuestra época todos los accidentes de la vida tienen un mismo móvil y un mismo fin, la utilidad. Somos demasiado prácticos para amar la gloria por la gloria, y buscamos en ella la parte positiva. La fama es dinero, la celebridad es oro, y he ahí un motivo más, bien poderoso por cierto, para que busquemos con mayor empeño la ocasión de distinguimos (7).

Hay en este siglo en que vivimos una inquietud tal, una inconstancia, una movilidad tan incansable, que imprime, lo mismo a las obras de nuestro entendimiento que a las obras de nuestras manos, el sello mortal de una vida fugitiva (10).

Pocas, muy pocas de las construcciones modernas y de los monumentos artísticos que salen de nuestras manos alcanzarán los honores de la antigüedad (12-13).

Esta misma fragilidad, esta misma falta de firmeza y de reposo la encontrareis de la misma manera en las ideas, en los sentimientos, en los caracteres y en las costumbres. Parece que atravesamos un momento de interinidad, y de nuestra ciencia y nuestra literatura, nuestro arte, nuestra industria, nuestra política, y hasta nuestro lujo, todo es de *pacotilla* (12).

Es justo, no obstante, señalar que las críticas a una parte del arte práctico y venal ya había sido realizada por Rosalía en *El caballero de las botas azules* (1867) y por Bécquer en la rima 7 según la numeración de Estruch Tobella, pero en ellos, siempre queda un resquicio para el arte verdadero que no se mide con parámetros lucrativos.

Voy contra mi interés al confesarlo;
no obstante, amada mía,
pienso cual tú que una oda sólo es buena
de un billete de banco al dorso escrita.
(...)
Tú sabes y yo sé que en esta vida,
con genio es muy contado el que la *escribe*,
y con oro cualquiera *hace* poesía
(Bécquer: 2004:60).

Es posible que la radicalización de esta idea que vemos en Selgas responda a la evolución de los tiempos y a un verdadero cambio en las artes, pero nos inclinamos a pensar que es fruto de la perspectiva que adopta el autor y, en cualquier caso, le aleja de los demás autores del grupo. Refiriéndose a Bécquer, ha observado Rubén Benítez:

La civilización propaga, en fin, leyes que perturban la naturaleza y alteran las peculiaridades distintivas del país. La administración pública, con su excesiva tendencia a la *centralización*, contribuye a alterar la fisonomía característica de las regiones.
José Selgas, neocatólico, aduce las mismas causas religiosas, económicas y científicas cuando critica al “espíritu del siglo”. Pero Bécquer nunca llega como él a los anatemas violentos (Benítez: 1971: 39).

La crítica a la *centralización* administrativa que señala el crítico, nos sirve, no obstante, para resaltar otro elemento en común con Rosalía, puesto que esta reivindicación era compartida por tradicionalistas y liberales. La raíz romántica común permite, una vez más, que posturas ideológicas enfrentadas coincidan.

2.1.4. Narciso Campillo

En las antípodas ideológicas, encontramos a Campillo, del que, en términos no excesivamente objetivos, afirma Fuensanta Guerrero:

Encontró una nueva ocupación: la política. Su ideología cambió radicalmente en este aspecto. El joven que, si n sent ir es crúpulos de ni nguna clase, dedicaba l oas a l a du quesa de Monstpensier, se transforma en un liberal apasionado que labora intensamente por el advenimiento de la revolución, si bien la libertad que proclama es restringida a aquellos que tengan la suerte de pensar como él (Guerrero: 1964: 77).

Así, de acuerdo con esta nueva ideología, encontramos en *La Retórica* (1872), por ejemplo, la transformación de la frase de Saavedra Fajardo (“Es el pueblo un cuerpo muerto sin la nobleza; y así debe el príncipe cuidar mucho de su conservación y multiplicación”) en la siguiente aserción: “Cuerpo muerto es la nobleza sin el pueblo, de cuya conservación y multiplicación debe singularmente cuidar el príncipe” (cit. en Guerrero: 1964: 77). Respecto a la actividad política del autor, Guerrero, con base en la opinión de Cáscales y Leonardo Eliz, indica la fundación con Roque Barcia de *El Demócrata Andaluz* (que habría contribuido al advenimiento de la *Gloriosa*), su participación en la Junta revolucionaria de Cádiz, su puesto de regidor de ese ayuntamiento y de secretario del mismo y concluye: “su labor política fue intensa” (Guerrero: 1964: 78). El crítico señala como credo político de Campillo el prólogo a la obra de Alba Salcedo del que ya hemos hablado en otro momento. En efecto, el prólogo en cuestión se escribe en 1869, cuando aún se mantenía la fe revolucionaria y el

escritor siente justificada la acción levantista en pro de una serie de mejoras sociales. En el texto, aparecen claras afirmaciones revolucionarias y antiabsolutistas, como las que siguen.

En relación a la acción de Fernando VII, el autor afirma:

...libertado Fernando VII de su cautiverio, empezó la triste serie de sus arbitrariedades y perfidias, hasta el triunfo de la Revolución de Septiembre en los memorables campos de Alcolea (en Alba Salcedo: 1869: VII).

Añade, además:

En la esfera intelectual teníamos el pensamiento encadenado: eran sus espías y opresores el Gobierno y la Iglesia: el uno, por medio de sus fiscales, acusaba a los escritores, lanzándolos luego a la emigración o al presidio, mientras la otra, absorbiendo la enseñanza, procuraba estacionarla y aun hacerla retroceder a los tiempos del escolasticismo (en Alba Salcedo: 1869: IX).

Al establecer una comparación con otros déspotas que procuraban compensar su tiranía con el bienestar material, afirma de España que:

...todas las fuentes de producción se agotaban, y sólo ciertos hombres funestos medraban de una manera insolente y escandalosa, siendo su conducta un amargo sarcasmo contra la general miseria (Ibidem).

Estas marcadas diferencias económicas y sociales, centradas en Galicia, son las que motivan también la actuación de Rosalía y su nacionalismo.

Campillo, en relación a la Revolución del 68, afirma que se trata del resultado del deseo de la mayoría de la nación y del libre espíritu del siglo XIX, y la define como:

una revolución encaminada a cambiar fundamentalmente las bases de la sociedad española, comprendió que los grandes acontecimientos son debidos a grandes causas, y así le fue preciso buscar estas en sucesos anteriores, y sobre todo en el cambio lento, pero continuo, que viene verificándose en la opinión pública desde la promulgación del código político dictado por las inmortales Cortes de Cádiz (en Alba Salcedo: 1869: VII).

Del que afirma:

Este código político, solemne protesta de la razón contra la tiranía y muy superior en espíritu al espíritu de su tiempo, era un inmenso adelanto sobre las anteriores instituciones políticas (en Alba Salcedo: 1869: VII).

...aunque la Constitución de 1812 fuese de real orden abolida y conceptuada en sí y en sus efectos como no hecha, su aspiración liberal no pudo morir bajo un decreto, y fue propagándose por la clase media primero, como la de mayor ilustración, y más tarde por la elevada y la humilde para llegar a infiltrarse en la gran mayoría del pueblo español (en Alba Salcedo: 1869: VIII).

Por último, explica los hechos revolucionarios por la situación política precedente, pero significativamente, no culpa de ello a la reina, a la que, en cierto modo disculpa, sino a los ministros:

deduciendo lógicamente este gran suceso del intolerable sistema represivo del anterior ministerio, de sus violaciones de la constitución del país y de los derechos más legítimos y sagrados, y del predominio absoluto que ciertas personas, demasiado conocidas por su reprensible conducta, ejercían sobre el ánimo de la destronada doña Isabel (en Alba Salcedo: 1869: VIII-IX).

Campillo da una visión optimista del futuro:

Hoy el pensamiento puede extenderse sin trabas, y llevar su ley y su benéfica influencia a todas partes en alas de la libertad.

(...)

Con el corazón lleno de fe y la mirada puesta en un porvenir más tranquilo y espléndido, aseguramos que las turbulencias presentes se desvanecerán como nubes pasajeras, dando lugar a que resplandezca en todo su brillo el sol de la libertad, y a que España, sea grande por haber sabido reconquistarla y consolidarla, consignéndola primera en las leyes, y haciéndola pasar después de las costumbres.

(...)

¡Honor a los hombres que en Septiembre de 1868 supieron volver por la honra de España, haciendo huir despavoridos a sus opresores, y hagamos extensivo nuestro agradecimiento a cuantos, como el Señor Alba, procuran perpetuar el recuerdo de tan gloriosa Revolución en la memoria de las generaciones (en Alba Salcedo: 1869: XI-XII).

Visto todo esto, es el momento de señalar que, una vez más, la concepción de la historia que manifiesta Campillo y la importancia que le otorga presentan ciertas reminiscencias de la ideología del Romanticismo Histórico alemán. Al hablar de la función de la misma, afirma:

...manifestar los ocultos gérmenes de grandeza y decadencia en hombres y pueblos, los móviles que impulsan el movimiento del organismo social y presentar el espectáculo grandioso y nunca bastante meditado de la humanidad, siempre en peregrinación hacia un ideal que avanza delante de sus pasos y que nunca llegará a realizarse, tal es la tarea verdaderamente gigantesca de la historia (en Alba Salcedo: 1869: V).

La idea de la historia como “germen de la grandeza y decadencia de los pueblos”, une al autor con los otros escritores, que bajo un presupuesto similar, desarrollan un comportamiento diferente.

Asimismo, hemos de volver por un momento a la casi exculpación de Isabel II por parte del único autor que apoya la Revolución del 68, pues esto nos sitúa ante un nuevo lugar común del grupo. Casi todos ellos son monárquicos y se declaran isabelinos, con la

excepción de Selgas, que a pesar de ello no dedica palabras de censura a la reina más allá de su posicionamiento, en carta privada, al lado del aspirante al trono, y de Campillo, que, como acabamos de decir, aunque apoya *la Gloriosa*, no condena a la soberana. Así pues, se puede afirmar que ninguno de ellos condena abiertamente la labor real. Ahora bien, no podemos dejar de señalar una excepción, bajo pseudónimo, en la pluma de Gustavo Adolfo Bécquer. Las ya citadas acuarelas de SEM, en las que parece confirmada la participación del autor, denunciando espíadadamente el carácter circense del gobierno y la monarquía isabelina, la influencia y el papel jugado por la “camarilla de la reina”, con Sor Patrocinio y el confesor real, y la desmedida sexualidad de la reina que pone en evidencia su labor como soberana y su dedicación al bienestar del país.

En cualquier caso, como hemos señalado, casi todos los autores coinciden en la defensa de la reina, y por ello cerraremos este apartado con una cita de Manuel Cañete, que pone en boca del personaje alegórico de España la defensa de Isabel II:

ESPAÑA:
En vano de un pecho infiel
fuera la traición sañuda:
broquel de inocencia escuda
a la cándida Isabel.
Contra sedicioso anhelo
tengo yo un pueblo leal:
contra el pérfido puñal
hay un Dios justo en el cielo!
Y cualquier inicua saña
¿qué logrará? Hacer mayor
el tierno y profundo amor
que tiene a Isabel España!
(Cañete: 1852: 18)

2.1.5. Conclusión

Todo lo visto hasta aquí nos permite sacar una serie de conclusiones que arrojan algo de luz a la controvertida situación de los escritores de la etapa que analizamos. En primer lugar, y frente a la opinión generalizada que ha caracterizado a estos poetas como “evasivos” y no comprometidos con la política de su tiempo, podemos afirmar de forma tajante que todos ellos se involucran de un modo u otro en el devenir político de su siglo. En efecto, no escriben poesía política o de tema político, pero ello no significa su desvinculación de la realidad sino su concepción de la poesía al margen y por encima de

los avatares históricos. Se trata de una elección coherente con su poética, y por ello relegarán sus opiniones políticas a la prosa: novelas, cuentos y, sobre todo, ensayos y artículos. En segundo lugar, podemos afirmar la no coincidencia absoluta entre sus integrantes en lo tocante a la participación en la política de partidos. Mientras que algunos se vinculan de manera clara a una determinada facción, otros permanecen al margen de las mismas. Esto no significa, insistimos, que dejen de mostrar una importante preocupación por la sociedad que les rodea, pero no todos entenderán las acciones menores de la política del momento como la mejor medida para corregirla. Tanto los que son hombres políticos, independientemente del partido al que pertenezcan, como los que no lo son, prestan una especial atención a la historia y a los elementos populares, en los que creen encontrar el alma de los pueblos; ambos aspectos vendrán a ocupar un lugar privilegiado en sus textos. Con ello se busca la regeneración espiritual que, como renovación profunda llevada a cabo desde la raíz, podría corregir la situación concreta de cada país.

La filiación de estas ideas con Herder, los Schlegel y otros pensadores del Romanticismo historicista alemán, viene a probar, como ya había hecho Flitter en relación con el periodo anterior, que la identificación Romanticismo-Liberalismo es inoperante y, a su vez, permite otorgar el título de románticos al grupo que estudiamos por derecho propio, a pesar de no compartir los presupuestos del grupo anterior. Por último, y a colación de esto, hemos de reincidir en el carácter monárquico de casi todos ellos, lo que les lleva, en general⁵⁵ hacia posturas conservadoras y a la preocupación por el modo de ejercer el reinado, hermanado con el enfrentamiento entre concepciones monárquicas subyacentes en las guerras carlistas, que lleva a autores como Selgas, Arnao o Cañete⁵⁶ a señalar las características que creen indispensables en un buen monarca.

⁵⁵ No olvidemos que Campillo y Rosalía constituyen una excepción en lo que toca a este tema.

⁵⁶ Las afirmaciones de Selgas a este respecto ya han quedado debidamente ejemplificadas. En cuanto a Cañete y Arnao, sólo a modo de muestra podemos ver los siguientes textos:

...tu sello inmortal grabe en su mente; [del futuro heredero, durante el embarazo de Isabel II]
que si la luz de la justicia es fuego
que alumbra y purifica,
es rayo abrasador para el que ciego
torres de horrenda iniquidad fabrica.
Del fortunado crimen nunca vea
coronada la sien: ¡ay de los reyes
cuyo poder por alimento admite
la corrupción del pueblo y de las leyes!
(...)

Se trata, por tanto, de un grupo de autores en el que casi todos apoyan la monarquía como forma de gobierno y los valores tradicionales como los más adecuados, en el que todos se preocupan por la situación que les ha tocado vivir, todos buscan aportar su grano de arena en el “necesario” cambio de manera activa y no evasiva y donde todos, sin duda, son románticos.

2.3. Conciencia Nacionalista

Dentro del apartado de conflictos sociales, Ricardo Navas Ruiz (1982: 58 et. sic) habla también de una nueva conciencia nacionalista en el Primer Romanticismo y establece tres maneras diferentes en las que esta se presenta:

1. Orgullo por haber derrotado a Napoleón, y en relación con ella, galofobia y afirmación del pasado histórico.

Si la hueste convoca,
y estalla el bronce y el clarín resuena,
batalle por la paz; no en furia loca
por grandezas efímeras. Si truena
contra el derecho y la razón sencilla
la popular escoria
que el lustre de los pueblos amancilla,
sepa vencer y no oprimir. La gloria
nunca ciña la frente
del inicuo Neron; cándida brilla
en la virtud clemente
del magno Tito y vencedor Trajano;
ni crece su laurel para el tirano
(Cañete: 1859: 6-7).

**

Por eso tú, Señor que de la vida
rayando apenas en la edad temprana
recibes la corona castellana
salpicada con sangre fratricida,
no esperes de la cólera encendida
ni de incrédulo error y ciencia vana,
bálsamo que tu diestra soberana
pueda verte sobre la patria herida.
Pide auxilio a la Fe, sol invisible,
y tus rayos te den siempre serenos
dulce piedad, justicia idefectible;
y en estos días de amargura llenos,
sé, más que de los malos juez terrible,
defensa y patrocinio de los buenos
(Arnao: 1878: 65).

2. En los costumbristas, el nacionalismo se revisita de ataques a las falsedades propaladas por los extranjeros y de afanes de descubrir la verdadera identidad del país.

3. De rechazo, las reivindicaciones nacionalistas, producen el fenómeno del regionalismo: Cataluña, Galicia, Vascongadas se sienten más y más entidades específicas y reclaman la revalorización de sus lenguas y sus culturas.

Dando por válidas estas tres manifestaciones del sentimiento nacionalista, llegados al periodo histórico que estudiamos, se hace necesario profundizar en cada una de las tres para entender sus verdaderas motivaciones y analizar el modo en el que se mantienen, o no, en el Segundo Romanticismo.

En efecto, la invasión napoleónica crea un sentimiento nacionalista y este sentimiento es básicamente de orgullo cuando se expulsa de España al enemigo francés, pero antes de eso la invasión ha tenido otra serie de consecuencias, tan importantes, o incluso más, en el ánimo de los españoles. En primer lugar, hemos de señalar el componente crítico sobre la conciencia nacional que supondría la invasión. España había dejado de ser un gran imperio algún tiempo atrás, pero aún conservaba una parte de sus colonias y el orgullo de haber sido el Reino más poderoso de la tierra, la invasión napoleónica no sólo demuestra que ya no lo es, sino que les convierte en las víctimas, en los conquistados. Incluso para aquellos que habían puesto sus esperanzas en la llegada de Napoleón para implantar la Ilustración en España, el resultado no es positivo. Expulsar a los franceses del país, enardecerá los ánimos nacionalistas y dará lugar a un importante componente galofóbico, pero no eliminará el sentimiento de frustración del que había sido un gran imperio.

En relación con esto y como consecuencia de los dos factores, se produce lo que Peers llama Renacimiento Romántico. En un momento de crisis nacional y enfrentamiento bélico, la creación literaria suele tomar unos tintes casi propagandísticos dirigidos a la exaltación del espíritu. En esta ocasión, en la mayoría de los casos, no se recurre a una creación específica, sino a la reposición de los grandes dramas del Siglo de Oro, el momento más glorioso de la nación española.

En segundo lugar, la invasión napoleónica y las juntas revolucionarias, traen como consecuencia la necesidad de que cada región se autogubierne y, de este modo, toman

conciencia de la innecesidad de recibir las órdenes de un gobierno central. Acabada la guerra, las Juntas se disuelven, pero no desaparece esta nueva percepción, que de nuevo cobrará fuerza algún tiempo después.

Hasta aquí lo relacionado con la Invasión napoleónica, pero para entender el desarrollo de los regionalismos y nacionalismos posteriores, hemos de considerar un par de acontecimientos más que pudieron haber sido relevantes. Como señalamos en el apartado anterior, el crecimiento económico resultado de la implantación del liberalismo no opera en toda España de la misma manera, mientras que Madrid y algunas otras ciudades importantes experimentan un fuerte desarrollo que se deja ver incluso en la morfología de las ciudades, otras regiones no experimentan crecimiento alguno, y no reciben ayuda para ello del gobierno central, que hace oídos sordos a sus llamadas de atención. Esta situación traerá dos consecuencias fundamentales: en primer lugar las diferencias entre las diversas regiones se acentúan cada vez más; en segundo lugar, surge en algunas de ellas un sentimiento de abandono que, unido a la conciencia de la posibilidad del autogobierno, dará lugar a los nacionalismos, al federalismo y, finalmente, a la formación de los cantones.

Por último, la importancia que se le da a la lengua en este momento como elemento cohesionador de una raza, fue determinante para que regiones como Galicia, Cataluña o el País Vasco se sintieran diferentes del resto de España de habla castellana.

España, ante la conciencia de crisis nacional, tal como antes había hecho Alemania, y de acuerdo a los parámetros del Romanticismo historicista y la filosofía alemana introducidos por Böhl de Faber, vuelve los ojos a un pasado de grandeza nacional y busca los elementos cohesionadores que les habían dotado de un espíritu fuerte en esos momentos históricos. La crisis, pues, no se considera política, sino espiritual, España ha perdido su conciencia de nación y hay que recuperarla para poder valorar el potencial político. Como vimos, esta es la actitud de muchos de los autores del Segundo Romanticismo en lo que se refiere a política, y será la actitud que hereden y desarrollen algunos de los autores finiseculares como Unamuno, Azorín o Maragall en Cataluña.

De la búsqueda de estos elementos cohesionadores surgirán: el costumbrismo - relacionado con el regionalismo o, en muchas ocasiones-, la revalorización del catolicismo y la importancia de la historia.

Por su parte, de la impotencia de los gobiernos para atender a las necesidades específicas de cada región surgirá el nacionalismo.

Es importante que tengamos en cuenta la diferente significación de estos dos términos para no caer en errores a la hora de analizar los textos de los distintos autores. Para ello, recurriremos al Diccionario de la Real Academia Española, donde las citadas voces aparecen definidas de la siguiente manera:

regionalismo.

1. m. Tendencia o doctrina política según la cual en el gobierno de un Estado debe atenderse especialmente al modo de ser y a las aspiraciones de cada región.
2. m. Amor o apego a determinada región de un Estado y a las cosas pertenecientes a ella.
3. m. Vocablo o giro privativo de una región determinada.

nacionalismo.

1. m. Apego de los naturales de una nación a ella y a cuanto le pertenece.
2. m. Ideología que atribuye entidad propia y diferenciada a un territorio y a sus ciudadanos, y en la que se fundan aspiraciones políticas muy diversas.
3. m. Aspiración o tendencia de un pueblo o raza a tener una cierta independencia en sus órganos rectores (<http://buscon.rae.es/draeI/>).

Queda claro, pues, que cuando hablamos de nacionalismo, estamos considerando un componente político e independentista que no aparece en la mayor parte de los autores que estudiamos. Lo veremos más adelante al estudiar el caso concreto de Rosalía de Castro, pero conviene dejar establecido desde este momento que la base que se tiene para considerarla nacionalista no es del todo firme. Por supuesto participa del movimiento provincialista y regionalista gallego, y, en efecto, en algunos de sus textos y poemas, clama por una separación de España, nacida del despecho y de la rabia ante la actitud del gobierno central. No obstante, no está claro, que, tras esta idea, subyazca una aspiración política independentista clara, pues como hemos visto, el nacionalismo no empieza a cobrar fuerza en Galicia, en un grupo al que, en efecto pertenece Murguía, hasta algunos años después de la muerte de la escritora, cuando ya se ha perdido toda la fe en la intervención estatal. Está claro que Rosalía podía tomarse fácilmente como adalid de la causa, pues muchos de sus poemas pueden interpretarse en esta clave, pero, en nuestra opinión, suponer una actividad nacionalista en Rosalía en un momento en el que no hay nacionalismo gallego es anacrónico.

Hechas las siguientes salvedades, podemos comenzar reproduciendo algunas citas que nos van a ayudar a situar en su justo contexto los textos que analizaremos a continuación. En primer lugar, es ilustrativa la cita de Cardwell que reprodujimos en parte en el apartado anterior:

The general histories written in the 1840s in Spain, drawing on the earlier German-influenced articles of Johann Böhl von Faber and Agustín Durán, reconstructed Spain's national cultural identity in a very specific way. In the face of moments of historical and national crisis or uncertain transitions, Spanish historians and critics invoked <<fuercas cohesionadoras>> before revolutionary challenges. These cohesive forces, confronted with the uncertainties of Spain's turbulent history in the aftermath of the Napoleonic invasion and the War of Independence, are predicated upon a return to established scales of values and an unconditional adherence to Catholic tradition (but not necessarily belief) in a form of *casticismo*. *Casticismo* may be seen, then, as a movement of defence of the national past and of conservative, often reactionary, national values. With its strong emphasis upon the soil, the humble people, their customs, dress, personal and household decoration, architecture and cultural products and, above all, religion and language, we might link the Spanish conservative and Catholic Romantic movement with the German theories of a *Volksgeist* elaborated by German Romantic intellectuals (Cardwell: 2005:160-161).

Nos interesa señalar en esta cita, además de la importancia de las fuerzas de cohesión en momentos de crisis, el hecho de que se vuelvan los ojos a la gente humilde, con sus trajes especiales, sus costumbres o su arquitectura y decoración específicas, constituye- por medio del costumbrismo- un análisis de los elementos distintivos de las diferentes regiones, lo cual no necesariamente debe desembocar en el nacionalismo, pero sí en el regionalismo -del modo en que lo entiende Maragall algunos años después- en la misma línea de pensamiento:

Un resultado espontáneo, casi fatal, físico, por decirlo así, de una fortaleza sobrada, de un peso específico adquirido a fuerza de adentrarse, de olvidarse, hasta cierto punto, de toda acción externa, de no preocuparse sino de la propia nutrición, de asimilar, de barrer hacia dentro [...] Nada de intentos de intervención ni de ensayos de imposición mutua, con lo que no lograríamos más que estorbarnos unos a otros en la gran obra nacional, en la única eficaz, que es ir hurgando cada pueblo en su terruño, en su alma particular, *hasta llegar a la raíz común a la raíz ibérica que indudablemente existe*. Allí hemos de encontrarnos, allí hemos de entendernos [...] allí hemos de unirnos valorando cada uno su elemento y su fuerza en la raíz común. *Allí está la unidad* [...] allí está el alma peninsular aún por descubrir, allí la gran civilización ibérica aún por hacer [...].
Esa es mi fe, y todo lo demás me parece perder el tiempo y malgastar fuerzas⁵⁷.

Por tanto, hemos de hablar del costumbrismo favorecido por el *Volksgeist*, difundido por toda Europa a partir de Herder y basado en un fuerte sentido patriótico, y hemos de coincidir con Varela y Ermanno Caldera en el hecho de que esta tendencia aparece en España en un grupo de escritores admiradores de su propio país y preocupados por salvaguardar sus costumbres. Para ello, se centran en lo "peculiar, característico,

⁵⁷ Artículo de Joan Maragall de 1911 citado por Cardwell: 2005: 170-171. El énfasis es de Cardwell.

particular o indígena, ya que en lo autóctono e incontaminado adivinaba [el Romanticismo] lo singular de cada nación o comarca⁵⁸”.

Es cierto que no siempre el costumbrismo contiene la nota de “amor o apego” a la región que veíamos en la definición del “regionalismo”, pero sí que está íntimamente ligado al mismo cuando trata de mostrar las características específicas de una región, no sólo para buscar el alma nacional, sino también para prestar atención a las características propias.

Habría que añadir que el cuadro de costumbres contemporáneas a menudo echa una mirada hacia el pasado, buscando el origen de ciertos usos u oficios, o motivada por una fuerte nostalgia y que, con frecuencia, la búsqueda del carácter nacional va acompañado de un tono de queja porque las costumbres se pierden por las “nefastas” influencias extranjeras.

Por último, nos interesa señalar la completa coincidencia entre la actitud de los segundos románticos y la generación finisecular (los tradicionalmente conocidos como modernistas y noventayochistas). Hemos venido insinuándolo en todo momento, pero es significativo e ilustrativo el análisis comparativo que a este respecto presenta Luís de Llera, que comienza de esta manera:

En 1898 como en 1830 pregunta por la identidad de España, por descubrir a través de los usos, las maneras y las actitudes vitales de los españoles qué características han definido su modo de ser, y a través de aquellas proyectar un futuro salvador (Llera: 1996: 214).

A continuación, el crítico establece una comparación sistemática, en la que señala los siguientes puntos:

- Ambas representan momentos análogos y determinantes en la historia de España (la primera marca el paso entre el siglo XVIII y el XIX, entre dos edades: la moderna y la contemporánea).
- Ambas nacen de una humillación colonial (durante los años 30 se pierde la mayor parte de América). “Dos calamidades paralelas inducen a preguntas y actitudes semejantes” (Llera: 1996: 216).

⁵⁸ Varela, J. L. (1970): Introducción a *Costumbrismo romántico*, Magisterio Español, Madrid: 7; citado en Caldera: 1996: 49.

- Novedades en el campo ideológico- político-cultural (Liberalismo y romanticismo/ tradicionalismo).
- Por medio de la ironía y la crítica (modo tradicional de afrontar las crisis en España) se trata no sólo de mostrar el lado malo de la sociedad, sino también de corregirlo.
- El escritor modernista encerrado en su torre de marfil tiene su equivalente en los jóvenes de la época romántica que se alejaban de la política y dedicaban sus esfuerzos a la regeneración de las artes y las letras.

Respecto a esto, nos interesa matizar un par de aspectos que demuestran que la cercanía del Modernismo y el 98 se establece en una medida mayor con los coetáneos de Bécquer que con los de Espronceda. Para empezar, en nuestra opinión, el acontecimiento histórico que marca a la generación⁵⁹ de los primeros románticos no es la pérdida de las colonias, sino la invasión napoleónica y todo lo relacionado con el reinado de Fernando VII. Tal vez siga siendo exagerado considerar como marca fundamental de la generación de los hombres del Segundo Romanticismo la imprevista pérdida de las colonias, pero sí podemos afirmar a la luz de los artículos periodísticos o las obras de algunos de ellos, que la situación cubana o chilena aparecen reflejadas en sus textos en mayor medida que en los de Espronceda.

En segundo lugar, insistimos en la filiación común del pensamiento finisecular y del Segundo Romanticismo con el Romanticismo alemán, no con el liberalismo. Por último, la actitud torremarfileña que en otro lugar, de acuerdo con las teorías de Richard Cardwell, hemos analizado en relación con la regeneración espiritual del país y no como mecanismo de huida, aparece de manera mucho más clara en el segundo grupo de románticos que en el primero. Para cerrar este aspecto, podemos ver la cita de Berenguer Carisomo. El crítico está hablando de la Generación del 98 y de Castilla y, en relación a las descripciones de los territorios que realiza Bécquer, afirma:

Es un intento, todavía balbuciente, de encontrar las raíces vivas de España (...) es la conciencia, todavía vaga, pero presente, de que esas costumbres, esos paisajes, ese ser vivo de la *tradición* significaban un aliento nacional, un rasgo ineludible en la esencia de lo español.
(...)

...para que esta interpretación tuviese causa urgente de manifestarse, España debía sufrir una herida grave en su sensibilidad. Fue lo que ocurrió con la llamada <generación del 98>. Sus hombres, después del colapso antillano y filipino, se lanzaron por lo más hondo de la vida

⁵⁹ Usamos el término de generación en cuanto a fecha de nacimiento, no en su acepción literaria.

española, tratando de buscar su verdadera fuerza viva; no es el <pintoresquismo> hecho y exportable, sino lo recóndito y real; lo eternamente presente en la <conciencia> de la nación: por eso Castilla, la vieja, la de las gestas, recobra su puesto de madre nutricia; por eso Azorín viaja por los pueblecillos más humildes buscando auscultar su respiración más profunda. [] Bécquer está más cerca de éstos que de aquellos. (...) Es *ver* lo español en el mismo pueblo. Es *sentir* la tradición (Berenguer Carisomo: 1974: 111-112).

2.3.1 Gustavo Adolfo Bécquer

El análisis textual nos lleva de nuevo a Gustavo Adolfo Bécquer. La actitud del autor en relación con este tema es especialmente valiosa, dado que representa exactamente lo que venimos explicando acerca de la búsqueda del alma nacional por medio de las costumbres de cada región. En efecto, el amor que siente Bécquer por Andalucía no es comparable al que siente por otras regiones, sin embargo, su fascinación por Toledo o el valle de Veruela, le llevan a reflejar también sus costumbres, indumentarias, decoraciones y modo de hablar, en un tono que podríamos considerar regionalista. Como afirma Reyes Cano:

no debemos olvidar que Bécquer es un hombre que a lo vivencial *sevillano*, enriquecido luego con una larga experiencia de vida en tierras *castellanas* y *aragonesas*, aún desde muy pequeño una rica experiencia de lectura: la poesía tradicional española, los románticos franceses y más tarde, ya en Madrid, el conocimiento de la literatura germánica⁶⁰ (Reyes Cano: 1980: 13-14).

El crítico vuelve a afirmar, reincidiendo en esta misma idea:

En la diversidad de facetas de su personalidad (el poeta, el periodista, el <crítico> de arte, el amante del folklore...) Sevilla tiene siempre oportuno en caje: su ministra ejemplares y recurrencias, provoca estados de ánimo, da pie a la reflexión..., convirtiéndose así en fuente que nutre la cosmovisión poética becqueriana, al lado de otros lugares, como Soria y sobre todo Toledo, que cumplen parecida función (Reyes Cano: 1980: 14).

En su estudio Reyes Cano se centra especialmente en la función de Sevilla en la obra de Bécquer y señala el tratamiento fragmentario que el poeta otorga a la misma, su estilo disperso y la desigual atención a los aspectos que recoge: "...muy dentro todavía de la ensoñación poética y de la idealización costumbrista de signo romántico aunque abierto ya a la preocupación regionalista y folklorista que ha de dar sus mejores frutos a fines del siglo XIX" (Reyes Cano: 1980: 15).

A continuación, el crítico realiza una sistematización de acuerdo con las diferentes funciones que desempeña Sevilla dentro de la obra del autor. Comienza señalando la identificación de la Sevilla evocada con el paraíso perdido. La evocación del pasado

⁶⁰ El subrayado es nuestro.

sería una parte integrante de la ensoñación lírica, elemento fundamental en la técnica becqueriana. Dentro de esta función, el papel de Sevilla sería determinante por ser el punto de referencia espacio-temporal en el que el poeta se reconoce a sí mismo en la reflexión lírica; pero, sobre todo, por ser el espacio poético de la niñez y la adolescencia, por ser un mundo cerrado y autosuficiente, pleno en su limitación. En su papel de edén perdido, de paraíso o de imposible retorno, Sevilla es esencialmente poética, más creada por la imaginación que por el raciocinio, “aligerada de alusiones topográficas y centrada en dos o tres referencias con valor de paradigmas” (Reyes Cano: 1980: 16). Parte de esta idealización y configuración del lugar de origen como un Paraíso lo encontraremos también en Rosalía de Castro, en la que, incluso podemos hallar marcados contrastes entre la Galicia ideal y la Galicia real, según prima en ella la nostalgia o la reivindicación social que necesita apoyarse en una realidad para ser efectiva. No obstante, al no darse la separación de la tierra natal que vemos en Bécquer, los casos no son del todo comparables. Sí lo es, en cierto modo, con Antonio Trueba, aunque en este no aparece el halo mítico que vemos en el sevillano al hablar de los valles de su infancia. La coincidencia es plena, sin embargo, con la situación de Antonio Machado, en el cual, de la misma manera que el poeta precedente, Sevilla comienza siendo un referente para acabar convirtiéndose en un símbolo de la infancia, de la niñez, del paraíso perdido; así, los limoneros o los naranjos del patio dejarán de ser objetos de referencia real para convertirse en elementos que configuran la morfología de un mundo ideal y perdido. En cuanto a Bécquer, esta es la Sevilla que el poeta evoca cuando está en Madrid, es la Sevilla de la que duele separarse. Ejemplos claros podemos encontrarlos en los siguientes fragmentos:

Toda mi Andalucía, con sus días de oro y sus noches luminosas y transparentes, se levantó como una visión de fuego del fondo de mi alma.
Sevilla, con su Giralda de encajes que copia temblando el Guadalquivir y sus calles morunas, tortuosas y estrechas, en las que aún se cree escuchar el extraño crujido de los pasos del rey justiciero; Sevilla con sus rejas y sus cantares, sus cancelas y sus rondadores, sus retablos y sus cuentos, sus pendencias y sus músicas, sus noches tranquilas y sus siestas de fuego, sus alboradas color de rosa y sus crepúsculos azules; Sevilla con todas las tradiciones que veinte centurias han amontonado sobre su frente, con toda la pompa y la gala de su naturaleza meridional, *con toda la poesía que la imaginación presta a un recuerdo querido...*⁶¹ (Prólogo a *La Soledad*, 1861; Bécquer: 2004: 486-487).

Esta es la Sevilla que “me recordará alguno de aquellos días y cosas que, a su vez, me arranquen una lágrima de sentimiento semejante a la que hoy brota de mis ojos al

⁶¹ La cursiva es nuestra, también en el ejemplo siguiente.

recordarla” (Bécquer: 2004: 494) . Es, por último, la Sevilla cuna de su imaginación, como señala en “La revista de Madrid” del 22 de enero de 1861:

En Sevilla...¡ah! Sevilla, que fue su cuna, vive aún en su memoria como el triste recuerdo del amor pasado; Sevilla es su edén perdido; allí...allí se deslizaba melancólica por el laberinto de sus tortuosas calles y sorprendía secretos de amor, oculta entre las azules campanillas de las rejas, y preguntaba antiguas tradiciones a los musgosos sillares del hendido muro (...).
En Sevilla...¡ah! cuántas veces balaceándose recostada sobre las leves ondas del Guadalquivir y entre la chispeante e inquieta cinta de fuego con que las enciende el sol, le oí entonar una barcarola sin palabras, ritmo sin cadencia: melodía vaga, confusa y triste; eco lejano de la doliente queja del viento y del agua que suspiran al besarse. Cuántas otras, tendida a la diáfana, fresca y flotante sombra de sus verdes pabellones de naranjos y limoneros, creaba un mundo, y en el mundo un paraíso, y en el paraíso una mujer que me llamaba y me sonreía... (Bécquer: 2004:516).

La segunda Sevilla que señala Reyes Cano dentro de la obra becqueriana, es la Sevilla ámbito de leyenda romántica. Su función en este punto sería la de sugerir trasfondos, teniendo en cuenta además que:

...dentro de la consideración tónica de la España romántica acuñada por escritores y viajeros europeos, Sevilla, al lado de otras ciudades andaluzas como Granada y Córdoba, aparece como encarnación genuina de ese romanticismo hispánico (Reyes Cano: 1980: 17).

Por último, el crítico observa la Sevilla que enlaza más de cerca con una visión determinada por el Romanticismo historicista: la Sevilla vista por el escritor de costumbres, la de la elegía y el folclorismo. Con relación a este arquetipo, Reyes Cano señala:

Bécquer es ya consciente del superior protagonismo que el pueblo va adquiriendo a lo largo del siglo XIX. Entiende lo popular como patrimonio vivo que puede enseñar muchas cosas al arte literario de los escritores cultos. La tradición será, por otra parte, fuente indispensable para el conocimiento de la historia; y el progreso destruye muchas veces esos valores tradicionales que reflejan la identidad de un pueblo. Late detrás de esta ideología cierto prurito nacionalista de extracción romántica (...) pero que quiere ser un antídoto contra la progresiva desnaturalización de formas genuinas de la vida española... (...) El relato costumbrista es siempre en Bécquer algo más que pintoresquismo o recreación. Aspira a una función más trascendental: reflejar lo castizo y genuino, lamentar lo que está definitivamente perdido o en trance de perderse, fustigar el papanatismo del pseudoprogreso. (...) *Sevilla ilustra la ideología subyacente en todo el costumbrismo becqueriano*: el dilema tradición-modernidad, que en Bécquer se concreta no en un conservadurismo a ultranza pero sí en un fuerte ataque al mito decimonónico del progreso, con sus aspectos positivos, pero sobre todo con su secuela de gratuitos atentados a lo tradicional. Sus textos costumbristas <sevillanos> tienen todo un trasfondo elegíaco, expresado o tácito, son como un gesto de despedida a tantas cosas idas, a tanta belleza inútilmente sacrificada en aras de una modernidad no siempre genuina⁶²(Reyes Cano: 1980: 21-22).

Dentro de esta utilización de Sevilla, Reyes Cano señala tres referencias fundamentales: la fisonomía urbana, las fiestas y costumbres populares y otros aspectos del folclore, la danza y la canción.

⁶² El subrayado es nuestro.

Analizaremos a continuación cada uno de estos aspectos de manera detallada, pero previamente debemos precisar que, si bien es cierto que Sevilla ilustra la ideología subyacente en el costumbrismo becqueriano, este tono elegíaco, y esta posición que se debate entre la tradición y el progreso no se ciñe a la ciudad andaluza, sino que aparece del mismo modo en textos referidos a Toledo, el valle de Veruela u otras regiones españolas. En relación con Andalucía, podemos recurrir a unos de los textos que Reyes Cano cita como ejemplo más adelante, “La Venta de los Gatos” (1862). El fragmento del relato que nos parece más significativo en relación a este aspecto es aquel en el que el poeta afirma:

Yo dejé una Sevilla y en contraba otra muy diferente. Yo dejé una ciudad grande, hermosa sin afectación, tal vez con abandono, llena de un encanto propio, con un aspecto y una fisonomía originales y característicos, y la hallé tan mudada que sólo puedo comparar el efecto que me hizo al verla con el que experimentaría un entusiasta de nuestras costumbres y nuestros trajes típicos al tropezar con una cigarrera del barrio de Triana con una crinolina a la emperatriz, un sombrero de tope alto y el pelo a la Fuouco. Tan extraño, tan antiarmónico, y perdóneme la civilización, encontré la mezcla de carácter andaluz y barniz francés que veía en todo lo que me rodeaba (Bécquer: 2004: 331).

A la vista del mismo, nos parece que la nota más característica sería la nostalgia, la elegía, la crítica a la importación de lo francés que desvirtúa lo genuino, del mismo modo que veremos testimonios semejantes, siempre refiriéndose a Andalucía en “La Nena” (1862), en algunos otros textos de crítica literaria o en el artículo “La Feria de Sevilla” (1869). En estos textos el poeta no duda, no deja espacio a que lo nuevo sea mejor. Menos seguridad al respecto aparece sin embargo en otros fragmentos en los que sí se muestran simultáneamente la aceptación del progreso como algo positivo junto al dolor producido por la pérdida de lo que irremediablemente queda atrás. Así, por ejemplo, en otro fragmento de “La Nena” en la que hace extensiva la situación de las costumbres andaluzas con lo que está ocurriendo en otras regiones, afirma:

La civilización, ¡oh!, la civilización es un gran bien; pero al mismo tiempo es un raseo prosaico, que concluirá por hacerle adoptar a toda la Humanidad un uniforme. España progresa, es verdad; pero a medida que progresa, abdica de su originalidad y su pasado. Los trajes, las costumbres y hasta las ciudades, se transforman y pierden su sello característico y primitivo.

Toledo, para los amantes de las glorias y las leyendas de los siglos que han sido, y Sevilla, para los entusiastas de las costumbres características de un país, debieran dejárnoslas intactas, siquiera para muestra. Pero no: llegará un día en que Toledo vea por tierra su histórico y extraño Zocodover; un día en que sus calles estrechas, tortuosas y llenas de sombra y de misterio se transformen en boulevares; vendrá un tiempo en que el pueblo andaluz vestirá con blusa y gorra, como los obreros catalanes, trasunto fiel de los franceses; habrá más moralidad, tal vez más ilustración; en vez de reunirse en bulliciosas zambra a las puertas de los ventorrillos acudirá al teatro; en vez de comprar los romances de Los Siete Niños de Écija y cantar cantares flamencos, leerá periódicos y tarareará aires de óperas.

*Todo esto es mejor, seguramente, pero menos pintoresco, menos poético; dejad, pues, que mientras se regocija el pensador y el filósofo, lloren su pérdida el pintor y el poeta*⁶³(Bécquer: 2004: 527).

He aquí la máxima expresión del sentimiento contradictorio que embarga a Bécquer al contemplar el progreso, y como se ve, no se refiere únicamente a Sevilla, sino a toda España. Habría que añadir, tan sólo, que el dolor que muestra por las pérdidas de las costumbres y que hemos visto también en “La Venta de los Gatos” (1862) no puede deberse, no se debe únicamente a un factor estético, sino a la pérdida de la esencia de un país. Por eso, aunque aquí no esté mencionado entre aquello que es imprescindible conservar, el poeta también se esforzará por reproducir costumbres y tipos aragoneses, leyendas, canciones populares et c. Basten como ejemplo las constantes referencias a la fisonomía particular o los trajes típicos de las mujeres y hombres aragoneses que encontramos en las *Cartas desde mi celda* (1864), en las que matiza, incluso, las más mínimas diferencias entre los pequeños pueblos:

La escasa comunicación que tienen estos pueblecillos entre sí es el origen de las radicales diferencias que se notan a primera vista entre los habitantes, aun de los más próximos. Dentro del tipo aragonés, que es el general a todos ellos, hay infinitos matices que caracterizan a cada región de la provincia, a cada aldea de por sí (Bécquer: 2004: 417).

Como decíamos, dentro de las tres referencias fundamentales en el bosquejo que Bécquer hace de Sevilla, el primero es la fisonomía urbana. Reyes Cano pone como ejemplo “La Venta de los Gatos” (1862) y la dura crítica de Bécquer a la modernización de la ciudad en tiempos de Isabel II, periodo en el que el desarrollo industrial y comercial afectan gravemente al trazado urbanístico, como se muestra en el derribo de las murallas para hacer posible la llegada del ferrocarril. A este ejemplo podemos añadir otros muchos en los que se recuerda la morfología de Sevilla, con o sin componente elegíaco. Así, en la primera parte de “La Venta de los Gatos”, Bécquer describe, podríamos decir incluso que pinta, con toda la luz y el color, con todos los sonidos que lo rodean, incluso, “el ventorrillo más neto y característico de todos los ventorrillos andaluces” (Bécquer: 2004: 327). También en “La Nena” (1862), como término de comparación al pobre escenario del espectáculo que Bécquer está comentando, aparece la descripción de una calle de Sevilla:

...una de aquellas calles con casas de todas formas y tamaños, sus balcones con macetas de flores semejantes a pensiles colgados, sus ventanas con celosías verdes, enredadas de campanillas azules, sus tapias oscuras por las que rebosa el follaje de los jardines en guirnalda de madreselva, allá en el fondo un arco que sirve de pasadizo con su retablo, su farol y su imagen, aquí los guardacantones de mármol sujetos con anillas de hierro, en lonjananza las

⁶³ El subrayado es nuestro.

crestas de los tejados, los aéreos miradores, los chapiteles de los campanarios y los extremos de mil y mil veletas caprichosas... (Bécquer: 2004: 525).

Como último ejemplo, podemos recordar la descripción del alcázar árabe de Sevilla, con sus naranjos copudos, sus azulejos de colores y su fuente morisca, en el artículo “El Calor” (1864).

La presencia de la ciudad de Sevilla, la descripción de diferentes rincones significativos de la misma aparecen con frecuencia en la obra de Bécquer, en textos en los que el centro temático es Sevilla, en textos en los que Sevilla es el escenario, o en textos en los que la referencia a la ciudad se introduce tan sólo como término de comparación en medio de un ambiente completamente ajeno a la misma.

En cuanto a la referencia a la fiestas y costumbres populares, Reyes Cano afirma: “no son muy abundantes y están muy ceñidos a los modelos de la pintura costumbrista local” (Reyes Cano: 1980: 26), y señala de nuevo la denuncia de los estragos producidos por el extranjerismo en las mismas. En efecto, si comparamos el número de artículos o textos dedicados a las fiestas o costumbres andaluzas con los que estudian tipos o costumbres de otras partes de España, constatamos que en absoluto los que se refieren a su tierra natal aventajan al resto, e incluso, que son más numerosos los dedicados a otras provincias. En cuanto a su dependencia de los modelos de la pintura costumbrista, podríamos traer el testimonio de Carrillo Alonso, que afirma:

La imagen de Andalucía que hallamos en la obra en prosa de Bécquer está elaborada desde la necesidad que el poeta siente de definir al andaluz, sus costumbres y su tierra, a través de sus señas históricas de identidad. Y si es verdad que Andalucía no es solamente el cante y la copla, no es menos cierto que ambas facetas definen esencialmente el espíritu andaluz (Carrillo Alonso: 1991: 75).

Nos parece, sin embargo, una afirmación superficial, pues las dos consideraciones de Reyes Cano (similitud con la pintura local y denuncia de las influencias extranjeras) entran dentro de un pensamiento coherente y unívoco. En efecto, cuando Bécquer hable de la Feria de Sevilla, de su Semana Santa o del Corpus, estará recogiendo imágenes costumbristas y, lo mismo que hemos visto ya en otros textos, lo hará en contraposición a la presencia de las modas extranjeras. Esto se debe, una vez más, a la finalidad que subyace en la recopilación de estos datos. Se trata de conservar el alma del pueblo, por lo que habrá que recuperar lo genuino y separarlo de la influencia foránea. Por otro lado, el restablecimiento del alma nacional también busca una regeneración del país, por

lo que la visión de la misma será ennoblecida, idealizada, pasada por el tamiz del arte. Como las leyendas históricas tienen como base una visión literaria de la Edad Media transmitida por leyendas y romances donde la idea “moral” tiene mayor importancia que la verdad de los hechos⁶⁴, las costumbres andaluzas reproducen también cuadros idealizados, basados en gran parte en las colecciones de *Cantares* a las que el poeta habría tenido acceso en la biblioteca de su madrina y en las representaciones pictóricas de las mismas por parte del padre o del tío del poeta⁶⁵. A este respecto no podemos dejar de señalar la visión pictórica que encontramos siempre en los relatos costumbristas de Bécquer y que puede revelarse tanto en su lenguaje como en el acompañamiento de láminas, muchas veces realizadas por su propio hermano, que complementen lo que dice. Cuando se trata de crear una unidad espiritual en los lectores, se tiende a la idealización y al ennoblecimiento; sólo cuando exista un trasfondo de crítica y de denuncia, como en el caso de Rosalía, encontraremos una realidad más descarnada.

Ya hemos reproducido en otro momento fragmentos en los que aparece de manera explícita la comparación de un tipo andaluz genuino y uno distorsionado⁶⁶ por la influencia francesa, nos interesa no obstante traer aquí una serie de citas que presentan nuevos matices. El tono elegíaco aparece de nuevo en el siguiente texto:

...dijimos que el notable movimiento de adelanto que se advierte en esta hermosa ciudad de Andalucía ha impuesto a sus solemnidades religiosas un sello especialísimo, merced al cual, si bien han ganado bajo el punto de vista de la ostentación y la riqueza, han perdido, y no poco, del carácter tradicional que guardan aún en otras poblaciones de menor importancia. Respecto de su célebre feria puede repetirse algo semejante. Entre los verdaderos conocedores de las costumbres andaluzas en toda su pureza, entre los que buscan con entusiasmo las escenas y tipos y recogen con afán los cantares y giros pintorescos del lenguaje que revelan la genialidad propia de un pueblo tan digno de estudio⁶⁷, nunca se borrará el recuerdo de aquellas

⁶⁴ “...la tradición es un elemento importantísimo y del cual no puede prescindirse del todo, so pena de caer en un escepticismo acaso más peligroso que la misma credulidad”. (...) “Cuando nos pintan al héroe con tal acento y color que no parece sino que le han visto con sus ojos; (...), involuntariamente asoma una vaga sonrisa de incredulidad a los labios, y ocurre pedir el testimonio en que se fundan aquellas creencias; pero a poco que se medite, esta ciega fe, este mismo lujo de detalles, hijos de la imaginación del pueblo, revelan poderosamente la vitalidad del personaje que palpita al través de sus creaciones, que son como un ropaje espléndido tejido por los romanceros, por debajo del cual se acusan las formas y se siente que hay una figura real y positiva” (...) “Si la tumba, el solar de la casa o el sitio en que ocurrió la muerte de algunos de nuestros grandes hombres pudiera aún inventarse, nosotros aplaudiríamos al que los inventara, ¿por qué hemos de contribuir al desprestigio de los que ya están inventados?” (Bécquer: 2004: 845-846)

⁶⁵ La importancia de lo pictórico en la obra de Gustavo Adolfo Bécquer ha sido estudiado por E. L. King (1953) y, recientemente, por J. Rubio Jiménez (2006).

⁶⁶ Hemos de señalar que esta es una de las constantes becquerianas a la hora de tratar este tema. En él hemos visto la contraposición entre los vestidos de la Nena, a la moda francesa con lo genuino andaluz, pero también en contrarrestamos el enfrentamiento entre el barbero de Sevilla tradicional con el nuevo barbero “montado a la francesa” o la figura del calesero tal como era frente al “cochero de punto” en que lo ha convertido el movimiento social.

⁶⁷ Queda clara la importancia otorgada al lenguaje que ya señalamos en otra ocasión.

renombradas ferias de Mairena y Ronda, de las cabalgatas a la Virgen del Rocío o la vuelta de las hermandades del Cristo de Torrijos... (Bécquer: 2004: 798).

Los dos textos que siguen explican la razón que subyace en la vuelta a la lírica popular de la que hablamos al caracterizar al grupo. Los autores del Segundo Romanticismo se han dado cuenta de que los romances sirven para reconstruir un pasado glorioso sobre el que rescatar el orgullo nacional, pero no muestran el espíritu del pueblo; la voz del pueblo, su alma, el *Volksgeist*, se encuentra en la lírica popular que hay que recuperar en la gente humilde, dado que la burguesía, sujeta a las modas, introduce todos los elementos “impuros”. Esta idea que subyace en la actividad literaria de todos los autores de este periodo, aparece de manera explícita en la voz de Bécquer cuando en “La Feria de Sevilla” (1869), señala el extrañamiento de la gente del pueblo frente a la aristocracia que pretende mezclarse con ellos⁶⁸, o en la autenticidad que sólo aparece entre la gente flamenca:

La feria de la tarde es la feria de la elegancia y el buen todo. (...) La gente del pueblo anda como encogida por entre aquellas oleadas de seda y de blondas sin comprender qué objeto guía a los que se reúnen como ellos a cantar, beber, bailar y divertirse, y se limitan a solo dar vueltas gravemente alrededor de un punto al compás de una música militar que toca piezas de ópera con solos de cornetín y dúos de clarinete y figle. (...)

Es la hora en la que el peso de la noche cae como una losa de plomo y rinde a los más inquietos e infatigables. Solo allá, lejos, se oye el ruido lento y compasado de las palmas y una voz quejumbrosa y doliente que entona coplas tristes o las seguidillas de *El Fillo*. Es un grupo de gente flamenca y de pura raza que alrededor de una mesa coja y de un jarro vacío cantan <<lo hondo>> sin acompañamiento de guitarra, graves y extasiados como sacerdotes de un culto abolido, que se reúne en el silencio de la noche a recordar las glorias de otros días y a cantar llorando, como los judíos, *superflumina Babiloniae* (Bécquer: 2004: 802-803).

Respecto a este último fragmento nos interesa también señalar el papel precursor de Gustavo Adolfo Bécquer en la reivindicación del cante jondo, anticipándose al estudio del mismo que años más tarde iban a realizar los folcloristas y que pasaría a los autores del fin de siglo. Afirma Rogelio Reyes Cano:

Por ahí, Bécquer está llamando a las puertas del siglo XX. Preludia la gran preocupación folclorista de los tiempos modernos y es punto de referencia para la obra de Antonio Machado, de Juan Ramón y de los escritores del 27. En la estructura de la lírica española del XX, el aliento y el modelo de las formas populares es una realidad incuestionable. Y Bécquer, al ponderar por primera vez esta realidad, estaba asociando Sevilla, una vez más, a otra de sus convicciones estéticas angulares (Reyes Cano: 1980: 29-30).

⁶⁸ Nótese en esto las implicaciones que tiene el que la burguesía o la aristocracia quisieran acercarse al pueblo imitando sus costumbres. Como venimos diciendo, en gran medida se trata del resultado de la búsqueda del alma nacional que los artistas intentaban fomentar, pero también puede tener unos condicionamientos políticos, dado el protagonismo que el pueblo había venido adquiriendo a partir de su activa participación en la Guerra de la Independencia, e incluso ser cristalización de la alianza que la aristocracia buscaba con el pueblo una vez que la burguesía se había convertido en enemigo común.

El crítico se refiere a la valoración que Bécquer hace de los cantares de Andalucía en el prólogo a *La Soledad* (1861) de Ferrán⁶⁹, pero como vemos es perfectamente aplicable a las palabras del poeta en relación al cante hondo. También Carrillo Alonso, en *Bécquer y los cantares de Andalucía* (1980) señala la importancia de Bécquer en este campo y destaca al respecto dos hechos fundamentales. En primer lugar, hemos de tener en cuenta que Bécquer es el primero de los poetas cultos que diferencia lo jondo como categoría especial dentro del mundo del flamenco (como queda ejemplificado en el texto de “La feria de Sevilla”, 1869); en segundo lugar, que con su preocupación por el deterioro a que se encuentran sometidos el cante y sus ambientes clásicos, se adelanta al grito de alerta de Antonio Machado y Álvarez en defensa de la pureza de los cantos “gitano andaluces” y de los lugares íntimos de la exteriorización.

Carrillo Alonso considera fundamental en la formación de Bécquer todo lo relacionado con la cultura andaluza y resta importancia a la influencia de Heine, pues en su opinión lo primero que Bécquer recibe y lo que configura su carácter es la rica tradición cultural y poética que recibe por ser andaluz. El crítico afirma:

...lo que trasciende de su vida, de sus palabras y de sus *Rimas* es la imagen profunda del andaluz, enfrentado a los enigmas de la existencia desde los sentimientos extremos del Amor y la Muerte, incluso en esas ocasiones en que tiene que recurrir al humor para evitar el trauma de la tragedia íntima, tal como sucede en las obras de teatro (Carrillo Alonso: 1991: 10).

En la importancia del ser andaluz de Bécquer en su manera de entender la vida coinciden también Cano y Montesinos.

Si lo entendemos así, hemos de señalar que en este ser andaluz, Gustavo Adolfo se adelanta, también, a poetas posteriores que situarán la fuerza motriz de su poesía en esta identidad. Así José Sánchez Rodríguez (estudiado por Richard Carwell) que va a convertir el cante jondo en raíz de su inspiración poética, y así, Juan Ramón Jiménez, del que dice Rubén Darío en una reseña de *Arias tristes* (1903):

No solamente español, sino andaluz de la triste Andalucía. Es de los que cantan la verdad de su existencia y claman el secreto de su ilusión, adornando su poesía con flores de su jardín interior (...). Su cultura lo universaliza, su vocabulario es el de la aristocracia artística de todas partes, pero la expresión y el fondo son suyos como el perfume de su tierra y el ritmo de su sangre (cit. por Cardwell en el prólogo de Sánchez Rodríguez: 1996: 50).

⁶⁹ En el prólogo Bécquer define la poesía popular como “la centella inflamada que brota al choque del sentimiento y la pasión” y luego afirma “la poesía popular es la síntesis de la poesía”, “El pueblo ha sido y será siempre el gran poeta de todas las edades y de todas las naciones. [Nadie mejor que él sabe sintetizar en sus obras las creencias, las aspiraciones y el sentimiento de una época]” (Bécquer: 2004: 488).

Hemos de tener en cuenta, sin embargo, que como anunciábamos al principio, la preocupación de Bécquer por la conservación de las costumbres y lo genuino no se limita únicamente a Andalucía si no a todo el territorio español. Gamallo Fierros señala la preocupación por Sevilla y por Toledo, pero debíamos hacerlo, incluso, más extensivo. Como dice Rubén Benítez:

La civilización propaga, en fin, leyes que perturban la naturaleza del hombre y alteran las peculiaridades distintivas del país. La administración pública, con su excesiva tendencia a la *centralización*, contribuye a alterar la fisonomía característica de las regiones (Benítez: 1971: 39).

Existe, por tanto, una actitud crítica respecto a la centralización política, que le acerca a las posturas de los liberales y los tradicionalistas. Como dejamos dicho en el apartado 2.2, acerca de la política, en el momento en el que nos situamos hay una fuerte corriente que pide la descentralización (especialmente los republicanos) mientras que los moderados aspiran a robustecer el gobierno central de Madrid. Nos encontramos, por tanto, ante otro de los casos en los que Bécquer, fiel a su búsqueda del alma nacional y a su herencia del *Volksgeist* alemán, se aleja de los presupuestos del partido de González Brabo. El propio poeta expresa lo siguiente en “El Alcalde” (1866):

Las nuevas formas políticas de nuestro país, el espíritu propio de la época de transición que alcanzamos, y la tendencia a mudar de manera de ser que se advierte en cuanto nos rodea, van concluyendo poco a poco con los tipos más especiales y característicos de España.

(...)

La tendencia centralizadora de la administración política, la facilidad con que los agentes superiores del gobierno pueden hacer sentir su acción en los más apartados rincones de las provincias, despojándoles de aquella proverbial autonomía, cuyo libre ejercicio ha consagrado la tradición con el genérico nombre de << alcaldadas >>, le han convertido en un personaje vulgar, que apenas conserva algún que otro rasgo de la primitiva especie.

(...)

En esta época de tramitaciones y expedientes, de relaciones al superior y alzamientos en queja motivada, las leyes y los reglamentos, envolviendo la en un tiempo autocrática autoridad del alcalde en una red de limitaciones y fórmulas, le han atado de pies y de manos, lo han vulgarizado, por decirlo así, quitándole a su temida vara aquel mágico prestigio en que consistía toda su fuerza moral y material a veces (Bécquer: 2004: 773).

Igualmente, podemos ver expresado su interés explícito por las costumbres y tradiciones de las diferentes provincias en la presentación de la serie de los “Tipos de Soria” (1870):

En el discurso de la publicación de nuestro periódico tendremos tiempo de ocuparnos de la provincia de Soria, dando a conocer algunos de sus más notables monumentos de arte, entre los cuales los hay de gran interés y completamente desconocidos, al par que trazaremos cuadros de las antiquísimas y tradicionales costumbres que aún conservan en la capital y en muchos de los pueblos de la provincia.

De este modo, y haciendo extensivo este género de estudios a las diversas localidades de España, procuraremos llenar el vacío que se nota por la falta de una publicación especial destinada a recoger tan curiosos datos⁷⁰(Bécquer: 2004: 832).

O, en términos muy semejantes en “Costumbres de Aragón, El Hogar” (1865):

Hoy que el movimiento natural de la época tiende a transformarlo todo procurando imprimir a los diferentes pueblos de España ese carácter de unidad que es el distintivo de las modernas sociedades; hoy, que vamos siguiendo este impulso, desaparecen unos tras otros todos los vestigios del pasado, cuya pintoresca originalidad amenaza convertirse en la más prosaica monotonía, a nadie pueden ocultarse la importancia y el interés de este género de estudios (Bécquer: 2004: 591-592).

Encontramos múltiples cuadros de costumbres y tipos dedicados a diferentes partes de España: tipos de Soria, de Toledo, Vascongados, así como textos dedicados a las fiestas tradicionales de León, Madrid, Aragón etc; no sólo en los artículos escritos con esta finalidad sino también en medio de sus relatos contemporáneos o, especialmente, en las *Cartas desde mi celda* (1864), en las que se presta enorme atención a las costumbres, vestidos típicos, lenguaje e, incluso, inmobiliario específico.

Es, especialmente, interesante observar el tratamiento de Madrid. Al igual que Sevilla cumplía diversas funciones en los escritos del poeta andaluz, Madrid, como segundo escenario de su vida, desarrolla distintos papeles. En primer lugar, como señalamos, ocupa un lugar junto al resto de las regiones en lo tocante al análisis de sus tipos y costumbres características. Hemos de señalar, sin embargo, que el modo en el que el autor se aproxima a Madrid no es igual que el que emplea en otras regiones, a pesar de recoger también menciones a fiestas tradicionales como los toros o la celebración del 2 de mayo. Esto se debe a dos razones: Madrid no conserva la pureza de costumbres debido a la mezcla de culturas y al progreso, por lo que no sirve completamente para reflejar el alma del pueblo; por otro lado, Madrid no guarda ningún testimonio de los tiempos gloriosos y no es válida por tanto para recuperar la historia de la gloria española. Madrid sirve, sin embargo, para testimoniar las transformaciones que se están operando en la morfología de la ciudad y en las costumbres, y para tratar de intuir lo que deparará el futuro a las sociedades:

Madrid, como todos los grandes centros de población, ofrece al que trata de observar sus tipos y sus costumbres una mezcla original que, aunque tiene algo de muchas provincias diferentes, se distingue con un carácter propio.

(...)

...por una parte la creciente aglomeración de multitud de gentes de todas las provincias de España que vienen a establecerse o a buscar fortuna en la corte, y por otra la degeneración de

⁷⁰ La cursiva es nuestra.

las costumbres y los trajes, que merced al trato continuo y a la mezcla de esos nuevos elementos se modifican visiblemente, perdiendo algo de su originalidad, contribuyen a que en un cuadro cualquiera, en una escena o en un grupo característico de Madrid, se advierta esa amalgama que, como dejamos dicho, participa de muchas cosas, aunque en su conjunto no se parezca a ninguna, mezcla extraña de fisonomías, de trajes y de tipos, cuya variedad caracteriza por completo esta población (Bécquer: 2004: 617).

**

La villa de Madrid que, por razones históricas de todo el mundo conocidas, carece de monumentos arquitectónicos importantes para el estudio del arte en las épocas de mayor esplendor y originalidad, ostenta en cambio edificios de épocas más modernas, dignos de llamar la atención... (Bécquer: 2004: 848).

**

Prosiguiendo en nuestra comenzada tarea de dar a conocer, al mismo tiempo que la fisonomía del Madrid antiguo y tradicional, el nuevo carácter que le imprimen las constantes innovaciones propias de la época de adelanto y desenvolvimiento que atravesamos, ofrecemos hoy la vista del elegante palacio... (Bécquer: 2004: 855).

**

Al desvanecerse aquella sociedad, que estribaba en círculos jerárquicos; al debilitarse en cierto modo la fe religiosa al menos en cuanto se refiere al culto externo, el arte entró en un período difícil, del cual todavía no ha salido por completo, aun cuando se ve el camino que ha de conducirle a otra manera de ser (Bécquer: 2004: 860).

Es por esto, por lo que junto a las “Escenas de Costumbres” (1866) encontramos varios textos acerca de Madrid bajo el epígrafe de “Madrid Moderno” (1870).

Por otro lado, Madrid es el espacio de todos los días, lo que le rodea, el lugar en el que vive y en el que trabaja, de modo que aparecen frecuentes alusiones a Madrid cuando el autor introduce alusiones autobiográficas en sus relatos contemporáneos o cartas. Ejemplo bastante elocuente a este respecto sería el que encontramos en la II *Carta desde mi celda* (1864) cuando el autor evoca su vida en Madrid, pero ejemplos semejantes aparecen también en otros textos.

Paréceme asistir de nuevo a la Cámara, oír los discursos ardientes, atravesar los pasillos del Congreso, donde entre el animado cuchicheo de los grupos se forman las futuras crisis, y luego veo las secretarías de los ministerios, en donde se hace la política oficial, las redacciones, donde hierven las ideas que han de caer al día siguiente como la piedra en el lago, y los círculos de la opinión pública, que comienzan en el casino, siguen en las mesas de los cafés y acaban en los guardacantones de las calles.

(...)

A esta distancia y en este lugar me parece mentira que existe aún ese mundo que yo conocía, el mundo del Congreso y las redacciones, del casino y los teatros, de El Suizo y de la Fuente Castellana, y que existe tal como lo dejé, rabiando y divirtiéndose, hoy en una broma, mañana en un funeral, todo de prisa, todos cos echando esperanzas y decepciones, todos corriendo detrás de una cosa que no alcanzan nunca, hasta que, corriendo, den en uno de esos lazos silenciosos que nos van matando y desaparezcan como escotillón con una gaceta por epitafio (Bécquer: 2004: 397-398).

Es el Madrid contemporáneo en el que realmente vive el poeta, el Madrid de la política y los actos de sociedad, el Madrid frenético que representa el ritmo de los tiempos modernos. Un Madrid que, sin embargo, es visto en clave positiva o al menos neutra y del que en “La Caridad” (1865) se loa la calidad humana en momentos difíciles⁷¹.

Por último, existe un Madrid simbólico, tal como ocurría con Sevilla. Si Sevilla significaba el Paraíso perdido, las esperanzas, los sueños, la infancia, Madrid viene a situarse en el extremo contrario y se presenta casi siempre en oposición a la ciudad natal del poeta o, en menor número de ocasiones, en oposición a ciudades que conservan aún el encanto y la magia frente a la prosa de Madrid. Lo encontramos en “La Semana Santa: Una cofradía de penitentes en Palencia. La mesa de petitorio en Madrid” (1870) cuando a “la escena fantástica de un drama conmovedor y terrible” y los “contrastes de luz vigorosos y siluetas extrañas como las que sólo se contemplan en la visión de un sueño” de Palencia, contraponen “un cuadro de costumbres elegante y modernas”, en un Madrid en el que “todo entra en el dominio de la vida real y es conocido y visto” (Bécquer: 2004: 841). No obstante, son especialmente significativos por la tensión emocional que presentan, los ejemplos en los que Madrid aparece enfrentado a Sevilla, casi siempre teñido de desilusión y simbólica oscuridad frente a la luminosidad de la ciudad de su infancia⁷². En el relato satírico “Memorias de un pavo” (1865) el animal exclama al llegar a Madrid:

Ya estamos en la corte. He necesitado que me lo digan y me lo repitan cien veces para creerlo.
¿Es esto Madrid?

(...)

El sol llega trabajosamente al fondo de estas calles, cuyas casas parecen castillos; ni un mal jaramago crece entre las descarnadas junturas de los adoquines;... (Bécquer: 2004: 358).

Desprovista la melancolía del elemento satírico, encontramos la descarnada desilusión desnuda en la reseña a *La Soledad* (1861), cuando tras la evocación de la Sevilla ideal de su infancia, el poeta escribe:

A través de ellos [los balcones] se divisaba casi todo Madrid. Madrid, envuelto en una ligera neblina, por entre cuyos rotos jirones levantan sus crestas oscuras las chimeneas, las buhardillas, los campanarios y las desnudas ramas de los árboles.

⁷¹ Este artículo hace alusión a la epidemia de cólera que asoló Madrid en 1865 y en la que la caridad y la abnegación ciudadana tuvieron que suplir una insuficiente intervención estatal.

⁷² Esto ocurre también en otros autores del Segundo Romanticismo – como veremos a continuación– y de la literatura finisecular, como Miguel de Unamuno, que opone la vulgaridad de Madrid a lo auténtico de Salamanca y las ciudades de Castilla, en las que la velocidad de los acontecimientos no ha cubierto lo “castizo”, lo intrahistórico.

Madrid, sucio, negro, feo como un esqueleto descarnado, tiritando bajo un inmenso sudario de nieve.
Mis miembros estaban ya ateridos; pero entonces tuve frío hasta en el alma (Bécquer: 2004: 487).

Visto todo esto parece claro llegar a la conclusión de que lo que Bécquer persigue por medio de la recreación minuciosa de las costumbres típicas y los rasgos “pintorescos” de las diferentes regiones de España es la recuperación del alma nacional, la conservación de lo típico del país en un momento en el que todo esto está desapareciendo. Como es normal, la emotividad que encontramos en los textos referidos a Andalucía y, en especial a Sevilla, no es comparable a la percibida en otras regiones, pero eso sólo prueba el amor natural de cada persona a su lugar paterno y de la idealización operada en las ciudades que se asocian a la infancia. Se trata de: “ir hurgando cada pueblo en su terruño, en su alma particular, *hasta llegar a la raíz común a la raíz ibérica que indudablemente existe*”⁷³.

Con la única diferencia de que Bécquer no se limita a “hurgar en su terruño”, sino que trata de ahondar en las raíces de diferentes territorios españoles, siempre presente el deseo de conservación de la cultura española.

No todos los autores del Segundo Romanticismo muestran una actitud tan beligerante en este aspecto que les lleve a recorrer diferentes provincias españolas para estudiarlas en profundidad, pero sí creemos poder afirmar que casi todos ellos se mueven por este espíritu afín al Romanticismo historicista cuando reflejan detalladamente las costumbres de sus respectivas regiones, dado que las sienten como parte integrante de España y, por lo tanto, entienden que la recuperación de la esencia de las mismas contribuirá a la recuperación de la esencia de España, a la que también alaban en múltiples ocasiones con un nacionalismo afín al que señalaba Navas Ruiz, en tono patriótico e imperialista.

2.3.2. Arístides Pongilioini, Narciso Campillo, Antonio Arnao y Manuel Cañete

Es significativa a este respecto la *Crónica del viaje de SS.MM y AA.RR a las provincias*

⁷³ Artículo de Joan Maragall de 1911 citado por Cardwell, R.:2005: 170-171. El énfasis es de Cardwell.

de Andalucía en 1862 (1863) realizada por Aristides Pongilioni y Fco. de P. Hidalgo ⁷⁴.

En esta obra, que no pasa de ser, en su mayor parte, un recorrido por los lugares, actos, celebraciones y gestos de afecto a los que asistió la familia real, encontramos, sin embargo, aspectos de gran interés para nuestro estudio. Ya al comienzo de la obra, cuando se resaltan las razones por las que la reina tenía que viajar a Andalucía, leemos:

Las provincias andaluzas encierran en su seno fuente inagotable de riqueza, que si hoy da n frutos a bundantísimos, los prometen más cuantos a ún el día en que ciertas trabas desaparezcan y se pongan por obra todos los proyectos, cuya realización reclama imperiosamente su creciente estado de prosperidad. *Bajo su hermoso cielo han tenido lugar hechos heroicos consignados en nuestra historia; levantándose en ellas numerosos monumentos, admiración de propios y extraños, tesoros de inapreciable valor, bajo el punto de vista del arte, que aumentan en importancia por la de los recuerdos que excitan; y son, por último, albergue de un pueblo que siempre y en condiciones muy difíciles, ha sabido dar pruebas de su inmenso patriotismo, de su inquebrantable firmeza y de su amor a la Monarquía*⁷⁵(Pongilioni e Hidalgo: 1863: VI).

Lo que se persigue por medio de esta obra es una inversión en Andalucía por parte del gobierno central, idea que se reitera a continuación:

Nosotros queremos consignarla en un libro, si quiera sea de la manera pálida e incompleta con que es dado hacerlo a nuestras escasas fuerzas. Y no sólo nos mueve a ello la alta importancia que semejantes demostraciones tiene en los actuales momentos, muévenos también la íntima convicción que abrigamos de que el viaje de S.M no ha de ser infructífero para las provincias andaluzas. Nosotros vemos en él el principio de una nueva era de prosperidad, en que proyectos de trascendental interés, que hoy duermen sepultados en el polvo del olvido, llegarán a ser una brillante realidad, dando impulso poderoso al desarrollo de los grandes gérmenes de riqueza que atesora esta privilegiada parte de la Nación (Pongilioni e Hidalgo: 1863: VIII).

Es con esta finalidad con la que se presentarán todas las bellezas de Andalucía y todas sus virtudes serán loadas. La denuncia implícita de la falta de atención que hasta el momento se ha prestado a Andalucía, coincide con la justa denuncia de Rosalía de Castro que veremos a continuación, pero con dos diferencias de matiz fundamentales. La primera es que cuando esta Crónica se escribe, Andalucía ha conseguido ya, al menos, llamar la atención de la Monarquía, pues se trata de la crónica de un viaje por las provincias andaluzas; en segundo lugar, la petición se hace desde el presupuesto de que Andalucía es una parte fundamental de España y de que ha desarrollado un importantísimo papel dentro de su historia. Todo esto responde a la ideología historicista y a ella se une el natural amor por la tierra natal.

Por su parte, Rosalía protestará por una falta de atención que se prolongará en el tiempo y nunca será solventada, lo que traerá como consecuencia que la actitud de Rosalía

⁷⁴ Nos interesa la parte realizada por Aristide Pongilioni que, aunque no aparece especificada dentro de la obra, es reconocible a partir del estilo.

⁷⁵ La cursiva es mía.

hacia España sea de despecho. España para Rosalía sigue siendo la patria, la madre, pero una madre que trata así a sus hijos no merece tal nombre, por lo que la belleza y la historia de Galicia ya no se valoran como una parte de la belleza de España, sino como una belleza autónoma merecedora de unas atenciones que no recibió. Los mecanismos de la autora serán los mismos que los que emplean los demás escritores, pero en su caso, no busca el alma nacional española sino el alma gallega.

La segunda característica que nos interesa señalar de la cita de Pongilioni son los elementos que el autor destaca para reivindicar la atención: hechos heroicos, monumentos artísticos y patriotismo, todo en el ámbito de la monarquía, lo cual debe llevarnos de nuevo al Romanticismo historicista alemán, que busca las raíces en momentos de apogeo histórico y siempre en torno a los valores del trono y el altar.

Esta misma idea parece desprenderse del siguiente fragmento, en que el tono y la alusión a Toledo lo sitúan muy cerca de algunos textos de Bécquer:

Hay pueblos a cuyo nombre va generalmente unida la idea del silencio y de la soledad. Considerámoslos, más que como recintos destinados a que en ellos tengan lugar las varias y multiplicadas escenas de la vida activa, como templos donde se tributa culto a altísimos recuerdos, o como museos donde se custodian las grandes creaciones del arte y cuyo augusto silencio sólo deber turbar, con respetuoso rumor, el pie del pensador o del artista. Nadie oye pronunciar el nombre de Toledo, por ejemplo, sin que su imaginación, tan exacta entonces como la realidad misma, se la represente sombría, solitaria silenciosa, sentada, como Roma, sobre sus siete colinas, durmiendo glorioso sueño a la sombra de sus gloriosos monumentos, y al arrullo con que la acaricia el Tajo, que lame sus derruidos muros, y parece que llora su esplendor pasado y su presente de postración y abatimiento. Nadie al pisar aquellas estrechas y desiertas calles, donde cada piedra de piedra una memoria, y donde la imaginación cree ver levantarse a cada instante sombras augustas que llenaron con su nombre los ecos de pasados tiempos, deja de sentir un secreto impulso que detiene su pie y hace enmudecer sus labios, temerosos de turbar el suelo de tantos siglos (Pongilioni e Hidalgo: 1863:17-18).

Asimismo, es interesante señalar cómo, a partir de la excusa de la crónica del viaje, los autores de la misma recogen las descripciones de los edificios más emblemáticos, con datos acerca de su fundación o historia, como la de Juan de Mañara en relación con el Hospital de la Caridad, así como las leyendas o, incluso, algunos poemas. Todo esto enlaza de manera directa con la actividad que analizábamos en Bécquer y con la que veremos en Rosalía y en Trueba, que nos remiten una vez más a la búsqueda de las raíces de Andalucía, en este caso, y con ellas las de España. Del mismo modo, presenta la misma idealización que veíamos en Bécquer al reproducir pasajes del pasado que trasladan imágenes literarias y poéticas, frente a la prosa del presente:

Si es una verdad por todos reconocida que la poesía no muere, no lo es menos que hay pueblos privilegiados donde esta hija del cielo se complace en habitar, y en los que aarde siempre el sentimiento poético, a despecho de la fría atmósfera en que pretende ahogarlo el invasor espíritu del materialismo. *Pueblos que a la par que viven la vida de lo presente, por el movimiento de las ideas, la actividad del comercio y el desarrollo de la industria, viven la vida de lo pasado en sus monumentos y en sus tradiciones. Pueblos, en una palabra que, como las antiguas vestales, conservan con cuidadoso esmero el fuego sagrado de la poesía, elemento poderoso de civilización, germen unas veces y alimento siempre de cuanto encierra de noble y poderoso el corazón humano* (Pongilioni e Hidalgo: 1863: 153).

La identificación pasado-poesía, presente-materialismo-frialdad, así como la idea de la conservación del pasado como elemento de civilización para el presente y, consecuentemente, para el futuro, nos remite, una vez más, directamente al tradicionalismo artístico que analizamos en Bécquer en obras como la *Historia de los Templos de España* (1857).

El tono vuelve a acercarse en gran medida al empleado por Rosalía en el prólogo de *Cantares gallegos* (1863) y de nuevo a Gustavo Adolfo Bécquer en el deseo de reanimar las ruinas cuando afirma:

Un viaje por Andalucía es asunto propio para uno de esos grandes escritores cuya imaginación vigorosa sorprende las más recónditas bellezas de la naturaleza, e voca dignamente los más gloriosos recuerdos, presta nueva vida a seres que fueron, anima las ruinas, aprecia en las obras de arte las huellas del genio, recorre con la historia las edades sepultadas en la noche de los tiempos, asiste, sobre el teatro mismo de los sucesos, a escenas que pasaron, y sabe revestir sus pensamientos y sus impresiones con el espléndido ropaje de un magnífico estilo, y rodear cuanto a su vista se presenta con la mágica aureola de la poesía.

Porque en esta tierra bendecida de Dios, se encuentra cuanto puede elevar a regiones altísimas el ánimo, y *despertar la imaginación dormida en el letargo más profundo*. (...) Revolved por donde quiera vuestra vista; aquí un paisaje tan soberbio como nunca pudo soñarlo la fantasía; allí un río en cuyo murmullo creéis oír la voz de los insignes poetas que cantaron a su margen o el lamento de las grandes catástrofes que lamentecieron (...) *por donde quiera un suelo sembrado de heroicos recuerdos y de restos despedazados de antiguas civilizaciones, y un cielo ardiente que enciende en nuestra alma el fuego de la inspiración*. Pero, ¿queréis describir lo que habéis visto? ¿Queréis ensalzarlo y comunicar a los demás las impresiones que producen en vosotros? Pedid su lápiz a Horacio Vernet o Villamil: pedid su lira a Byron o su pluma a Chateaubriand⁷⁶(Pongilioni e Hidalgo: 1863: 376-377).

Encontramos en este fragmento, también, los elementos de idealización que rastreamos. Asimismo, la mención a Byron nos sitúa en el Romanticismo, y la de Chateaubriand nos remite de nuevo al tradicionalismo artístico.

Antes de dar por concluida la revisión de esta crónica se hace necesaria la mención de un curioso hecho en relación a ella. A parte de las descripciones de monumentos, redacción de leyendas etc. el texto recoge también poemas dedicados a la reina por los

⁷⁶ La cursiva en esta cita, en la anterior y posterior es nuestra.

poetas insignes de las diferentes provincias andaluzas, entre estos poemas leemos el que sigue:

A la margen de este río
llegas, Reina soberana;
mas antes llegó el *renombre*
de tu belleza y tus gracias.
(...)
Mas si gozas de altos timbres
por la nobleza heredada,
te los procura mayores
la nobleza de tu alma.
Que no hay triunfo tan gallardo
ni nobleza tan cristiana,
como remediar dolores,
como enjugar tristes lágrimas.
Y te hemos visto, Isabela,
llevar la dulce esperanza
a la boardilla infelice
donde el obrero desmaya;
Te hemos visto compasiva
desprenderte de tus galas,
para abrigar al desnudo
que sobre el hielo temblaba:
Y hasta el patíbulo mismo
tu gran corazón alcanza,
a un tiempo de allí lanzando
ruda muerte y torpe infamia.
Por tus bondades el pueblo
su Reina y Madre te llama;
¡Madre! Título más dulce
que el de la egregia prosapia.
Y Sevilla que te adora
y que tu presencia aguarda,
puebla con himnos los vientos,
triumfales arcos levanta:
(...)
Y más allá cual palacio
que fabricaron las hadas
de oro y púrpura teñido
deslumbra el morisco alcázar:
En donde históricas sombras
entre las tinieblas pasan,
y en el silencio se escuchan
tristes armonías vagas.
Verás también ese prado
que aun brota sangre cristiana;
verás de un monarca mártir
las reliquias sacrosantas:
De Hernando Cortés insigne
(...)
De Guzmán la noble tumba,
(...)
cuya voz venciendo al tiempo,
VALOR, PATRIOTISMO, clama.
Y contemplarás absorta
brillar en lienzos y estatuas
con lumbre imperecedera
de la inspiración la llama;

(...)
Sevilla, regia Señora,
encierra memorias tantas,
que al fijar do quier los ojos,
abre la historia una página.
 ¡Ojalá que tu reinado
 deje en ella la más grata,
 y las edades la miren
 con júbilo y alabanza!
 (Pongilioni e Hidalgo: 1863: 163-166).

El poema mantiene el mismo tono que el resto de la obra y tras la *captatio benevolentiae* de la soberana por medio de la alabanza de sus virtudes, encontramos la loa de las *de* Sevilla, cifradas en los elementos del Romanticismo histórico: historia (medieval, fundamentalmente) y arte. Lo que sorprende es saber que el que se encuentra detrás de estos versos es Narciso Campillo. La ideología de este autor es revolucionaria y sabemos que participó en la preparación de la llamada *Gloriosa*; sin embargo, no es extraño que dedique alabanzas a la reina, pues como decíamos, se trata de una *captatio benevolentiae* en la que no es necesario ver sinceridad alguna. Asimismo, la crítica de Campillo no va dirigida a la persona de Isabel II, sino al gobierno que la rodea. Lo que sí es digno de mención es que, también este autor, se sitúa en la línea del Romanticismo historicista volviendo los ojos a las hazañas y las manifestaciones artísticas de la época de la Reconquista. Encontrar esta tendencia en Campillo, igual que señalamos en Rosalía, viene a constatar que lo que da unidad ideológica a este grupo es un sentimiento profundo, que puede variar en la superficie, pero no en las raíces. Las raíces de todos ellos se nutren directamente del Romanticismo Histórico.

Las declaraciones imperialistas del autor no se limitan a las que acabamos de leer, sino que en *Nuevas poesías* (1867), volvemos a encontrarlo, disociado ya de peticiones, alabanzas o cualquier intención más allá del deseo de la expansión territorial y de la gloria de España:

A LOS ESPAÑOLES, EN 1859

Brille en los anchos campos de batalla
 cual vivo rayo, anunciador de muerte;
 cuando el honor lo pide,
 ¿podrá temer el corazón del fuerte?
 Y fuertes son tus hijos, patria mía,
 libres, audaces, llenos de constancia;
 lo publica en Bailén Andalucía,
 en Castilla los restos de Numancia

(...)

Esa región que al sol de mediodía [África]
se aduerme entre sus cálidos palmares,
para encender aún más vuestra osadía
os brinda con el cetro de sus mares.
Que galardón de vuestro esfuerzo sea!
Que allí la Europa tremolando vea
los pendones iberos;
y sin temor de enconos extranjeros,
de la barbarie derribad la valla,
realizando después de la batalla
los magníficos sueños de Cisneros!

(...)

...
y miro a Tánger, Mogador y Raba
abrir sus anchos puertos a las naves
de cien y cien naciones,
que al soplo de los céfiros suaves,
ven ondular en la feliz ribera,
de Castilla las armas y blasones,
la santa cruz y la triunfal bandera.
(Campillo: 1867: 18- 20)

En este mismo libro, el autor redonda en el elogio de las virtudes de Andalucía en el poema “La playa de Sanlúcar” (1867: 56-59) y, en la misma línea que encontramos en el poema a la reina, leemos en *Una docena de cuentos* (1878):

...su lecho [de Sevilla], como el de Cádiz, no es un peñón desnudo y árido, sino tierra fertilísima, poblada de jardines; su Atlántico es el Guadalquivir; sus vientos, por lo común templados y olorosos; y es tal su alegría y tales la comodidad y dulzura con que la vida se desliza en su seno, y sus monumentos tan numerosos y grandes, que desde muy antiguo se han hecho porverbiales, y así se dijo: *quien no vio Sevilla, no vio maravilla...*

(...)

Tal vez consista en que los sevillanos somos todos todavía medio latinos, medio godos y medio árabes; tal vez la ardiente imaginación y sangre meridional sean la causa de ello; lo cierto es que Sevilla y Cádiz son gemelas en esto de producir tipos originales... (Campillo: 1878: 212).

A pesar de lo que venimos viendo, no debemos extremar la búsqueda de la influencia historicista hasta el punto de no ver que a veces las alabanzas a la tierra natal reponen únicamente a una razón de tipo sentimental, como también vimos en Bécquer, donde el amor por el lugar de procedencia hace ver en él todas las virtudes, o donde, identificado este con la infancia, aparece tamizado por la amabilidad de los recuerdos de la misma.

Así aparece en Arnao, en Cañete o en el poema a “La playa de Sanlúcar” de Campillo que acabamos de mencionar.

En el caso de Arnao, el elogio y el cariño por Murcia aparece reflejado en varios libros del autor. El poeta se trasladó a Madrid siendo muy joven, pero recuerda de forma entrañable y constante su Murcia natal y la casa en la que pasó sus primeros años. El que sean la niñez y adolescencia las etapas de su vida asociadas a Murcia, frente a la madurez madrileña, trae como consecuencia previsible el que la felicidad aparezca asociada a la provincia mediterránea, que en otros poemas aparece enfrentada a Madrid. Como lugar de refugio la encontramos en el poema que cierra *Ecos del Tader* (libro que, como su propio título sugiere está dedicado a esta ciudad, en cuya alabanza se mezclan sus verdaderas cualidades y la subjetividad del autor que antes mencionamos y que él mismo señala⁷⁷):

Cuanto sentís el alma
de algún pesar henchida;
cuanto miráis la vida
en negra soledad;
cuanto tendéis en balde
la mano cariñosa
sin encontrar gozosa
ni amores, ni amistad⁷⁸

Venid a esta ribera
que alfombran murta y flores,
y habrán vuestros dolores
dulce consolación;
venid que esos suspiros
que os llaman noche y día,
son de la patria mía:
Ecos de Tader son
(Arnao: 1857: 201-202).

El amor por la tierra de su infancia se declara abiertamente en varios poemas (“La perla del Segura”, “Murcia”, “Saludo a Murcia”...), pero nos interesan dos de manera especial por su relación con los otros autores. El primero de ellos, “El suelo natal”,

⁷⁷ “En las amenas márgenes del Segura, llamado Táder en los pasados tiempos, se asienta una ciudad tan poética como ignorada; en la cual la madre naturaleza vertió con mano prodigiosa sus más peregrinos encantos. Escasa de los ilustres timbres que dan a un pueblo lugar preferente en los fastos de las glorias humanas, tiene en cambio, en el ámbito a que su reino se extiende, los accidentes de belleza y poesía que la imaginación apasionada pudiera soñar en un pueblo de Oriente. Dicha ciudad, que es Murcia, las siete veces coronada, reúne a mis ojos doble número de atractivos: los que realmente tiene, y los que le presta mi fantasía de poeta, cuando recuerdo que en ella tuve la fortuna de nacer” (Arnao: 1857: VII-VIII).

⁷⁸ En *Melancolías* (1857), el pesar y la soledad parecen identificarse con Madrid, como vemos en la siguiente estrofa, introducida en uno de los poemas de elogio a la tierra natal:

(...) Mi pecho
que en estas tierras áridas espira
como en ámbito estrecho,
por ti, por ti delira
y en sueño eterno de placer te mira.
(Arnao: 1857: 46)

perteneciente a *Melancolías* (1857), ofrece la visión idealizada de una ciudad que se identifica con los años menos problemáticos de la vida del individuo, la niñez, tal como ya señalamos y del mismo modo que lo hacen, por ejemplo, Bécquer o Trueba:

...
Por ti, patria amorosa,
donde gocé, entre sueños de inocencia,
mis años de oro y rosa,
antes que la experiencia
me diese el fruto de su amarga ciencia;

por ti mi pecho siente
férvido amor, que en ti mi gozo veo;
y con suspiro ardiente,
en alas del deseo,
volar dichoso a tu regazo creo
(Arnao: 1857: 43-44).

En el segundo de los poemas que mencionamos, recogido esta vez en *Soñar despierto* (1891), la referencia a Murcia aparece vinculada a su historia⁷⁹:

¡Oh patria de insigne historia!
por la angustia de tus hijos,
por tus dolores prolijos,
por tus recuerdos de gloria,
presto y sin dejar memoria
cese el duelo en que te ves:
sé feliz, aunque después
que yo dichoso te crea,
ley de mi destino sea
morir de gozo a tus pies
(Arnao: 1891: 34).

Más allá de la búsqueda de las raíces del “terruño”, usando las palabras de Maragall, Arnao muestra abiertamente su patriotismo español, y lo hace del mismo modo que vemos en todos los autores, doliéndose de lo que se ha perdido y recordando con melancolía la grandeza del pasado español. “Bailén”, “Tetuán”, “Trafalgar” “Lepanto”, “Hernán Cortés”, “Isabel la católica”, “Felipe II”, “Cisneros”...poemas pertenecientes a *Un ramo de pensamientos* (1878), contienen la fuerza del amor y el orgullo por todo lo español y vuelven a llevarnos a los siglos dorados de la historia española, igual que lo hacen los poemas dedicados a “ Garcilaso”, “Quevedo”, “Tirso de Molina” u otras figuras de la cultura renacentista.

El orgullo nacional y la exaltación de la patria española aparecen, también, en Barrantes que, en *Días sin sol* (1875), muestra su repulsa ante la iniciativa de quitar el monumento dedicado a las víctimas del dos de mayo⁸⁰.

⁷⁹Con esto volvemos a las raíces y al historicismo que venimos viendo.

Asimismo, el enaltecimiento de lo español se muestra en Cañete que en *La esperanza de la patria* (1852) -loa original escrita en tándem con Manuel Tamayo- hace al personaje alegórico de España contestar a la Anarquía con una alabanza del carácter de los españoles, en la que inserta expresiones como “no se rinde a la cadena /el que ha nacido español” (Cañete: 1852: 16). Andaluz y también sevillano, Manuel Cañete también puede sustraerse a la exaltación de su patria chica, y de nuevo Sevilla aparece teñida del color rosado de la infancia del autor y de sus recuerdos, a los que atribuye una función consoladora en *Poesías* (1843):

Sevilla!!- De tus muros ausentes, me consuelan
recuerdos deliciosos de instantes de placer;
recuerdos que, cual ondas que con el sol rielan,
te ofrecen a mis ojos como risueño edén.

Sevilla!!- Cual es grato sentir en tus verjeles
las auras que perfuman el nardo y el jazmín,
gozando los aromas de cándidos claveles
al lado de una hermosa, viviente serafín!

(...)

Sevilla!!- Paraíso de dichas y de amores!
de eterna primavera magnífico vergel!
Pues solo tus recuerdos disipan mis dolores
Dame pisar tu suelo, dame morir en él!
(Cañete: 1843: 15-17)

2.3.3. Selgas

Un caso interesante es el de Selgas. Al igual que al resto de los autores, al murciano le mueven al elogio regional la clara conciencia tradicionalista de la necesidad de conservar las costumbres y el amor a una tierra que le parece merecedora de elogio. Hasta aquí el autor se mueve dentro de las coordenadas del grupo, de las que no se sale en ningún momento, pero es curioso observar que, en su caso, el tono que emplea al hablar de Murcia es el tono neutral que utiliza el documentalista que trata de registrar lo característico y propio de la región, mientras que reserva sus palabras más cariñosas para caracterizar al País Vasco y a sus habitantes, lo que hace no en una ocasión sino en

⁸⁰ Esta propuesta se había hecho alegando que el odio a los franceses iba en contra de la fraternidad, pero el autor la califica como “disparate”.

varias, tal como vemos en *Libro de memorias* (1869), en *La manzana de oro* (1872) y en *Historias Contemporáneas* (1882). De ellos entresacamos los siguientes ejemplos:

...nos retiramos a un pequeño pueblo de las Provincias Vascongadas, situado en el precioso valle de Vizcaya. Allí hemos vivido como en la gloria, porque es el país más sencillo y más noble de España. ¡Qué gentes tan buenas! ¡Qué paz se respira en aquellas costumbres! (Selgas: 1882: 24-25)

**

El espectáculo de esas nobilísimas comarcas, pobres y honradas, que disfrutan la honesta prosperidad que proporcionan la virtud y el trabajo, de esos valles tranquilos, de esas montañas siempre verdes, de esas costumbres sencillas, de ese respeto a la autoridad, y de ese amor al derecho que en ninguna parte se ve, se conoce y se siente como en las provincias vascas, me advirtieron cómo los pueblos pueden ser pobres, honrados y dichosos (Selgas: 1872: s.p. dedicatoria).

**

La administración, las leyes, las costumbres, la tradición, el carácter y las creencias de este pueblo forman una armonía perfecta en la que consiste el secreto de su bienestar, de sus verdaderos adelantos.

(...)

De Madrid a Vitoria hay una legua de camino de hierro, pero el viajero ve a Madrid desde Vitoria a diez millones de leguas, que es la distancia que yo calculo que debe haber entre la verdad y la mentira (Selgas: 1866: 132).

Frente a esto, el tono neutral se emplea para hablar de las costumbres, vestidos, peinados, celebraciones religiosas etc. de Murcia, de las que da cuenta en *Un retrato de mujer* (1876). Los dos textos que se reproducen dejan clara la objetividad a la que nos referimos:

El peinado es en todas el mismo: *el moño de picaporte*, que consiste en una gran trenza doblada sobre sí misma y sujeta por la mitad sobre la parte posterior de la cabeza en el punto en el que se atan el pelo, y dos rizos enormes, sostenidos con horquillas sobre las sienes (Selgas: 1876: 143).

**

Sale la Virgen, y los hombres se descubren y se arrodillan, y las mujeres se arrodillan y lloran. Oscila la muchedumbre al rededor de la sagrada imagen en continuo olaje; porque todos, y principalmente las mujeres, se disputan con obstinado empeño el lugar más inmediato a la hermosa efigie. (...) Unas le piden, otras le ofrecen, todas le invocan; no hay ojos que no la miren; ni labios que no la bendigan. Jamás gloria alguna humana ha obtenido sobre la tierra un triunfo más universal y más completo (Selgas: 1876: 147).

2.3.4. Rosalía de Castro

Debemos centrarnos ahora en el caso de Rosalía de Castro, que es uno de los más complejos y espinosos en lo que a este tema respecta⁸¹. Lo primero que debemos constatar, es que Galicia es uno de los temas fundamentales de la escritora, dado que fue una de sus preocupaciones recurrentes. Por ello, las alusiones a Galicia, su orografía y condiciones físicas y climáticas, la configuración de algunas de sus ciudades, especialmente Santiago, o la idiosincrasia de sus gentes, es algo que aparecerá de manera constante.

Sin abandonar el idealismo romántico, al que, según Davies, recurrir para valorar excepcionalmente a su tierra:

Como Galicia é máis romántica, é mellor có resto de España. A súa xente é tamén romántica por natureza (é dicir, sentimental, idealista, inocente); a súa catiga popular é “toda música e vaguedade” (coma o norte de Europa), e a súa lingua “soave e mimosa” (Davies: 1987: 235).

Rosalía se individualiza en cierto modo al aunar a los elementos que hemos visto en los otros autores una importante crítica social, impregnada y desprendida de ellos, y un resentimiento hacia el gobierno central y Castilla, como representante del mismo, que la llevan a la acusación directa y a la defensa de la separación de Galicia del resto de España, convirtiéndola en precursora del Nacionalismo. A diferencia de los otros escritores, en la poeta la búsqueda del alma “nacional” se limita a la búsqueda del alma gallega y lo que otros hacen para evitar la contaminación extranjera, Rosalía lo hace, de acuerdo con Shelley Steven, para evitar la contaminación de la literatura centralista⁸². Según Catherine Davies, Rosalía encuentra la manera de reconciliar el nacionalismo y el liberalismo cambiando el concepto de la tradición española y acentuando las costumbres regionales y locales en oposición a la cultura central; la interpretación podría ser válida, pero tampoco debemos olvidar que el mismo camino es emprendido por otros escritores, como vimos en Joan Maragall, para encontrar un alma nacional común. Otro elemento que separa a la autora de los demás es que el tratamiento

⁸¹ No debemos olvidar que la mitificación a la que ha sido sometida la figura de Rosalía hasta llegar a convertirla en símbolo de la “galeguidad” contiene también un componente de idealización y de simplificación, lo que, en ocasiones, no ha favorecido a un estudio riguroso y serio, tal como constata Antonia Nogales de Muñiz: “Se la trata poco menos que como planta exótica, como árbol o raíz del terruño paterno, se la deshumaniza, como poeta intransplantable al ambiente normal vivo y emotivo de la poesía universal” (Nogales de Muñiz: 1966: 115).

⁸² Antonia Nogales de Muñiz mantiene una tesis diametralmente opuesta, defendiendo un sentimiento de amor patriótico como trasfondo de la obra de la autora.

otorgado a Galicia es más complejo. La escritora no se limita a la recuperación de costumbres imbuidas en un halo de idealización (aunque esta actitud también aparezca en algunas ocasiones), sino que se acerca al realismo al representar también algunas de las realidades más dramáticas de Galicia con la intención de realizar una denuncia social⁸³. Todos estos elementos aparecen entretejidos en el tratamiento que Rosalía hace de su propia región. De este modo, la preocupación por los más desfavorecidos aparece unida a los elementos populares, tal como afirma Shelley Steven al considerar el regionalismo de Galicia como el portavoz de los campesinos, inmigrantes y trabajadores en peores condiciones. La imbricación de ambos temas aparece explicada por Catherine Davies con la siguiente categorización de la poesía popular rosaliana:

O intento de Rosalía de conciliar la tradición con las radicales ideas contemporáneas e a protesta social nos contidos da súa poesía manifestase en tres clases diferentes de poesía popular. Son aquelas que máis fielmente imitan a lírica amorosa tradicional: o vello cantar de amigo; recrean en *Cantares gallegos*, e tamén se podería dicir que en *Follas Novas*, un sólido conxunto de actitudes indiscutibles e de valores propios dunha comunidade rural estable. Un segundo grupo de poemas presenta, dentro da estrutura tradicional do romance e do poema lírico, disimulados comentarios sociais e descrições, e o terceiro introduce unha protesta política e social máis aberta (Davies: 1987: 237)⁸⁴.

Si al hablar de Bécquer vimos cómo la crítica ha categorizado las distintas apariciones de Andalucía en la obra del sevillano, nosotros podríamos hacer lo mismo al tratar la obra de Rosalía de Castro, con la única diferencia de que el espectro de actitudes de la poeta hacia su tierra es mucho más amplio, pues va del amor apasionado de la idealización, a la crítica constructiva de la denuncia social y al dolor de los últimos textos en los que la autora lamenta el poco reconocimiento.

Dentro de la primera actitud entrarían las exaltadas aclamaciones a la belleza de Galicia, así como algunos de los cuadros costumbristas que se ven afectados por un halo de idealización. Este posicionamiento se relacionaría con la defensa de Galicia frente al gobierno central y los castellanos y tiene como nota peculiar, dentro de los autores de este periodo y como anticipación de lo que harán los hombres del 98, la recuperación de la naturaleza con valor por sí misma y su utilización como símbolo de los gallegos. Así lo vemos en el poema “Los Robles” (poema perteneciente a *En las orillas del Sar* (1884), y tan rico en sus matices que merece un comentario aparte). Este tono aparece a

⁸³ Nótese la diferencia con la *Crónica* en cuya autoría participa Pongilioni, en la que para captar la atención no se presenta la situación actual sino el pasado esplendoroso que hace a la región digna de atención.

⁸⁴ No olvidemos que la recuperación de los valores de las sociedades más arcaicas establecidas en torno al terruño o la familia, también enlaza con los presupuestos del Romanticismo historicista.

lo largo de toda la obra de Rosalía y predomina especialmente en *Cantares gallegos* (1863).

Dentro de este grupo de poemas podemos establecer una subdivisión. En primer lugar, encontramos los textos relacionados con el Romanticismo Histórico, en la misma línea que los textos de Trueba o de Bécquer- con especial atención a costumbres, trajes regionales, fiestas tradicionales, romerías y modismos lingüísticos. En este caso, el aspecto lingüístico adquirirá una mayor relevancia, dado que Galicia posee una lengua diferente, constituida en elemento fundamental de las reivindicaciones regionalistas del grupo de intelectuales gallegos liderados por Murguía y a los que Rosalía pertenecía.

Junto a esta línea, encontraríamos el segundo subgrupo, formado por aquellos textos en los que el enaltecimiento de la belleza de Galicia aparece ofrecida como defensa frente al injusto ataque inferido gratuitamente por otras comunidades; entrarían aquí, pues, tanto los elogios a lo gallego como las críticas a lo demás.

Dentro del grupo que hemos situado en la corriente del Romanticismo Histórico podríamos incluir todos los textos en los que la autora describe romerías como la de la Virgen de la Barca, en Muxía, motivo presente tanto en la prosa de *La hija del mar* (1859) como en poemas de *Cantares gallegos* (1863), que da ocasión a la autora para describir indumentarias, costumbres, ambientes, comidas, e idiosincrasia, prestando atención, incluso, a los matices distintivos de las diferentes áreas. Es muy representativo en este aspecto el poema seis de *Cantares*:

6

*Nosa Señora da Barca
Ten o tellado de pedra;
Ben o pudiera ter de ouro,
Miña Virxe, si quixera.*

I

¡Canta xente..., canta senté
por camiñas e por veigas!
(...)
¡Cantos dengues encarnados!
¡Cantas sintas amarelas!
¡Cantas cofias pranchadiñas
dende lonxe relumbrean,
cal si fosen neve pura,
cal frores de primaveira!
¡Canta maxesa nos homes!

¡Canta brancura nas nenas!

(...)

Son as de Laxe unhas mozas...
¡Vaia unhas mozas aquelas!
Solo con velas de lonxe
quítaselles a monteira,
porque son vivas de xenio
aunque son rapazas netas.

(...)

II

Ramo de froles parece
Muxía as das altas penas
con tanta rosa esapallada
naquela branca ribeira,

(...)

con tanta senté que corre,
que corre e se zarandea
ó son das gaitas que tocan
e das bombas que reventan,
uns que venden limoada,
outros augua que refresca,
aqueles dulce resolio
con rosquilliñas de almendra;

(...)

mentras tanto que algún cego
ó son da alegre pandeira,
toca un carto de guitarra
para que bailen as nenas.
¡Bendita a Virxe da Barca,
bendita por sempre sea!

(...)

Alí chegou milagrosa
nunha embarazón de pedra.
Alí, porque Dios o quiso,
sempre adoradores teña.
A pedra, bala que bala,
sírvelle de centinela,
e mentres dormen os homes,
ela adorazón lle presta
con aquel son campanudo
que escoitar lonxe se deixa
e quen o mar con bramidos
humildosos lle contesta.

(...)

(de Castro: 1993: I: 512-518).

En la misma línea se encuentra el poema “Xuizo do ano”, no incluido en ninguno de los libros de la autora, en el que, en el ambiente de una fiesta, se repasan diferentes instrumentos musicales (gaitas, pandeiro, pífa nos, frautas, castañetas, cunchas, zanfona, campanas...), acciones celebrativas (atrux en, bailen, b rinquen, rían), e incluso los

diferentes cultivos propios de la zona (espigas, millos, fabas, trigo, chícharos, peras, figos, sandía...).

Entre las alusiones a los trajes tradicionales encontramos también:

...a Esperanza, que se conocía por su chamba encarnada con cinturón de terciopelo negro, por su falda de percal claro, que dejaba descubiertos sus rosados pies, por la gracia, en fin, y la sencillez que encierra el tocado de las hermosas hijas de aquel país desierto. Tiene su traje en aquellos puertos cierto encanto que no he notado hasta ahora en parte alguna; han logrado seguramente descifrar el gran enigma, resolver el dificultoso problema de las mujeres, pues a la sencillez añaden la gracia, y a la gracia, la originalidad (de Castro: 1993: I: 115).

En lo tocante a los hábitos alimenticios son significativos los siguientes fragmentos del poema 25 de *Cantares* (1863), dedicado a Roberto Robert:

XV

Cando dos porcos a matanza viña
¡que amabre chamuscar nas limpas eiras
ó despertar da fresca mañanciña!...
¡Que alegre fumo antre olmos e figueiras
olendo a cocho polos aires viña!
¡Que arremangar das nenas mondongueiras!
¡Que ir e vir dende o banco hastra a cociña!
I aló no lar, ¡que fogo!, ¡que larada!,
¡que rica e que ben feita frixolada!

XVI

Fígado con cebola ben frixida
i unha folliña de laurel cheirosa,
que inda a un morto ben morto dera vida
de tan rica, tan tenra e tan sabrosa.
Raxo en sorsa cun cheiro que convida,
i a sangre das morcillas sustanciosa
en fregada caldeira rebotando,
a que fagan morcillas convidando
(de Castro: 1993: I: 583).

En cuanto a la lengua, ya aparecen algunas palabras o expresiones en gallego en los primeros libros en castellano, pero el uso y el compromiso de la autora con la lengua no llegará a su máximo apogeo hasta *Cantares gallegos* (1863). El empleo de la lengua gallega ya suponía por sí mismo un compromiso con la acción regionalista y un posicionamiento político. Dado que el gallego había dejado de ser lengua literaria tras su apogeo en la Edad Media, los escritores del siglo XIX tenían que recrearla. En opinión de Catherine Davies, el hecho de que la lengua sólo se encontrase en el pueblo determinaba el que el que la recuperase tenía que ser un poeta popular⁸⁵, pero este

⁸⁵ Como veremos, el modo en que Rosalía habla del idioma o lo utiliza no es filológico en absoluto, como demuestra, por ejemplo la utilización de diferentes variantes y grafías para una misma palabra. Más tarde

carácter implicaba un nuevo componente, dado que, junto a la conservación de la tradición y la lengua, se traían a primer término los problemas de los campesinos, abarcando de este modo los temas modernos y la preocupación social. No podemos olvidar tampoco que, en último término, es Murguía el que insta a Rosalía a usar la lengua materna para, de este modo, realizar una tarea de concienciación con el idioma. Queda claro, por tanto, que el solo uso del gallego hubiera sido más que elocuente; sin embargo, Rosalía también habla explícitamente de las características de su lengua en más de una ocasión y le otorga características de suavidad, dulzura y armonía que la hacen adecuada para todo tipo de poesía: “o noso dialecto doce e sonoro é tan a propósito como o primeiro para toda clase de versificación” (Castro: 1993: I: 488) y la ponen por delante del resto de las lenguas:

Cantarte hei, Galicia,
na lingua gallega,
consolo dos males,
alivio das penas.

Mimosa, soave,
sentida, queixosa;
encanta si ríe,
conmove si chora.

Cal ela, ningunha
tan doce que cante
soidades amargas,
sospiros amantes,

misterios da tarde,
murmuxos da noite:
Cantarte hei, Galicia,
na beira das fontes
(Castro: 1993: I: 495).

Los elogios a la belleza de Galicia constituyen una constante en la obra de Rosalía de Castro, ya sea como tema principal o como fondo de sus obras. Estas alabanzas, a su vez, pueden aparecer de manera independiente o en oposición a las otras provincias españolas a las que se ataca duramente en algunas ocasiones, especialmente a Castilla.

En *Cantares gallegos* (1863) Galicia y sus costumbres son el tema principal, y encontramos afirmaciones como las que siguen:

aparecerán en la literatura gallega autores que se preocupen por la fijación y regularización de la lengua, Rosalía sólo constituye un primer paso de acercamiento y recuperación desde un planteamiento ideológico y afectivo, no se trata de reproducir un sistema codificado de signos sino de transmitir el espíritu de un pueblo: “Sin gramática nin regras de ninguna clase, o lector topará moitas veces faltas de ortografía, xiros que disoarán ós oídos dun purista; pro ó menos, e pra disculpar en algo estes defectos, puxen o maior coidado en reproducir o verdadeiro espírito do noso pobo...” (Castro: 1993: I: 490).

Mais eu que atravesei repetidas veces aquelas soledades de Castilla que dan idea do deserto: eu que recorrín a feraz Estremadura e a estensa Mancha, donde os olivos alomeando monótonos campos donde a cor da palla seca pr esta un tono cansado ó paisaxe que rinde e entristece o espírito (...); eu que visitei os celebrados arredores de Alicante, donde os olivos co seu verde escuro, sembrados en fila e de raro en raro, parecen chorar de verse tan solitarios, e vin aquela famosa horta de Murcia, tan nomeada e tan alabada, e que, cansada e monótona como o resto daquel país, amosa a súa vexetación tal como paisaxes pintados (...), eu non podo menos de indignarme cando os fillos desas provincias que Dios favoreceu en fartura, pero non na beleza dos campos, burlanse desta Galicia competidora en clima e galanura cos países máis encantadores da terra, esta Galicia donde todo é espontáneo na natureza e en donde a man do home cede o seu posto a man de Dios.

Lagos, cascadas, torrentes, veigas froridas, valles, montañas, ceos azues e serenos como os de Italia, horizontes nubrados e melancólicos aunque sempre hermosos como os tan alabados de Suiza (...) Non hai pruma que poida enumerar tanto encanto reunido. (...) Galicia é sempre un xardín donde se respiran aromas puros, frescura e poesía... (Castro: 1993: I: 489).

Años después, en el artículo de “Costumbres gallegas⁸⁶” el tono se mantiene idéntico y la intencionalidad es la misma:

Por fortuna, llega ya el momento de que todos vean por sus ojos y toquen con sus manos, sabiéndose por fin lo que son y valen estos campos y gente que los puebla; no campos áridos y hombres más torpes y soeces que Bertoldino, como se cree y asegura más allá de Piedrafita; sino tierra hermosísima y habitantes en quienes la bondad de corazón es connatural y se declara en las dulzuras sin número de la lengua que hablan...

(...) *duda, pero lee*, que después dirás si aquellos de quienes hablo son los mismos hombres y mujeres a costa de quienes se hace reír a la multitud con chistes no muy cultos y con cuentos bien poco veraces (de Castro: 1993: II: 648).

Centrándose en la belleza de Galicia, podemos leer en *Cantares gallegos* (1863):

III

Lugar máis hermoso
non houbo en la terra
que aquel que eu miraba,
que aquel que me dera.

Lugar máis hermoso
no mundo n'hachara
que aquel de Galicia,
¡Galicia encantada!

Galicia frorida,
cal ela ninguna,
de frores cuberta,
cuberta de espumas

(...)

De valles tan fondos,
tan verdes, tan frescos,
que as penas se calman
nomáis que con velos;

que os ángeles neles

⁸⁶ El artículo que tanto escándalo produjo.

dormidos se quedan,
xa en forma de pombas,
xa en forma de niebras
(de Castro:1993: I: 494).

En *Follas Novas* (1880), a pesar de tener una temática más compleja en cuanto a preocupaciones sociales y existenciales, tampoco se obvian las alabanzas a la tierra madre, del mismo modo que *En las orillas del Sar* (1884), donde dice:

No hizo Dios cual mi patria otra tan bella
en luz, perfume y frescura,
sólo que le dio en cambio mala estrella,
dote de toda hermosura
(de Castro:1993: II: 530).

La idealización de la belleza junto a una visión realista y reivindicativa de su situación, así como la idealización de un pasado sin intervención del gobierno central frente a un presente duro y sombrío, constituyen un punto de vista intermedio. Esta actitud es bastante frecuente en la autora y la encontramos en poemas tan significativos como “Los robles”:

I

Allá en tiempos que fueron, y el alma,
han llenado de santos recuerdos,
de mi tierra en los campos hermosos,
la riqueza del pobre era el fuego,
que al brillar de la choza en el fondo,
calentaba los rígidos miembros
por el frío y el hambre ateridos
del niño y del viejo.

De la hoguera sentados en torno,
en sus brazos la madre arrullaba
al infante robusto;
daba vuelta, afanosa la anciana
en sus dedos nudosos, al huso,
y al alegre fulgor de las llama,
ya la joven la harina cernía,
o ya desgranaba
con su mano callosa y pequeña
del maíz las mazorcas doradas.

Y al amor del hogar calentándose
en invierno, la pobre familia
campesina, olvidaba la dura
condición de su suerte enemiga;
y el anciano y el niño, contentos
en su lecho de paja dormían,
como duerme el polluelo en su nido

cuando el ala materna le abriga⁸⁷.

A continuación, el poema describe la tala de robles y encinas que en la segunda mitad del siglo XIX empujó al gobierno de Madrid y que, según la escritora, estaba convirtiendo sus bosques en “áridas lomas que ostentan/ deformes y negras/ sus hondas cisuras” (de Castro: 1993: II: 476). Más tarde, retornar a la comparación pasado/presente y, en un tono pondalio heredero de la “cova céltica”, clamar por el retorno de los “guerreros” que acabasen con la postración de Galicia.

Al recuerdo de aquellos rumores
que al morir el día
se levantan del bosque en la hondura
cuando pasa gimiendo la brisa
y remueve con húmedo soplo
tus hojas marchitas
mientras corre engrosado el arroyo
en su cauce de frescas orillas,
estremécese el alma pensando
dónde duermen las glorias queridas
de este pueblo sufrido, que espera
silencioso en su lecho de espinas
que suene su hora
y llegue aquel día
en que venza con mano segura,
del mal que le oprime,
la fuerza homicida.

IV

Torna, roble, árbol patrio, a dar sombra
cariñosa a la escueta montaña
donde un tiempo la gaita guerrera
alentó de los nuestros las almas
(...)

¡Torna presto a poblar nuestros bosques;
y que tornen contigo las hadas
que algún tiempo a tu sombra tejieron
del héroe gallego
las frescas guirnaldas!
(de Castro: 1993: II: 475-479).

El segundo punto de vista adoptado por la autora se acerca más al Realismo pues constata la situación terrible de Galicia y abandona la idealización para llegar a la autocrítica constructiva. No se trata, no obstante, de realismo por realismo, sino que tiene como finalidad la denuncia de una situación injusta con la pretensión de una intervención del gobierno central, en la que, sin embargo, no se tiene demasiada fe. Uno de los problemas en los que la autora hace mayor hincapié es la emigración,

⁸⁷ Nótese que a pesar de mencionar la pobreza de la familia, esta aparece presentada de manera ideal imperando el feliz cuadro familiar que entronca con los valores de cuna-familia-hogar del Romanticismo Histórico.

consecuencia de la pobreza y del hambre originadas por la superpoblación. La falta de intervención estatal ante este problema⁸⁸ será lo que lleve a Rosalía, una vez más, a la proclamación de la orfandad de Galicia, y, por lo tanto, a la renuncia a la patria o tierra madre. Como vemos, este nuevo camino converge con el de la idealización en este punto común: la defensa de Galicia frente al resto. Aunque críticas de este cariz aparecen en las diferentes obras de Rosalía, podría decirse que predomina especialmente en *Follas Novas* (1880), donde el tema de la emigración ocupa una posición preponderante, y en *En las orillas del Sar* (1884), en el que además, como ya vimos en “Los Robles”, la autora adopta en ocasiones un tono pondalio que enlaza con el celtismo y reclama una “raza varonil” que intervenga y actúe. Dentro de este apartado hemos de señalar, también, el frecuente uso de contrastes para resaltar la distancia entre la situación que Galicia atravesaba con la que merecería por su belleza y por la bondad de sus gentes.

Una visión realista de Galicia, la encontramos ya en la primera novela publicada por la autora; en un fragmento de *La hija del mar* (1859) señala Rosalía:

Allí no se escucha más que el silbido del viento y de unas olas siempre en lucha que amenazan tragar los pequeños pueblecillos que se extienden a la orilla, como abandonados despojos de quien nadie se cuida.

(...)

Un viento fuerte y continuo que viene del mar arranca a veces, como árboles que troncha el huracán, las pobres chozas de los pescadores dejándolos expuestos a la inclemencia de las estaciones y, no obstante los hijos de aquellas riberas abandonadas y tristes a mansuapaís, mucho más que los que viven en esas fértiles y risueñas campiñas de los climas del mediodía, a quien regala la naturaleza con cuanto tiene de más hermoso (de Castro: 1993: I: 60-61).

En *Cantares* (1863) encontramos, asociada a esta visión realista de la difícil situación gallega, la crítica al trato que los castellanos otorgaban a los gallegos. Hemos de recordar a este respecto que las primeras migraciones desde Galicia fueron en dirección a Castilla, donde los gallegos buscaban trabajo en las labores de la tierra. Esa realidad, que aparece recurrentemente en este libro de Rosalía, fue recogida también por otros cantares populares, tanto gallegos como castellanos:

A Castilla van os homes
a Castilla por ganar
Castilla queda-na terra

⁸⁸ Recordemos que no sólo no se trataba de evitar la emigración, sino que se veía de manera positiva por considerarse la solución ante un problema que el gobierno central no podía solventar.

para quen quer traballar⁸⁹.

**

Venga el gallego a segar,
miserable jornalero,
que los hombres de Castilla
tienen el trabajo a menos⁹⁰.

Dentro de la obra de Rosalía, los dos poemas más significativos en lo tocante a este tema son el cantar 28 y la respuesta al poema de Ventura Ruiz Aguilera, pertenecientes ambos a *Cantares gallegos* (1863). En el primero, encontramos afirmaciones tan duras como las que siguen:

Premita Dios, castellanos,
castellanos que aborrezco,
que antes os gallegos morran
que ir a pedirvos sustento.

Pois tan mal corazón tendes,
secos fillos do deserto,
que si amargo pan vos ganán,
dádesllo envolto en veneno.

Aló van, malpocadiños,
todos de esperanzas cheios,
e volven, ¡ai!, sin ventura,
con un caudal de desprezos.

Van pobres e tornan pobres,
van sans e tornan enfermos,
que anque eles son como rosas,
tratádelos como negros.

¡Castellanos de Castilla,
tendes corazón de aceiro,
alma como as penas duras,
e sin entrañas o peito!

(...)

(de Castro: 1993: I: 599).

Es en el poema a Ruiz Aguilera, no obstante, donde se realiza la afirmación más agresiva, que ha dado pie a considerar a Rosalía plenamente nacionalista y separatista a pesar de los argumentos que, como ya comentamos, no favorecen plenamente esta idea. En este poema podemos leer fragmentos como los que siguen:

(...)

I, ¡ai!, como nelas navegan
os fillos das nosas costas

⁸⁹ Registrado en Pérez Ballesteros, vol. I: 186. Recogido por Catherine Davies: 1987: 254.

⁹⁰ Sacado de Rodríguez Marín por Nidia Díaz en *La protesta social en la obra de Rosalía de Castro*, Vigo, 1976: 69. Recogido por Catherine Davies: 1987: 254.

con rumbo a América infanda
que a morte co pan lles dona,
desnudos pedindo en vano
á patria misericordia,
aunque contenta a gaitiña
o probe gaiteiro toca,
eu podo decirche:
Non canta, que chora.

IV

Probre Galicia, non debes
chamarte nunca española,
que España de ti se olvida
cando eres, ¡ai! tan hermosa.
Cal si na infamia naceras,
torpe, de ti se avergonza,
i a nai que un fillo despreza
nai sin corazón se noma.
Nadie por que te levantes
che alarga a man bondadosa;
nadie os teus prantos enxuga,
i homilde choras e choras.
Galicia ti non tes patria,
ti vives no mundo soia,
i a prole fecunda túa
se espalla en errantes hordas,
mentres triste e solitaria
tendida na verde alfombra
ó mar esperanzas pides,
de Dios a esperanza imploras.
Por eso aunque en son de festa
alegre á gaitiña se oia,
eu podo decirche:
Non canta, que chora
(Castro: 1993: I: 606-607).

Como decíamos, este poem a ha adquirido una relevancia fundamental a la hora de que una parte de la crítica haya convertido a Rosalía en precursora del nacionalismo gallego y la haya definido como “m áis radicalmente rexionalista cós progr esistas dependentes de Madrid” y “a vangarda da ofensiva galega”, en palabras de Catherine Davies (1987: 255). La matización que debemos hacer a este respecto es que la afirm ación de Rosalía no nace de un planteamiento real d e aut ogobierno e indep endencia, sino de rechazo hacia una patria que no atiende a las nece sidades de su región ; no se trata de una afirmación basada en la racionalidad de un pensam iento establecido sobre una sólida ideología política, sino sobre el dolor pr oducido por unos hechos que el m ismo Ruiz Aguilera denuncia en el poem a al que Ro salía está respondiendo y en el que ya podemos encontrar ideas que Rosalía repite en la réplica y una constante oposición entre la riqueza natural de Galicia y la pobreza de sus habitantes:

IV

¡Pobre Galicia!...Tus hijos
huyen de ti o te los roban,
llenando de íntima pena
tus entrañas amorosas.
Y como a parias malditos,
y como a tribus ilotas
que llevasen en el rostro
sello de infamia o deshonra,
¡ay!, la patria los olvida,
la patria los abandona,
y la miseria y la muerte
en su hogar desierto moran.
Por eso aunque en son de fiesta
la gaita gallega se oiga,
no acierto a deciros
si canta o si llora
(en de Castro: 1993: I: 602-604).

Para la comprensión íntegra de este asunto, es interesante tener en cuenta, además, las observaciones que Xesús Alonso Montero hace de estos poemas.

En primer lugar, el estudioso considera relevante la identificación de Rosalía con Galicia, pues habla de *Cantares gallegos* (1863) como:

Libro, (...) , de afirmación (en cuanto libro folk que define y enfatiza las señas de identidad) y, a la vez, libro de contestación, libro que se opone a la dura leyenda negra, ya secular, sobre Galicia. Fue el canto de una “mujer” (...) pródiga en importantes precariedades: de poca salud, de muy escasa economía, carente de dichas tangibles, de problemática hermosura y sin apellido paterno. Esta voz, instalada en una persona y en una biografía poblada de marginaciones, se convirtió, en 1863, en voz de una colectividad histórico-cultural, de sus gentes (las populares, sobre todo) y de su humilde y humillada lengua⁹¹(Alonso Montero: 2004:269).

Además, Alonso Montero interpreta los poemas de *Cantares gallegos* (especialmente “Castellanos de Castilla...”) en clave social más que en clave nacional, y afirma:

...quien maltrata, quien tiene “corazón de acero”, era, antes que un ciudadano de Castilla, un empresario agrícola, un agricultor privilegiado, un latifundista de este país, quien, quizá en algún caso, podría no ser de “nación” castellana.

No es este, por tanto, un conflicto entre gentes de distintas “naciones” y, sí, lo es entre clases sociales en un esquema sociolaboral en que el trabajador carece, formalmente, de derechos, sea foráneo –gallego, es este caso- o nativo- castellano-, explotado y maltratado este también por su congénere, que, antes que castellano, es rico, privilegiado, dueño de haciendas, y (casi) de vidas (Alonso Montero: 2004: 278).

Podemos concluir que, para el estudioso, estos poemas hay que entenderlos en las coordenadas del sentimiento del pueblo gallego al que Rosalía presta su voz:

⁹¹ La cita pertenece al estudio “Vida y poesía de Rosalía de Castro (1837-1885)”, Prólogo a *Poemas (Antología bilingüe)*, Padrón, Centro de Estudios Rosalíanos, 2003, y está recogido en Alonso Montero, X. (2004): *Páxinas sobre Rosalía de Castro*, Vigo, Edicións Xerais, pp.267-271.

Rosalía (...) se nos aparece, como en otros poemas del libro, *Cantares gallegos*, fiel al pueblo, a la mentalidad popular, bien entendido que, en este caso, el pueblo, al crear sus canciones, expresa un discurso que no lo representa en su radical autenticidad. Se trata de un discurso que no interpreta bien el problema de clase –de clase social–, un discurso que no le favorece. Es un discurso construido por otros: un discurso *alienado* (2004:278)⁹².

El tema de la emigración que, como vemos, aparece y se apuntado en los poemas comentados, se acentúa en *Follas Novas* (1880), libro en el que la autora le dedica un apartado. Nos interesa señalar también en relación a la afirmación del nacionalismo de Rosalía, las palabras que aparecen en el prólogo a la primera edición de tal libro, a cargo de Emilio Castelar:

Los dolores de Galicia hablan por boca de Rosalía, y los hombres de Estado, los que han tenido el Gobierno en sus manos, los que hoy lo tienen, los que mañana pueden volver a tenerlo, necesitan, heridos por voces tan dulces como ésta, averiguar la cantidad de satisfacciones que deben darse a las justas e exigencias de esas provincias y el remedio que puede colegirse entre todos para sus antiguos e inveterados males (en de Castro: 1993: II: 268).

En “Dúas palabras da autora” encontramos también una idea relevante: Rosalía se siente responsable de haber iniciado una labor importante con respecto a su tierra, sabe que ha tomado un estandarte que no puede abandonar, pero se trata de una labor cultural referida a la lengua, con implicaciones políticas de índole regionalista pero no separatistas, es más, en este mismo prólogo encontramos por primera vez la afirmación de Rosalía de no volver a escribir en gallego una vez pagada la deuda con su tierra.

O que fixen foi falar unha vez máis das cousas da nosa terra, na nosa lengoa, e pagar en certo modo o a precio e cariño que os *Cantares Gallegos* despertaron en al gúns e ntusiastas. (...) Aceptárono i, o que é máis, aceptárono contentos, e ie u comprendín que desde ese momento quedaba obrigada a que non fose o primeiro i o último. Non era cousa de chamar as xentes á guerra e desertar da bandeira que eu mesma había levantado (de Castro: 1993: II: 273).

Para Catherine Davies, este tipo de afirmaciones muestran que hacia 1880 Rosalía ya no estaba tan implicada con la causa gallega y había comenzado un proceso de desencanto que iría a más en los años siguientes. No obstante, a pesar de que este libro se abra en mayor medida a temas universales o denuncia sociales que sobrepasan Galicia, no creemos que los problemas de su propia tierra hayan dejado de estar presentes, ni lo dejarán de estar nunca, como vemos en el minucioso análisis de l problema de la inmigración que se lleva a cabo en este libro. Es significativo, por ejemplo, el poema “¡Para a Habana!” que abre la quinta parte del libro, “As viudas dos vivos as viudas dos mortos”, donde se presentan todos los diferentes aspectos de este tema:

⁹² Las dos citas proceden del artículo “El opresor foráneo en el cancionero popular gallego (y en Rosalía)” presentado en el *I Congreso de la Sociedad de Estudios Literarios de Cultura Popular* y recogido en Alonso Montero, X. (2004): *Páxinas sobre Rosalía de Castro*, Vigo, Edicións Xerais, pp.276-286.

I

Vendéronlle os bois,
 vendéronlle as vacas,
 o pote do caldo
 i a manta da cama.
 Vendéronlle o carro
 i as leiras que tiña,
 deixárono soio
 coa roupa vestida.
 <<María, eu son mozo,
 pedir non me é dado,
 eu vou polo mundo
 para ver de ganalo.
 Galicia está probe,
 i á Habana me vou...
 ¡Adiós, adiós, prendas
 do meu corazón! >>

(...)

V

Este vaise i aquel vaise,
 e todos, todos se van,
 Galicia, sin homes quedas
 que te poidan traballar.
 Tés, en cambio, orfos e orfas
 e campos de soledad,
 e nais que non teñen fillos
 e fillos que non tén pais.
 E tés corazóns que sufren
 longas ausencias mortás,
 viudas de vivos e mortos
 que ninguén consolará
 (de Castro: 1993: II: 405-407).

En poemas sucesivos, la autora analiza el problema y ofrece al lector una visión, que podríamos caracterizar como realista, de la situación socio-económica en la que se encuentra una Galicia en la que faltan los hombres y las mujeres tienen que vivir solas, sin apoyo afectivo y sin apoyo en el trabajo. El tema se retomará, con las mismas connotaciones de inevitable pero doloroso y no siempre positivo, en *En las orillas del Sar* (1884).

Si hasta aquí hemos visto la visión crítica y no idealizada de la dureza de un paisaje que en otros poemas es sólo grandioso, o la mísera situación de los gallegos, en *En las orillas del Sar* (1884) encontramos la cara negativa de los gallegos, presentados previamente como modelo de dulzura y humildad, y a los que ahora se añade una carga de pasividad. La crítica en este caso tiene una finalidad más allá de sí misma, pues como ocurrirá en poemas de autores gallegos contemporáneos a Rosalía, lo que se

pretende es la modernización. Un ejemplo significativo es el del poema que comienza “¡Jamás lo olvidaré...! De asombro llena...”. En este poema, en el que de nuevo se denuncia la talamasicada de robles y encinas para la creación de campos de cultivo por parte del gobierno central, leemos:

¡Lo vieron y callaron...con silencio
que causa asombro y que contrista el alma!
Si allá donde entre rosas y claveles
arrastra el Turia sus revueltas ondas,
nuestras manos talasen los jardines
que plantaron los suyos, y aman ellos,
su labio, al rostro, de desprecio llenas
una tras otra injuria nos lanzaran
-¡Bárbaros!- exclamando.

(...)

Mas nosotros, si talan nuestros bosques
que cuentan siglos...- ¡quedan ya tan pocos!-
y ajena voluntad su imperio ejerce
en lo que es nuestro, cosas de la vida
nos parecen quizás vanas y fútiles
que a nadie ofenden ni a ninguno importan
si no es al que las hace, a soñadores
que sólo entienden de llorar sin tregua
por los vivos y muertos...y aun acaso
por las hermosas selvas que sin duelo
indiferente el leñador destruye.

(...)

Yo inclino
la frente al suelo y contristada exclamo
con el mártir del Gólgota: *Perdónales,*
Señor, porque no saben lo que dicen:
mas ¡oh, Señor! a consentir no vuelvas
que de la helada indiferencia el soplo
apague la protesta en nuestros labios,
que es el silencio hermano de la muerte
y yo no quiero que mi patria muera,
sino que como Lázaro, ¡Dios bueno!,
resucite a la vida que ha perdido;
y con voz alta que a la gloria llegue,
le diga al mundo que Galicia existe,
tan llena de valor cual tú la has hecho,
tan grande y tan feliz cuanto es hermosa
(de Castro: 1993: II: 484-486).

En esta misma línea debemos situar la actitud de Rosalía ante Santiago, del que a menudo habla como “cementerio de vivos” y muestra impregnada en un halo de tristeza o melancolía por la falta de actividad de sus gentes frente a las glorias pasadas:

II

-¡Cementerio de vivos!- murmuraba
yo al cruzar por las plazas silenciosas
que otros días de glorias nos recuerdan.

¿Es verdad que hubo aquí nombres famosos,
guerreros indomables, grandes almas?
¿Dónde hoy su raza varonil alienta?
(de Castro: 1993: II: 514).

Un caso concreto que nos interesa señalar dentro de este apartado es el del texto “Padrón y las inundaciones”. En este caso, dentro de la visión realista y crítica, la representación de Galicia no es en su miseria cotidiana o en la desidia de sus gentes. En este caso no se trata de agitar al pueblo o mover a las instituciones ante un problema habitual, sino que se trata de la ineficacia y falta de intervención ante una catástrofe natural a la que se tiene propensión. En este caso, se presentan los hermosos parajes para dar luego paso a la tormenta y finalizar con una de las denuncias más explícitas y directas de Rosalía, en la que, incluso, aparecen los nombres propios de los apelados:

¿Querrá el cielo que los esfuerzos de un buen hijo de este país al cancen del Gobierno de la nación lo que tanto se necesita? (...)
Nos atreveríamos a decir que sí, si no temiésemos a la eterna desventura que pesa sobre las cosas de esta tierra infortunada, que jamás logra nada que redunde en su ventaja y provecho, mientras los demás todo lo obtienen apenas lo desean. Diríamos que sí, si se oyeran, en donde oír se deben, los votos y clamores de cuantos aman esta hermosa comarca, un tiempo rica y floreciente, y hoy entregada tan sólo a sus gloriosos recuerdos. Más ...tan acostumbrados estamos a no ver realizado en Galicia nada de cuanto convenga al bien público que ni fuerzas ni esfuerzos para esparcer en el porvenir. Así y todo, por si estas líneas, a pesar de su insignificancia, pudiesen servir de algo a la patria de nuestra madre, las escribimos a toda prisa, llena el alma de los desconsuelos ajenos hasta el punto de que nos olvidemos de los nuestros. Ellas recordarán a nuestro buen compatriota, el celoso diputado por Padrón, don Eduardo Gasset y Artime, que tiene contraída una deuda sagrada para con este país, que es también el suyo. ¡Feliz si él logra, como son sus deseos, verla cumplida y feliz también Padrón, si llega ese día suspirado de su renacimiento y futura grandeza!... (de Castro: 1993: II: 642-643).

Nos interesa señalar, por último, respecto a este texto, que, escrito en 1881, es la prueba más palpable de que Rosalía nunca dejó de velar por su tierra y, si bien, pudo disminuir un compromiso político más de su esposo que de ella misma, el amor y la preocupación por Galicia nunca desaparecieron.

Llegados aquí, sólo nos quedan por analizar los textos, mayoritariamente personales, en los que el sentimiento predominante es el dolor hacia una tierra que paga con ataques el trato de favor recibido y que corresponde al amor con odio. Hemos de recordar que el hecho determinante de esta nueva actitud fue la reacción de los lectores gallegos ante el artículo de “Costumbres gallegas”, en el que la autora escribe:

Entre algunas gentes tiénese allí por obra caritativa y meritoria el que, si algún marino que permaneció por largo tiempo sin tocar tierra, llega a desembarcar en un paraje donde toda mujer es honrada, la esposa, hija o hermana pertenecientes a la familia en cuya casa el forastero haya de encontrar albergue, le permita por espacio de una noche ocupar un lugar en su mismo lecho. El marinero puede alejarse después sin creerse en nada ligado a la que, cumpliendo a su

manera un acto humanitario, se sacrificó hasta tal extremo por llevar a cabo los deberes de la hospitalidad (de Castro: 1993: II: 660).

En la edición de Marina Mayoral de las *Obras Completas* de Rosalía de Castro aparecen reproducidas, a partir de una nota manuscrita de Murguía, las primeras reacciones de Rosalía ante las críticas realizadas por *El Anunciador* y *La Concordia* de Vigo. En esta nota podemos leer, entre otras cosas:

Para responder y a las frases gallegas antes que les he merecido, les deseo que sean más instruidos y más corteses. Yo, por mi parte, (...) me atengo a lo que mi decencia me dicta, que en esto es el mejor que pude hallar... (de Castro: 1993: II: 661).

A partir de aquí, quizá acentuado por alguna otra controversia, la actitud de Rosalía cambia en cierta medida, y el anuncio, hecho ya en *Follas Novas*, de no volver a escribir en gallego se convierte en una realidad. Podría ser arriesgado establecer una relación de causa-efecto entre ambos hechos, pero una carta dirigida a Manuel Murguía y fechada en Lestrove, el 26 de julio de 1881, no deja ningún espacio para la duda:

...me extraña que insistas todavía en que escriba un nuevo tomo de versos en dialecto gallego. No siendo porque lo apurado de las circunstancias me obligan imperiosamente a ello (...) ni por tres, ni por seis, ni por nueve mil reales, volveré a escribir nada en nuestro dialecto, ni acaso tampoco a ocuparme de nada que a nuestro país concierna (...).

Se atreven a decir que es fuerza que me rehabilite ante Galicia. ¿Rehabilitarme de qué? ¿De haber hecho todo lo que en mí cupo por su engrandecimiento?

El país sí que es el que tiene que rehabilitarse para con los escritores, a quienes, aun cuando no sea más que por la buena fe y entusiasmo con que por él han trabajado, les deben una estimación y respeto que no saben darle y que guardan para lo que no quiero ahora mentar. ¿Qué algarada ha sido ésa que en contra mía han levantado, cuando es notorio el amor que a mi tierra profeso? (...)

...el país que así trata a los suyos no merece que aquellos que tales ofensas reciben vuelvan a herir la susceptibilidad de sus compatriotas con sus escritos malos o buenos (de Castro: 1993: II: 608).

En algunas ocasiones este abandono del gallego ha sido interpretado como una deserción pero, para Alonso Montero, el que Rosalía deje de escribir en esta lengua se debe a que la autora no es consciente de que abandona una empresa cultural de cierta ambición:

...la decisión de abandonar el gallego no debe interpretarse como una deserción, y a que Rosalía poseía una pobre conciencia de la realidad y de las posibilidades de una cultura en gallego. Es cierto que ella puso sus cimientos, pero sin percatarse seriamente de ello (Alonso Montero: 2004:299)⁹³.

A la vista de todo esto, podemos concluir que Rosalía comparte con sus compañeros una fuerte preocupación por la conservación de los elementos culturales de la región en

⁹³ La cita pertenece al estudio "Un libro en lengua castellana: *En las orillas del Sar (1884)*" publicado por primera vez dentro de la obra *Rosalía de Castro*, Madrid, Júcar, 1972 y recogido en Alonso Montero, X. (2004): *Páxinas sobre Rosalía de Castro*, Vigo, Edicións Xerais, pp. 294-300.

la que ha nacido, y que se centra en las costumbres tradicionales o familiares, los trajes, la comida, los instrumentos musicales, las fiestas, el idioma...reproduciendo en relación a Galicia los mismos patrones que Trueba, Bécquer u otros habían adoptado para conservar el “alma” de otras regiones y que guardarían un estrecha relación con el *Volkgeist* Schlegeliano. La separan de los otros escritores, no obstante, la preocupación y denuncia social que se desprende de cada elemento popular, así como la actitud combativa y reivindicativa frente a un gobierno que no atiende de forma equitativa a las necesidades de las diferentes regiones de su país.

2.3.5. Antonio Trueba

Si nos centramos ahora en el caso de Antonio Trueba, hemos de comenzar diciendo que su situación es tan rica en matices que casi podría considerarse una síntesis de las actitudes propias del periodo. La crítica literaria (Bengoa, Delmas, Casa Torre, Ortiz...) suele señalar su vinculación al País Vasco y la deuda que éste tiene con el escritor que más trabajó para darlo a conocer⁹⁴. Todo ello es cierto y el papel de Trueba con respecto al País Vasco puede compararse al de Rosalía con Galicia, ambos se comprometen con su tierra y ambos consiguen que toda una región se identifique con ellos, lo cual no impide el mal trato en determinados momentos, como vimos en Rosalía y analizaremos en Trueba.

En cualquier caso, para entender en profundidad el posicionamiento del autor, es necesario ampliar la perspectiva. En primer lugar, hemos de decir que la labor de Trueba en relación al País Vasco recorre toda su obra pero con diferentes matices que nos permiten hablar de tres periodos. El primero de ellos llegaría hasta 1862. Es una etapa en la que el tratamiento de su patria chica obedece a la sentimentalidad. El País Vasco se añora desde la obligada emigración a Madrid y a sí, desde la lejanía nace el

⁹⁴ Dice Delmas: “...a ellas [sus obras] se debe en grandísima parte que Vizcaya y todo el país vascongado sea hoy mucho más conocido y apreciado que lo era antes de que saliese a la luz su primer libro (...). Nadie hasta entonces se ocupó de escribir sus costumbres, sus tipos, sus bellos cuadros de familia, sus diversiones y fiestas populares. Nadie hasta entonces escribió cuentos, leyendas, tradiciones, novelas, cuyos asuntos fuesen la viva encarnación del país vascongado, narrado con acierto tan feliz...” (Delmas: 1896: 171). Y Ortiz Alfau añade: “Pero el escritor de Montellano es vasco, ha escrito de nosotros, de nuestras cosas, de nuestras leyes, de nuestras costumbres...En cierto modo, Antonio Trueba somos nosotros” (Ortiz: 1896: 33).

patriotismo y la tierra natal es identificada con la infancia, con el recuerdo de los padres, los hermanos, los primeros amigos; con el recuerdo de la edad más feliz, lo que conduce a la idealización. Los ejemplos más claros de este momento aparecen en *El libro de los cantares* (1852) en el que se alaba la belleza de su valle natal y de la cultura éuscara con un tono alegre aunque melancólico y siempre con la dolorosa sombra de la guerra que le apartó de allí:

-¿Os sorprende
este espectáculo bello?
¡Bien os predije en Castilla
vuestra sorpresa y contento
al ver mi nativo valle,
el valle amado a que vuelvo
tras muchos años de ausencia,
tras muchos vanos esfuerzos,
con muchos dolores más
con mucha esperanza menos!
Por Oriente y Occidente
montes que llegan al cielo
sirven de muros al valle,
muros de verdor cubiertos;
y para que el valle pueda
mirarse en un ancho espejo,
tiene por límite al norte
el mar donde impele el viento
y agitan olas azules
cien bergantines veleros
(Trueba: 1907: I: 215).

La preocupación por la conservación y difusión de las costumbres vascas aparece también en este periodo, pero lo hace a modo de nota explicativa a colación de las menciones hechas en los poemas. En el mismo libro encontramos por ejemplo la siguiente:

Las palabras vascongadas *aurrescu* y *arin-arin* son títulos de bailes muy populares en mi país; la primera quiere decir *mano delantera*, y la segunda *ligero, ligero*. El *aurrescu* empieza con una cadena de hombres así dos de la mano, entre los que se van interpolando igual número de mujeres. Los dos que forman los extremos de esta cadena llevan, respectivamente, el nombre de *aurrescúa* (mano delantera) y *aztescúa* (mano trasera) (Trueba: 1907: I: 360).

La segunda etapa comenzaría en 1862 con su regreso al País Vasco y su nombramiento como cronista y archivero general del Señorío, puesto que le llevará a la realización de labores oficiales, como la crónica del viaje de Isabel II por las provincias vascongadas en 1865, el estudio y redacción del *Bosquejo de la organización social de Vizcaya*, para la Exposición Universal de París, o la posterior redacción del escrito que se elevaría desde las provincias para abogar por el mantenimiento de los fueros frente a Alfonso XII, al que se pedía que no sancionase la ley de abolición.

En este periodo, al enaltecimiento de su región, que ya aparecía en la etapa previa, se une una nueva preocupación erudita asociada a una labor de investigación y estudio. Un ejemplo de esto es lo que se refiere a la lengua. Trueba, nacido en las Encartaciones no posee el vascuence como lengua materna, y esta circunstancia le pesa y le duele durante toda su vida. Por eso, procuró remediar sus deficiencias trabajando arduamente para entenderlo. Estudiando su gramática, manejando sus diccionarios y analizando su estructura, llegó a conocer el significado, origen o derivación de casi todas las palabras. A este esfuerzo responden las continuas referencias lingüísticas, atendiendo a aspectos semánticos, pragmáticos, fonéticos o históricos, así como la traducción de refranes y cantares y la preocupación constante por establecer el vasco como heredero directo de la lengua ibera, lengua originaria de la península, previa a las grandes invasiones. Con el mismo afán trabaja Trueba en los otros aspectos de la cultura vasca. Es necesario señalar, no obstante, que Trueba no era en sí mismo un intelectual o un sabio en lo que respecta a estas cosas. Lo que él hace no es abrir nuevas líneas de investigación, aportar nuevos conocimientos o perspectivas, no, su labor nace más del amor a la tierra⁹⁵ que de la inquietud intelectual y lo que busca es confirmar la mentalidad vacongada y fuerista de algunos de sus lectores y disipar la ignorancia en lo tocante a la historia, legislación y cultura vasca de los demás. Vulgarizar y difundir la cultura vasca, ahí hemos de cifrar su mérito, en la introducción de un ambiente “ameno y pintoresco” en la “amazacotada prosa” de sus antecesores, abriendo el ámbito de recepción más allá de los limitados círculos académicos e intelectuales (Mújica: 1914:12).

En palabras del propio Trueba, la labor que comienza tras su nombramiento podría describirse en los siguientes términos:

Apenas recibí el título de archivero y cronista de Vizcaya, me pregunté a mí mismo qué era lo que debía hacer para corresponder a la honra que me había dispensado mi país, y la contestación que me di fue esta: lo que debo hacer ante todo es estudiar profundamente la historia, las tradiciones y las costumbres del Señorío para identificarme con él, y después, cuando le conozca tan a fondo como conozco el valle en que nací, describir su historia, sus tradiciones populares, sus costumbres, todo lo que esta noble y hermosa tierra tiene digno de describirse, de modo que una serie de libros de forma sencilla, concreta, amena, verdaderamente popular, se muestre el pueblo vizcaíno tal como ha sido, tal como es, lleno de gloria, lleno de amor a sus libertades y lleno de amor al trabajo”. Esto me contesté y esto hago hace dos años, en cuyo tiempo, por vía de solaz, también he escrito dos libros titulados, uno *El valle de Ibaizabal*, inédito aún, y el otro *Capítulo de un libro*, y he reunido noticias para

⁹⁵ Un amor demasiado grande para permitirle ser un historiador objetivo, como señala Mújica (1914:11).

escribir un compendio de la historia de Vizcaya y un diccionario históricos de todos los pueblos del mismo señorío⁹⁶.

Labor de difusión en la que insiste en *El libro de las montañas* (1867):

Si ve que en su misma Patria, en España mismo, hay tal ignorancia respecto a cuanto se refiere a las provincias vascongadas, (...); si ve que hasta aquellos que más obligados están a esparcir la luz sobre el país, esparcen la sombra y el error (...); si ve esto y mucho más ¿cómo ha de creer que estas anotaciones son indispensables, particularmente para los lectores extranjeros? Por otra parte, el autor de este libro reúne datos, estudia, trabaja sin descanso para escribir la historia de Vizcaya, que es obra necesaria y que para escribirse como esta tierra merece y reclaman los tiempos que alcanzamos, necesitaría la vida de un hombre; y entre tanto no quiere perder ocasión de dar a conocer algo del pasado y el presente de este rincón de España... (Trueba: 1909: II: 235-236).

Asimismo, la labor de fijación de una ideología vasca y fuerista tiene unas connotaciones políticas que no debemos obviar, connotaciones que José Antonio Ereño pone en relación con el Romanticismo alemán y que el crítico define en los siguientes términos:

...no sería difícil ver cómo su actividad de literatos e historiadores era, a la vez, una manera de influir políticamente, cómo se dirigían a una clientela literaria e histórica que era a la vez una clientela política. No es difícil encontrar en la actitud y obra de Trueba, y de otros de sus contemporáneos, parecidas hipérboles y exageraciones a las empleadas, con mayor esplendor filosófico, por los pensadores alemanes. Fruto de sus conciencias heridas y desmoralizadas, sus escritos están destinados a confortar, a aportar a los venidos razones para seguir a un esperando en la posibilidad de derazar una situación desesperada... (Ereño Altuna: 1998:159-160).

Durante este periodo comienzan a sonar voces que piden la supresión de los fueros vascos y se comienza a preparar la Revolución del 68, por lo que el tono de Trueba varía y en su voz empieza a vislumbrarse el dolor. Dolor, indignación y temor por el futuro de los fueros que irá acentuándose hasta desembocar en la tercera etapa de la que hablábamos, etapa cuyo inicio podemos fijar en el mismo año de la llamada *Gloriosa*, 1868, y cuya culminación se produce en 1877, con la disolución de las Juntas Generales de Vizcaya. La amargura y desencanto producidos por este hecho, que ya analizamos al hablar de la política, hará que, aun manteniendo los pasajes en los que su voz sólo se alce para alabar la belleza de su tierra; aun manteniendo su labor de cronista⁹⁷, el tono dominante a partir de ahora será el de la reivindicación, la protesta y la pesadumbre que se cubre de indignación en algunos fragmentos dando paso a la “musa airada”.

El autor de este libro [*El gabán y la chaqueta* (1872)], nunca indiferente al bien ni al mal de su patria, que principia en Vizcaya, continúa en España y concluye allí donde concluye la

⁹⁶ En *El libro de los Cantares*, ed. de D. Leocadio López, 1864: 399-400, cit. en Ereño Altuna: 1998: 35.

⁹⁷ Regresa a este puesto en 1876, tras su segundo destierro madrileño como consecuencia de la última de las guerras carlistas.

humanidad, ha seguido el curso de las cosas públicas desde que tuvo uso de razón, unas veces entristeciéndose y otras al egrándose, pero siempre en silencio, porque su timidez y su indulgencia no le dejaban aplaudir ni reprobar. Hace cerca de cuatro años, desde el extremo opuesto de España llegaron al rincón libre y feliz donde vivía, solemnes promesas de libertad, de honra y de justicia, que viene a ser una misma cosa, y su corazón entristecido al ver rodar por el suelo un trozo no secular, derribado por ingratos que se arrojaron en sus gradas y crecieron a su sombra, se estremeció de júbilo creyendo que aquellas promesas se habían de cumplir, si no por virtud del patriotismo, al menos por virtud del pudor. ¿Qué ha visto y oído desde entonces su patria, que ya ha dicho dónde comienza? Si un ciego y sordomudo recobrarse de repente por virtud de Dios vista y oído y viese y oyese lo que el autor de este libro ha visto y oído en su patria en estos últimos años, recobraría también el habla por virtud de su indignación, y diría, cuando menos, lo que el autor de este libro ha dicho y espera decir muy pronto sin faltar a la augusta veracidad de la historia (Trueba: 1872:11-12).

Protesta y reivindicación, pero a ello se añade una nueva aportación del autor, la aportación del punto de vista vasco de la historia éuscara y española, y de sus contactos y relaciones, como se ve, en *El libro de las montañas* (1867):

Estas provincias se incorporaron voluntariamente a la Corona de Castilla (...). Esta incorporación se verificó mediante pactos o contratos bilaterales, en los cuales se estipuló la perpetua e íntegra conservación de los fueros, buenos usos, costumbres y libertades de los estados incorporados (...)

A pesar de todo, las provincias vascongadas han necesitado todo el amor que tienen a sus veneradas instituciones y a su gloriosa historia, para defender unas y otras de los ataques que hace siglos vienen experimentando, no de parte de los Monarcas de España⁹⁸ sino de ministros orgullosos y despóticos, como Godoy y Colomarde, que no podían tolerar que hubiese en España pueblos que opusiesen un noble *veto* a sus caprichosos mandatos (Trueba: 1909: II: 238).

Volviendo a la cita anterior, una de las frases de Trueba nos sirve para subrayar otro de los matices fundamentales de su pensamiento que lo alejan de Rosalía de Castro y lo acercan a los de más autores que hemos analizado. Trueba afirma: “patria, que principia en Vizcaya, continúa en España y concluye allí donde concluye la humanidad”. Trueba se siente español, ama a España y se siente orgulloso de pertenecer a ella, por lo que queda libre de sospecha de cualquier actitud separatista, incluso tras la supresión de los fueros. A pesar del dolor, también en esta circunstancia Trueba es capaz de comprender quienes han sido los causantes de la desgracia, y por ello no culpa al pueblo español o a España y no convierte su sufrimiento en rencor u odio hacia ellos. Como dice el Marqués de Casa-Torre: “el carácter vascongado de las obras de Trueba no lleva consigo el exclusivismo, que lastima y hierde; su amor a la región vascongada no le impide amar a otras regiones de España” (Casa-Torre: 1896: 126), y podemos añadir que no se lo impide en ningún momento y bajo ninguna circunstancia. Como decíamos,

⁹⁸ Nótese la exculpación de la monarquía de las responsabilidades. Esta actitud, como vimos en el apartado de la política, varió ligeramente tras la no intervención de Alfonso XII en la abolición de los fueros.

Trueba se siente español, y expresa su nacionalismo o en algunos textos con el mismo cariz que hemos visto en otros autores. Así, en el poema “Libertades y lluvias” de *El libro de las montañas* (1867) Trueba se dirige a España con el vocativo “Madre España” (1909: II: 54-56) que reitera en varias ocasiones. Igualmente, dentro de la línea nacionalista que señalaba Navas Ruiz, en ocasiones la exaltación patriótica se hace en referencia a la Guerra de la Independencia y al triunfo frente a los franceses. Así lo encontramos por ejemplo en *El libro de los Cantares*, de 1852 y en los *Cuentos campesinos* de 1860:

El francés, que medio mundo
dicen ha vencido ya,
con el rabo entre las piernas
de España se ha de largar,
y más si otra zurra como
la de Arapiles le dan.

(...)

- ¡Ay madres que paren hijos
para verlos...! Militar,
los franceses al fin son
hombres como los demás,
y es un dolor que los hombres
se maten.

(...)

- A mí me da
gusto despachar franceses,
porque es preciso matar
en la guerra; mas la guerra
es una barbaridad.
(Trueba: 1907: I: 184-186)

**

Aquel día de gloria en que treinta mil veteranos franceses rindieron sus armas a los pies de veinte mil reclutas españoles, hambrientos, desnudos y casi inermes, pero inflamados por el santo amor de la patria y el recuerdo de la traición y la iniquidad que habían acompañado a los invasores desde el Bidasoa al Manzanares; aquel día de gloria era pintado por el anciano, con tan vivos colores y tal entusiasmo, que nuestro corazón latía violentamente, y las lágrimas escaldaban nuestra mejilla lo mismo que la del narrador (Trueba:1905: V: 182).

Ahora bien, la idea que tiene Trueba de España no es la de una única nación con unas costumbres uniformes, sino que, acercándose al testimonio que dejamos visto de Maragall, para Trueba hay varias Españas, con diversas manifestaciones culturales y lenguas que, todas juntas, constituyen la nación, forman la verdadera España. Por eso Trueba, aunque se centre especialmente en la parte del país en la que ha nacido y crecido, hace también presentes en sus escritos a las demás regiones y, casi siempre, lo

hace desde un punto de vista cariñoso. Ereño Altuna describe esta actitud afirmando que Trueba:

...se sentía inclinado a ver España como una nación cultural plural hecha de diversas partes que tendrían derecho, en una óptica descentralizadora, a seguir siendo ellas mismas, a no renunciar por completo a las características que se habrían dado a través de una historia particular (Ereño Altuna: 1998: 168).

Lo que el crítico relaciona con la concepción de la sociedad propia del Romanticismo Histórico alemán que explica del siguiente modo:

el Romanticismo descubrir, sobre la existencia de los individuos, la existencia de otras realidades, a su juicio, más reales y profundas, esos grupos concretos, históricos y plurales, esos “pueblos” y “naciones” que están ahí y que se pueden señalar con el dedo por poseer una serie de caracteres objetivos distintivos que sólo a ellos pertenecen. (...) Es la comunidad nacional la que crea a los individuos llenándolos con todas las determinaciones que sólo a ella le son propias. La lengua, la historia, la raza, las costumbres, comportamientos, modos de vida, maneras de ser, etc, ya no son cosas accidentales, sino préstamos sociales que permiten a los individuos acceder a la condición humana, ser lo que son, seres humanos concretos, de un país determinado, con una determinada lengua, una específica forma de ser etc. (Ereño Altuna: 1998: 166).

Para Trueba son varias de esas naciones las que se han unido para dar lugar a España. Dentro de las diferencias de estas “naciones” Trueba insiste especialmente en lo que se refiere a las lenguas. Así lo vemos en *Arte de hacer versos...* (1881) y en los *Cuentos populares de Vizcaya* (1905):

En lo que llamamos Parnaso castellano, mejor dicho que Parnaso español, pues nos referimos al cuerpo general de poesía perteneciente a la lengua castellana, y por Parnaso español se debe entender el cuerpo general de la poesía perteneciente a todas las lenguas y dialectos de España⁹⁹ (Trueba: 1909: II: 306).

**

...sólo sé por informes de la Academia de la lengua castellana, que debe tener más picardías que yo, y a la que no llamo de la lengua española, porque la Academia no sabe más que una y en España hay varias (Trueba: 1905: IX: 351).

No sólo ceñida a la lengua encontramos esta idea en algunos otros textos. En uno de ellos, del cuento “La horma municipal”, de su obra *Cuentos populares de Vizcaya* (1905), el autor vuelve a presentar la situación por medio de una parábola: un alcalde obsesionado por la igualdad obliga a todos sus conciudadanos a usar el mismo modelo de calzado, sin atender a los diferentes tamaños de pies o circunstancias. Las consecuencias serán nefastas, como cabe esperar, y el rey tendrá que intervenir para acabar con este despropósito. La resolución que toma el rey es la siguiente:

⁹⁹ De acuerdo con esta idea, dentro de la poesía heroica, Trueba cita a Luis Camoens “no sólo por su merecida celebridad sino también por pertenecer a un poeta y a una lengua de la península ibérica” (Trueba: 1909: II: 310).

...que al tío Igualdad sustituyese en la alcaldía perpetua de Nosedónde, el vecino que yacía en el cepo por haber dicho que la igualdad ante la ley era la única igualdad lógica y justa; porque ni la misma ley está exenta de limitaciones, puesto que tiene que ajustarse a las conveniencias de la moral y a las condiciones y necesidades sociales.

(...)

Y estoy seguro de que si entonces hubiera existido el precepto constitucional que prescribe unos mismos Códigos para toda la nación, y se hubiera preguntado al exalcalde perpetuo qué le parecía este precepto, hubiera echado con dos mil de a caballo preceptos y preceptistas, convencido ya de que las leyes, en lugar de traerlas hechas de Francia o no sé dónde, se deben hacer a medida de los pueblos, como los zapatos a medida de los pies (Trueba: 1905: X: 162).

Explícita y directamente presenta la crítica al centralismo en *Capítulos de un libro...* (1864), donde leemos:

Cerca de dos años se han necesitado para que se procediese a reparar un trocito de muelle que se hundió en Olaveaga, y otro que se hundió en Portugalet. Buena voluntad no falta al gobierno, pero estos son los tristes efectos de la centralización y su hijo el expedienteo (Trueba: 1864: 312).

Así pues, Trueba está en contra del centralismo y de la homogeneización y unificación de costumbres, pero no porque considere superiores las costumbres de una u otra región, sino porque considera valiosa la diversidad cultural. Por eso, cuando habla de otras provincias lo hace desde un punto de vista positivo¹⁰⁰. Madrid y Castilla se consideran un segundo hogar, el espacio de la adolescencia que se entiende como una continuación del espacio vasco de la niñez. Galicia y Cataluña, sin embargo, son admiradas en sus distintas manifestaciones culturales y en sus diferentes variedades lingüísticas, de las

¹⁰⁰ Sólo encontramos una nota discordante a esta actitud en uno de los poemas de *Canciones primaverales* (1876) en el que para ponderar la belleza de su valle natal desprecia la sequedad de Murcia o Andalucía, de forma muy semejante a la que había empleado Rosalía en circunstancias semejantes:

I
En nuestra tierra temprana
muy fácilmente se olvidan
delicias meridionales
de Murcia y Andalucía,
que en ella, como horizontes
más cortos halla la vista,
también el corazón halla
felicidad más tranquila,
porque a lo que ven los ojos
sus ambiciones limita.
¡Ay! No lleve Dios el mío,
que serenidad ansía,
a esas llanuras ardientes,
luminosas e infinitas,
donde en tempestad eterna
los corazones se agitan,
pues ha menester el mío,
para que dichoso viva,
los apacibles regazos
de las montañas nativas
(Trueba: 1907: I: 387-388).

que se recogen ejemplos y traducciones, como la del poema “Un corazón de hija” traducido del catalán del libro *Lo Gayter de Llobregat* de Joaquín Rubio y Ors en *El libro de los recuerdos* (1910), o como el comentario acerca de la voz “*saudade*” en *Capítulos de un libro...* (1864)¹⁰¹. En el caso de Castilla - cuyo ambiente se reproduce en los *Cuentos campesinos* (1860) - y más concretamente, en el de Madrid, cabe señalar que Trueba es el único autor de este grupo en el que la capital de España se presenta de manera amable. Trueba disocia las connotaciones políticas de la ciudad en sí misma, obvia la comparación entre la tierra natal=niñez y Madrid=desengaño y establece así un Madrid=adolescencia en el que tiene cabida los elementos positivos. Así lo explica el propio autor en algunos de sus textos y esta es la razón de que el poeta dedique uno de sus cantares a Madrid, en 1852:

...pero el amor de mi alma
 tu [de la Virgen de la Almudena] noble villa comparte
 con el valle solitario
 donde me parió mi madre.
 Yo la amo, porque sus muros
 adorna tu santa imagen,
 porque sus campos Isidro
 hizo que fructificasen,
 porque en sus templos oraron
 Calderón, Lope y Cervantes,
 porque dio a la ciencia sabios
 y a la independencia mártires
 (Trueba: 1907: I: 43).

En los *Cuentos campesinos* (1860) muestra más claramente su actitud ante la villa al explicar por qué ha dedicado los relatos a las costumbres y comportamientos de los campesinos castellanos:

No era porque las cosas vistas desde lejos son más hermosas que vistas desde cerca, no; era porque el autor de este libro divide su amor entre Vizcaya, donde pasó la infancia y Castilla, donde pasó la adolescencia; dos épocas de la vida que llenan el corazón de infinito amor y de infinitos recuerdos (Trueba: 1905: V: 1).

En *Capítulos de un libro...* (1864) también dedica amables palabras a Madrid, que en esta ocasión se valora por ser compendio y aglutinación de las diferentes costumbres de España. De acuerdo con la ideología de Trueba, Madrid, como centro de pluralidad secularmente conocida por su carácter hospitalario, no puede ser criticada:

¹⁰¹ “Los portugueses y los gallegos tienen para expresar este sentimiento en toda su intensidad una voz que no tiene equivalente en la lengua castellana, generalmente tan rica y expresiva. Un escritor portugués encabezaría este capítulo con el dulce nombre de *saudades*, y esta es la voz que debemos envidiar a nuestros vecinos y hermanos de Portugal y Galicia” (Trueba: 1864: 42).

Si hubiese en el centro de España un punto donde se reuniesen un gran número de españoles de todas las comarcas, sexos, edades y condiciones, no para permanecer allí un solo día y hacer la vida del transeúnte, en la que desaparece la diversidad de costumbres e inclinaciones, sino para permanecer largo tiempo y hacer la vida normal, entonces ¡qué campo tan vasto tendría el observador para estudiar la diferencia de inclinaciones y costumbres de todos los españoles! Pues este punto de cita existe tal como el observador pudiera soñar, y es Madrid (...)

Madrid es un pueblo alegre, sano, hermoso, lleno de vida material e intelectual (...); pero a pesar de eso, reina allí en todas las estaciones y en todas las familias una enfermedad que tiene el nombre de nostalgia. (...) Es que allí todos son forasteros, todos hablan de su pueblo, todos hablan de su tierra. En las ciudades es muy común que hablen mal de ellas los que las habitan (...); pero en ninguna se habla tanto, y en pocas con tanta injusticia, como en Madrid. ¿Por qué? También porque allí todo el mundo es forastero, todo el mundo habla de su tierra. El autor de este libro, a pesar de haberse visto si empre en Madrid aquejado de la nostalgia, de la enfermedad común allí, no ha incurrido en la injusticia común: las flores, el sol, el cielo, la virtud, la inocencia, el saber, la amistad, la familia, el patriotismo, el progreso, la libertad, todo lo hermoso le ha parecido allí hermoso y ha merecido su amor y su bendición aunque aquel pueblo no fuera su pueblo ni aquella tierra su tierra. Gracias a este espíritu de justicia (...) ha podido estudiar allí con imparcialidad los sentimientos y las costumbres de todos los habitantes de España, patria común de todos los que hemos nacido a quende y allende el Ebro (Trueba: 1864: 47-48).

Por eso él -más justo que Rosalía, que Bécquer, que Arnao- no pone a Madrid por debajo de su provincia natal excepto en lo que se refiere a su amor por ella:

...esta pasión en mí [por el hogar paterno y el valle nativo] era hija de mi naturaleza, y no de las circunstancias y vicisitudes de mi vida, (...). ...la hermosura real de mi tierra nativa y la fealdad de aquella por que la había trocado no contrastaban de tal modo que justificasen mi ansia por tornar a la primera (Trueba: 1905: IX: 79-80).

Así pues, lo que caracteriza el pensamiento de Trueba es la idea, propia del Romanticismo Histórico, de que cada nación posee unos rasgos característicos valiosos que deben conservarse. En el caso de España, probablemente debido a su pasada fragmentación en reinos, se puede hablar de diferentes “naciones” con cuya riqueza cultural forman una España más grande y valiosa, por la que es necesario velar y a la que es necesario conocer respetando y aprendiendo sus diferentes manifestaciones regionales. Esto implica un rechazo a la ineficacia de un gobierno centralizado, insuficiente para atender a las diferentes realidades socio-económicas y culturales, pero este rechazo no trae de manera inherente el odio al gobierno central y, especialmente, no supone en ningún modo el odio a la capital de España. Es por eso, por lo que no podemos considerar a Trueba como nacionalista en el moderno significado de la palabra, igual que no podíamos hacerlo en el caso de Rosalía, aunque en ambos autores aparezcan rasgos que luego van a aparecer y a acentuarse en el Nacionalismo del siglo XX. Al referirse al caso de Trueba, Ereño Altuna observa:

Hay quienes son reacios a hablar de protonacionalismo a propósito del fuerismo. (...) Tienen, a nuestro juicio, razón cuando se supone arbitrariamente que las ideas propiamente nacionalistas de Sabino Arana habrían estado ya en la mente de fueristas anteriores, sobre todo muy alejados

en el tiempo, o cuando a las ideas de los fueristas se les somete caprichosamente a un travestismo ideológico o a una operación de amalgama con ideas que no pue dieron conocer. (...) Se trata de saber si una vez conocido y establecido lo que llamamos nacionalismo, es legítimo buscarle precedentes, menos netos, más diluidos, pero reales, de manera que entre ese antes y ese después no nos sea difícil establecer, sin violentar las cosas, una conexión lógica. (...) Y a la vista de muchos planteamientos, afirmaciones históricas del fuerismo, sobre todo del último fuerismo, en el que se inscribe Trueba, nos parece imposible no ver su relación con el nacionalismo (Ereño: 1998: 173).

Desde estos presupuestos y dentro de esta línea ideológica hemos de entender la labor de Trueba en relación al País Vasco. Labor desarrollada desde una postura en la que se van añadiendo matices de forma acumulativa sin perder ninguna de las actitudes anteriores: amor, amor y recolección-difusión cultural, y, por último, amor, recolección-difusión cultural y reivindicación-protesta. Veamos ahora qué contenidos presenta cada una de estas actitudes, de qué manera el autor construye la cultura vasca con la elección de su recogida de datos y en qué términos cifra su denuncia.

Dentro de las manifestaciones amorosas y de exaltación patriótica, poco más hay que decir, pues el tono es siempre semejante al que ya señalamos. Sólo a modo de ejemplo podemos traer otro texto que redundante en esta pasión por lo vasco. Pertenece a *Canciones primaverales* (1876) y dice:

MI VALLE

Mi valle es de
cuatro leguas
y tiene diez mil hogares
ocultos en apacibles
bosquecillos de frutales;
montes férreos le dan sombra,
le arrullan azules mares,
cuatro ríos le fecundan,
crúzanle infinitas naves;
gozo y riqueza derraman
en él la industria y el arte,
no hay en él mano que huelgue
ni garganta que no cante;
la vid cubre sus collados,
y sus vegas los cereales,
flores y eterna verdura
le dan perfume y esmalte,
y tiene al pie de sus montes
regacitos deleitables,
donde la paz y la sombra,
y el cántico de las aves,
y el arroyuelo y el césped
lleno de flores fragantes,
dicen en la primavera
con dulcísimo lenguaje:
a los que piensan, que piensen,
y a los que cantan, que canten.

(Trueba: 1907: I: 381-382)

En cuanto a la recolección y difusión de la cultura vasca, Trueba abarca múltiples aspectos que van desde la geografía, la historia o la lengua a las manifestaciones sociales y literarias como las fiestas, la lírica popular, las leyendas o refranes.

Dentro de la geografía y la historia es interesante observar la perspectiva que toma, coincidente con la que ha persistido en el Nacionalismo. De este modo, cuando establece los límites geográficos de la región, Trueba se retrotrae a las fronteras del reino Vasco-Navarro, e incluye territorios que ya en el siglo XIX hacía tiempo que habían dejado de pertenecer al País Vasco, se refiere en concreto a la zona del valle de Mena cuya reivindicación aparece repetida en *Nuevos cuentos populares* (1879) y en *Cuentos populares de Vizcaya* (1905):

...era castellano, si castellano se puede llamar a los meneses y a todos los que de aquende el Ebro, que son vizcaínos por la geografía, por la historia, por las costumbres, por la sangre y hasta por el corazón (Trueba: 1905: IX: 130).

**

- ¿De dónde se viene, buen amigo?- preguntó Ibaizábal al recién llegado.

-Del noble valle de Mena.

-¡Ah! Yo creía que era usted vizcaíno.

-Haga usted cuenta de que lo soy.

-Lo fue usted en tiempo de Mari-Castaña, pero ahora es usted castellano.

-Castellano por ley, o mejor dicho, por aquel lado al que van los ojos de quienes son reyes, pero vizcaíno por naturaleza y por lo mucho que se me ha pegado la vizcainía en mi viaje de cinco leguas por la Encartación.

-Pues los liberales meneses han sabido amoscarse con la libertad de Vizcaya.

-Hombre, eso no debe usted extrañarlo, porque lo mismo han hecho los liberales españoles, que la primera vez que fueron gobierno, en vez de simpatizar con las únicas provincias de España que habían conseguido conservarse libres de tiranos, lo primero que hicieron fue querer quitarles su verdadera y secular libertad con el presuntuoso pretexto de que la falsa, inventada, o mejor dicho, plagiada por ellos, era mucho mejor. Pero en cuanto a los meneses, lo que yo le puedo asegurar a usted es, que cuando en Madrid o en América se nos pregunta de dónde somos, contestamos que somos vizcaínos, y hacemos muy bien, porque tanto te vamos de castellanos como usted de moro (Trueba: 1905: X: 90).

Con respecto a la historia también se adopta un punto de vista particular para respaldar las peticiones fueristas y enaltecer el pasado vasco. En *Canciones Primaverales* (1876) el autor se erige poeta épico para cantar las grandes batallas vascas, y en *El libro de los recuerdos* incluye un poema de diez páginas (1910: 57-67) en el que resume la historia de Vizcaya (donde también incluye Álava y Guipúzcoa), desde la llegada del primer poblador desde Armenia. Como decíamos, no se trata de una historia que busque la objetividad y la sinceridad, sino la alabanza y el respaldo a unos presupuestos políticos, y por eso, Trueba hace hincapié en la conservación de unas costumbres

ancestrales, en el mantenimiento de la lengua primigénea, en el monoteísmo nunca alterado y en el carácter imbatible de Vizcaya, nunca sometida o conquistada a diferencia del resto de la península ibérica.

Sin ser lo más frecuente, en ocasiones, Trueba también recoge la descripción de fiestas populares, no sólo de las familiares, como los bailes de los domingos por la tarde, a los que sí presta más atención, sino también de carácter religioso, como vemos en *Cuentos del hogar* (1875), donde leemos:

En el momento en que la cruz se acerca al campo de Andueza, la Virgen sale procesionalmente de la parroquia, y al encontrarse con la cruz en el campo, ambas se tocan y permanecen algunos instantes unidas. Las gentes del pueblo dicen y creen firmemente que la cruz emplea aquellos instantes en dar a la Virgen de Cegama las memorias que para ella ha encajado su prima la Virgen de Aránzazu.

Y cuando la cruz ha cumplido esta dulce misión, el alcalde, que, como el sacerdote, viene a caballo, arroja a los niños puñados de rosquillas benditas que para ellos trae de la santa soledad de Aloña, y la multitud se estremece de júbilo, y la Virgen titular y cruz parroquial vuelven a la parroquia, saludadas por el estruendo de los cohetes, y el repique de las campanas, y el canto de los sacerdotes, que repite el pueblo lleno de fervor y alegría (Trueba: 1905: VIII: 279-280).

La lengua es, probablemente, uno de los temas que más preocupan a Trueba dentro de lo que se refiere a la cultura vasca, aunque, como ya señalamos, él no la habla, y su defensa de la cultura y de la lengua vasca se hacen en castellano. La preocupación y el interés lingüístico se muestran de dos maneras: de manera indirecta, por medio de las declaraciones enalteciéndola desde un punto de vista histórico, y de manera directa, por medio de manifestaciones culturales expresadas con ella, de ahí la aparición de voces vascas insertadas en algunos textos o las traducciones que introduce en algunos de los libros que analizamos.

En cuanto al origen del euskera y su importancia, el argumento que Trueba utiliza para su reivindicación es la consideración del mismo como heredero directo de la lengua ibera, no contaminada por el latín o el árabe de las invasiones posteriores, de manera que se habla de "...la lengua eúscara, que es la antigua lengua ibérica, a la que pertenece el nombre de España" (Trueba: 1905: VIII: 150). En este mismo libro de *Cuentos del hogar* (1875), Trueba incluso recurre al argumento de autoridad para respaldar su teoría, y afirma:

Allí [Marquina] residí largo tiempo el ilustre Guillermo de Humboldt, estudiando y aprendiendo la lengua vascongada, para publicar luego sus doctísimas demostraciones de que la lengua es un resto venerable y apenas adulterado de la que se habló en la generalidad de la península ibérica antes de la dominación romana (Trueba: 1905: VIII: 303).

En *Madrid por fuera*, publicado en 1878, reitera idea y argumento:

Es cosa averiguada por la lingüística y la etimología modernas, que la lengua euscara o vascongada que domina las provincias vasco-navarras alquende el Pirineo y en algunas comarcas francesas de allende aquellos excelsos montes, es resto antiquísimo y venerable de la lengua que dominaba la península ibérica antes que las invasiones extranjeras de celtas, fenicios, griegos, cartagineses, romanos, francos, visigodos y árabes la proscribieran de esta península, menos de aquellas montañas septentrionales, que tuvieron bastante valor, bastante patriotismo, bastante fortuna o bastante ayuda de Dios para mantenerse libres de dominaciones extrañas (Trueba: 1878: 122).

De nuevo cita a Humboldt que habría probado la abundancia de topónimos éuscaros en la península y tras hacer una disertación sobre la etimología del nombre de Madrid, concluye:

...todas las personas sensatas convendrán en que una de las primeras cosas que debe aprender el que se dedique a la investigación de ciertas antigüedades españolas, es la lengua primitiva de España, que aún persevera viva en una región de la Península, y de la que en toda esta quedan rastros evidentes (Trueba: 1878: 126).

Atendiendo más a la distribución lingüística y abandonándose al amor patrio, encontramos las palabras de Trueba en *Mari-Santa* (1874):

Casi todos los campesinos de Vizcaya hablan con más o menos perfección y facilidad la lengua castellana, aunque, menos los de la parte occidental donde nació, usan habitualmente la lengua vascongada, que no por no ser la que aprendí de los labios maternos, he de dejar de reconocer que es más expresiva y apta para comunicar los afectos tiernos que la castellana, por muy rica y expresiva que esta sea, y por mucho que nos enamore en el concepto de lengua de nuestros padres, y nuestra infancia, y nuestro hogar, y nuestra compañera, y nuestros hijos, y nuestros héroes, y nuestros sabios, y nuestros santos (Trueba: 1874: 176).

En cuanto a las manifestaciones directas, las muestras que Trueba recoge son múltiples y aparecen a lo largo de su obra, aunque se concentren especialmente en los periodos posteriores a su nombramiento de archivero como fruto de sus estudios. Hemos recogido algunas muestras de voces vascas y algunos poemas transcritos en vascuence (recogidos casi todos ellos en el *Libro de los recuerdos*), pero se trata tan sólo de una mínima ejemplificación, pues los testimonios de este tipo son múltiples.

Así, en *Cuentos populares de Vizcaya* (1905) Trueba explica el nombre del puente de Erri-ederto “equivalente a *lugar hermoso*, que después, pasando por modificaciones eufónicas, vino a convertirse en Retuerto...” (Trueba: 1905: X: 20), y recoge las palabras ola-nagusia (46), ola-guizones (44), ijelia (45), a rotza (47), zabaya (47) (distintas funciones en las labores del campo) etc., asimismo, en el texto reproduce la siguiente canción:

Gernicoa arbola
da bedeincatuá
euskaldunen artean
gúztiz maitatuá.

Con su traducción: “El árbol de Guernica es bendecido y amado de todos los vascongados” (Trueba: 1905: X: 84).

Otro ejemplo de observaciones lingüísticas lo encontramos en *Cuentos campesinos* (1860):

Debo decir que aquí es muy común suprimir la terminación de los nombres de bautismo, de modo que, por ejemplo, a Saturnino se le llama Sátur, a María, Mari, a Prudencio, Prúden, y a Magdalena, Magdalen. La *a* pospuesta a los nombres es el artículo singular, pues el plural es *ac*. Así resulta que la palabra *arana* equivale a *el valle* (y también a *la ciruela*), y *aran*, o sea la misma palabra sin la terminación *a*, corresponde a *valle*. Así como en castellano se antepone el artículo, en vascuence se pospone (Trueba: 1905: V: 331).

Por último, en *El libro de los recuerdos* (1910) encontramos varios poemas transcritos en vasco, con o sin traducción y con extensión variable. He aquí un ejemplo:

Al árbol malato
(cantar)

Odulduric el du gunian
mallatu arbola onetera
eta urren datazanac bere
alan icusico gaitubeba
(Trueba: 1910: III: 5).

Encontramos también un poema mucho más largo (de cinco páginas de extensión) acerca del Guernicaco Arbola escrito en “dialecto guipuzcoano”, traducido a continuación al español. “Alta bizaren Cantua” también está escrito en vasco, pero esta vez la traducción recibe título, y se llama “El canto de Altabiscar. Versión de la lengua éuscara a la castellana”:

Uniendo nuestros nervudos
brazos con vigor y fe,
descuajemos estas rocas
del monte y rueden por él,
sobre el que a cervices libres
su yugo viene a poner!¹⁰²
(Trueba: 1910: III: 21)

La voz reivindicativa de Trueba se presenta con tres modulaciones posibles:

- a) El lamento por la pérdida de los fueros.
- b) La explicación de su necesidad.
- c) La advertencia de los peligros que acarreará su supresión (voz casi profética a la luz de la historia del siglo XX).

¹⁰² En nuestra opinión, no se puede pasar por alto la violencia que aparece contenida en este poema. Probablemente no era intención de Trueba hacer un alegato violento, pero aún así el poema es significativo y no podemos obviar sus connotaciones.

Muchos de los textos que se han visto sirven para ejemplificar estas variaciones por lo que nos limitaremos a reproducir dos ejemplos más que nos parecen significativos en cuanto a que abarcan las tres modulaciones y en cuanto a que, pertenecientes a *Cuentos del hogar*, libro publicado por primera vez en 1875, se sitúa en un momento de máxima tensión y expectación, a sólo dos años de la definitiva disolución de las Juntas Generales de Vizcaya:

En res umidas cuentas, señor, el día que a las *erriac* cantábricas se empieza a quitarles sus libertades populares empezarán a hacerse tan revoltosas y desdichadas, cuanto con ellas son pacíficas y felices (...). Celebrar o abolir las libertades de las *erriac*, será a levantar una perpetua bandera de rebelión sobre cada techo (Trueba: 1905: VIII: 156).

Con un tono más personal, como respuesta al estudioso Lande que había hablado de su obra, añade:

En cuanto a mí, aseguro a Mr. Lande que, lejos de resignarme con la gran desventura y la gran iniquidad que anuncia como la cosa más justa y natural del mundo, mi última lágrima sería para llorarla, y mi última palabra para condenarla. (...) Abolir los fueros, equivaldría a enarbolar una constante bandera de rebelión a que se acogieran todos los rebeldes, blancos o negros, sembrando promesas y esperanzas que diesen amargo fruto a la patria (Trueba: 1905: VIII: 368-369).

Antes de concluir, se deben mencionar otros dos aspectos a los que Trueba alude y cuya preocupación al respecto coincide con la de Rosalía; nos referimos a la emigración y a la conversión de los bosques en terrenos cultivables. Como vimos, en el caso de la escritora gallega, la emigración se considera dolorosa y absurda. La autora no condena a aquellos que se ven impelidos a emigrar, pero no confía en los resultados que puedan obtener. Trueba también poco condena la emigración, pero advierte de sus peligros y, demostrando una vez más que sus cuidados sobrepasan las fronteras eúscaras, lamenta de un modo especial el modo en que se da en Galicia, lo que objetiviza y da consistencia a la crítica de Rosalía al ser una denuncia vertida por alguien ajeno a Galicia. En el artículo “Vuelta con la emigración”, publicado en *El noticiero de Bilbao*, el cinco de octubre de 1878, afirma:

Nosotros somos, por regla general, enemigos de la emigración a América, pero como todas las reglas tienen su excepción también la tiene la nuestra en este caso. Somos partidarios de la emigración cuando esta se verifica con determinadas condiciones que casi aseguran el buen éxito. Cuando los jóvenes van a América como la mayor parte de los de Vizcaya, es decir, llamados por parientes o amigos que tienen en América buena posición y a su llegada los han de recibir y amparar y colaborar en sus establecimientos o en los de sus conocidos y en lo sucesivo los han de proteger con crédito o dinero para que se establezcan y prosperen, y en el caso de que enfermen los han de atender y consolar haciendo las veces de los padres, cuando los jóvenes van así a América, nosotros no lo desaprobamos, porque la emigración con estas condiciones, y no siendo exagerado el número de los emigrantes, como no lo es el de los procedentes de Vizcaya, la consideramos beneficiosa para los jóvenes, para sus familias y para su país nativo.

Pero hay otra emigración, por fortuna escasísima en Vizcaya, y por desgracia numerosísima en ambos extremos del litoral Cantábrico, y particularmente en Galicia, la emigración que consiste en partir sin más garantía de buen éxito que los informes y mentidas promesas de los enganchadores y una carta de recomendación que casi siempre es un papel mojado, porque no existe ya, o existe en otro punto muy distante, el sujeto apenas hace caso de ella; sobre todo la emigración que consiste en partir después de firmar una escritura obligándose a pagar el pasaje con condiciones que convierten al iluso emigrante en miserable esclavo del especulador que le ha arrancado del seno de la familia y de la patria mintiéndole en felicidades que nunca llegará a tocar (cita en Ereño: 1998: 195-196)¹⁰³.

En lo que respecta a la transformación de los bosques en terreno cultivable, Trueba defiende la opinión opuesta a la de la autora gallega y se define como arbitrista. Para Trueba, la ampliación de los terrenos cultivables implica una multiplicación de los recursos que podrían ayudar a la regeneración económica del país sin necesidad de emigrar. Se trata de una visión de la situación más práctica y a corto plazo. Rosalía por su parte y como ya vimos, apuesta por el mantenimiento de la vegetación autóctona, por la conservación del medio ambiente, utilizando términos actuales. En una actitud que podemos caracterizar como más romántica, la escritora apoya a la naturaleza frente a la acción del hombre y en esta naturaleza encuentra la identidad gallega, por eso los robles son árboles sagrados y por eso en ellos habitan las hadas, restos vivos de los tiempos de Breogán.

Ya vimos cómo la escritora defiende su postura. Trueba también lo hace y aborda el tema en *Capítulos de un libro...* (1864) y en *Cielo con nubecillas* (1871), libro “moderadamente arbitrista” según José Antonio Ereño, inscrito en la línea de la “propaganda agrícola” y que el mismo Trueba describe en el prólogo a *El Redentor Moderno* (1876: 12-13):

El fin de este libro es probar con ejemplos prácticos y matemáticos que en nuestros campos, como en todos los de España, hay tesoros no explotados con que el hombre de algún ingenio y algún amor al trabajo puede enriquecerse y beneficiar a la patria, sin ir lejos de esta en busca de riquezas que se convierten para él casi siempre en crueles desengaños (cit. en Ereño: 1998:43)

¹⁰³ En *Cuentos del hogar*, de 1875, se repite la misma idea casi con idénticas palabras:

Yo no repruebo en absoluto la emigración a América, pero sí la repruebo con toda mi alma cuando se verifica con las malísimas condiciones con que la emprende la muchedumbre de jóvenes, particularmente de Galicia, seducidos por una especie de enganchadores que los gobiernos americanos pagan en todo el litoral cantábrico. Siento que las necesidades de mi vida privada apenas me permitan ocupación que no se encamine directamente a satisfacerlas, porque de no ser así, mi vida casi enteramente se consagraría a constreñir por medio de mis escritos la funesta propaganda que hacen los llamados agentes de inmigración, auxiliados por la ignorancia y sencillez de las gentes entre quienes las ejercen. El día que yo hiciese circular en castellano y vascuence medio millón de ejemplares de una hoja de papel impreso, escrita como yo la concibo, tendrían que mudar de oficio los susodichos enganchadores (cita en Ereño: 1998: 196-197).

Idea manifestada sutilmente en *Capítulos de un libro, sentidos y pensados viajando por las Provincias Vascongadas* (1864):

Cuado y o e ra ni ño, se est endían hermosos bosques de ro bles y ca staños por l as fal das meridionales de Ar chanda y B érriz, que hoy están casi desnudas, y aún n por el fondo del valle donde, a Di os gracias, han reemplazado a las antiguas arboledas adornos no menos bellos y mucho más ú tiles, cu ales son m ultitud d e h ermosas qu intas, caserías, hu ertas, jardines y establecimientos fabriles (Trueba: 1864: 298).

2.4. Humanitarismo¹⁰⁴ o sentimentalismo social

Este e s e l último aspe cto que in cluye Ric ardo Navas R uiz en e l a partado de los conflictos sociales. Con respecto al mismo, el crítico afirma que procede de un respeto total al individuo, que motiva un sentimiento de simpatía hacia el desgraciado, el pobre y la víctima, y cristaliza en act itudes en contra de la pena de muerte o el m al estado de las cárceles. Se focaliza, así, la fig uera de l delincuente a la que se otorga una m ayor dignidad.

Una vez más, la postura de los segundos rom ánticos es coincidente en cierta medida y en cierta medida diverge. En este caso pode mos hablar de humanitarismo e, incluso, de sentimentalismo, pero quitando a esta pa labra las connotaciones de patetism o que pudiera contener. Para comprender la diversificación de ac titudes, hemos de volver una vez más a la raíz: los po sicionamientos ideológicos. Parece razonable la idea de que la actitud de simpatía y reivindicación de la di gñidad de los crim inales por parte de los primeros románticos tenga su origen en el sentimiento de libertad incondicional que les llevaba a admirar a las figuras m arginales no so metidas a las reglas im puestas por una sociedad que consideran castrante; de es te modo, la reivindicación de unas buenas condiciones para los presos podría entenderse también dentro de la adm iración al reo o al preso corriente, incomprendidos dentro de la sociedad y chivos ex piatorios de las culpas del sistema. En el caso del Segundo Ro manticismo, la preocupación social o el humanitarismo, nace más bien de una m oral que vuelv e a ser predom inantemente católica y tradicional. De este modo, no se lim itará a figuras al margen de la sociedad, sino que ampliará su espectro abriendo dos líneas diferentes de crítica. En primer lugar, volviendo los ojos al Nuevo Testam ento, se prestará especial atención a los menos favorecidos. En segundo lugar, se dará respuesta al nuevo m odelo de sociedad. Nos

¹⁰⁴ Término tomado de Ricardo Navas Ruiz (1982:58).

encontramos ante una sociedad con “turbulencias”, una sociedad en proceso de cambio en la que empiezan a entrar nuevas corrientes como el capitalismo o el pragmatismo, que obvian las tradiciones y arrasan mucho de lo que encuentran a su paso. Los autores que estudiamos, tradicionalistas en su mayoría, no pueden dejar de levantar su voz para abogar por lo que está a punto de desaparecer y condenar que lo útil y lo práctico se consideren los únicos valores valiosos.

En cierto modo, hemos venido viendo algunos ejemplos de este tema al hablar de la moral o al analizar las reivindicaciones de Rosalía de Castro o al referirse a su tierra. No obstante, en este momento, apuntaremos alguna nueva nota y ejemplificaremos este tipo de actitud.

Rosalía de Castro destaca en las dos vertientes señaladas.

La escritora sintió inclinación hacia los que sufrían y, de este modo, los más débiles y perjudicados estuvieron siempre presentes en su obra. Hemos visto las denuncias en relación a Galicia y los gallegos y, al hablar de la heroína del Segundo Romanticismo (apartado 2.2 de “Constantes técnicas”) veremos las que se refieren a la mujer. Gallegos y mujeres son los grupos “marginales” por los que más se preocupa la escritora, pero centrados en ellos o con una referencia más global y universalizada, podemos afirmar que la obra de Rosalía contiene un importante tono social. Por ello, una de las lecturas hechas de su obra, una vez superado el mito de la “santiña”, fue la de poeta social. Ella misma, o Castelar en el prólogo de *Follas Novas* (1880), destacan esta característica que quedó postergada a partir de la mitificación de su figura. Si Castelar caracteriza *Follas Novas* (1880) como una “obra social”, la escritora aclarará el significado de esta denominación en relación con su obra en “Dúas palabras da autora”, donde exclama: “¿que lle pasará a un que non sea como se pasase en tódolos demais? ¡En min i en todos! ¡Na miña alma e nas alleas!” (de Castro: 1993: II: 270), para explicar a continuación:

...si non pode, se non ca morte, despirse o espírito das envolturas da carne, menos pode o poeta prescindir do medio en que vive, e da natureza que o rodea; ser alleo a seu tempo e deixar de reproducir, hastra sin pensalo, a eterna e laiada queixa que hoxe eisalan tódolos labios. Por eso ñoro o que haxa no meu libro dos propios pesares, ou dos alleos, anque ben podo telos todos por meus... (de Castro:1993: II: 271).

Dado que el análisis sobre la mujer o los gallegos se realiza minuciosamente en los apartados B.2.2 y A.2.3.4, respectivamente, en este apartado trataremos de mostrar las reivindicaciones de tipo más general, así como el modo en el que esta actitud la hermana con los poetas sociales posteriores. No significa esto que no aparezcan los gallegos o las mujeres en algunos de los ejemplos que vamos a ofrecer, sino que lo que se denuncia es algo que no tiene que ver con su ser gallego o femenino, sino con una injusticia que, del mismo modo, pudiera afectar a personas de distinta condición.

Las quejas más frecuentes están relacionadas con el humanitarismo, pues lo que se reclama es la igualdad, denunciando la situación de los pobres, especialmente de los niños pobres, y la indiferencia de los ricos para con ellos. También se condenan actitudes como la falsedad en las relaciones sociales, los juegos de intereses, la avaricia, las apariencias, la costumbre de criticar o la ociosidad de las clases nobles (recogiendo de este modo, una crítica que venía haciéndose desde la Ilustración). Ante todos estos problemas, tal como veremos en otros autores, se propone la educación como medida. Las clases sociales más duramente atacadas serán aquellas que, teniendo en su mano la posibilidad de hacer algo, o, supuestamente, la obligación de hacerlo, no sólo son indiferentes, sino que, incluso, utilizan su posición para abusar de los más débiles. Entre estas clases encontramos a la burguesía y a ciertos clérigos.

La aclamación por la libertad comienza en las primeras obras y ya en *Lieders* leemos: “no acato los mandatos de mis iguales y creo que su hechura es igual a mi hechura, y que su carne es igual a mi carne” (de Castro: 1993: I: 41). En este caso se trata de la igualdad en la libertad de acción, como herencia de la proclamación de libertad del Primer Romanticismo, pero pronto se centrará en las desigualdades sociales y económicas a las que otorgará un mayor espacio en su obra. Uno de los primeros ejemplos lo encontramos en *La hija del mar* (1859), donde leemos:

Fuera de allí, las casuchas que se hallaban diseminadas a corta distancia de aquel pequeño palacio, que parecía insultar osadamente la miseria que le rodeaba, eran de un aspecto lúgubre, lleno de pobreza y faltas de todo lo que puede hacer agradable la vida. Al mirarlas no podría menos de preguntarse uno a sí mismo si los que vivían en semejantes barracas tenían razón como nosotros, si eran hombres que pensaban y vivían y si, siendo así, no desesperaban de su suerte maldiciendo lo que todos los del universo deben maldecir (de Castro: 1993: I: 117).

En el poema 20 de *Cantares* (1863) encontramos también una situación significativa en la que aparecen algunos de los elementos recurrentes en la obra de Rosalía, como la

atención a los niños o la intervención divina como consuelo. Ya vimos, al hablar de la religión, que esta postura evolucionará hacia planteamientos más radicales en los que lo que se exige es una revolución social, pero ni siquiera en los últimos libros, en plena crisis de fe, desaparecen los poemas en los que se confía en la Justicia Divina frente a la justicia de los hombres.

(...)
¡Ai, cando veña a túa nai!
¡Ai, cando che a túa nai veña!
¡Cal te topará, meniño,
frío como a neve mesma,
para chorar sin alento,
rosiña que os ventos creban!...
¡Ai, más valera, meniño,
que quen te deu, non te dera!
Que os fillos dos probes nacen,
nacen para tales penas.>>

(...)
...
¡ a Virxen santa, vestida
con vestido de inocencia,
porque de fame non morra
e fartiño se adormeza,
dálle maná do seu peito
con que os seus labios refresca.

(...)
¿Quen, meu fillo, te limpara,
quen a mantenza che dera?

-O que mantén ás formigas
e ós paxariños sustenta
(de Castro: 1993: I: 557-561).

Presupuestos semejantes aparecen en el poema de *Follas Novas* (1880) que comienza con “Tem bra un neno no húmido pórtico”¹⁰⁵, poema en el que, no obstante, se vislumbra un componente mucho más agresivo en las referencias a los ricos, falsos cristianos, que no socorren a los necesitados:

Tembra un neno no húmido pórtico...
Da fame e do frío
ten o selo o seu rostro de ánxel,
inda hermoso, máis murcho e sin brillo.
(...)
E mentras que el dorme,
triste imaxen da dor i a miseria,
van e vén ¡a adoraren o Altísimo!,
fariseos, os grandes da terra,
sin que ó ver do inocente a orfandade

¹⁰⁵ El poema ya se comentó en el apartado 1.2.3. La relación con Dios, pero consideramos importante analizarlo también desde esta perspectiva.

se calme dos ricos
a sede avarienta.

O meu peito ca angustia se oprime.
¡Señor! ¡Dios do ceo!
¿Por que hai almas tan negras e duras?
¿por que hai orfos na terra, Dios boeno?

Mais n'en vano sellado está o libro
dos grandes misterios...
Pasa a gloria, o poder i a alegría...
Todo pasa na terra. ¡Esperemos!
(de Castro: 1993: II: 368-369)

Una vez más en *En las orillas del Sar* (1884) el que padece la miseria es un niño:

(...)
Era niño y ya perdiera
la costumbre de llorar;
la miseria seca el alma
y los ojos además;
era niño y parecía
por sus hechos viejo ya.

Experiencia del mendigo,
era precoz como el mal,
implacable como el odio,
dura como la verdad.
(de Castro: 1993: II: 502-503)

Rosalía, en *El primer loco* (1881), afirma: “La miseria es la que en nuestro país, sobre todo, obliga a la niña a hacer la labor de una mujer y a la mujer las labores de un hombre” (de Castro: 1993: II: 684).

En un tono menos patético y menos violento, propios de la mayor juventud de la escritora, tal vez en una actitud que casi podríamos caracterizar como evangélica, encontramos la siguiente disertación en *Ruinas* (1865-1866):

Es preciso aprovecharse de los buenos días que Dios nos da, y gozar plenamente de las riquezas en el vigor de la juventud, cuando el corazón es susceptible de todas las acciones generosas y de las acciones más vehementes que produce el hacer bien. Repartir entonces lo que tenemos con los que nada tienen, dar de beber al sediento, dar de comer al hambriento, vestir al desnudo, hacer pasar, en fin, algunos momentos de felicidad a los desgraciados que arrastran una vida de privaciones y tormentos; he aquí la gran misión del rico en sus buenos días, cuando el cuerpo lleno de salud y de vigor, y ardoroso el espíritu, no desconfía nunca ni de Dios ni del porvenir. Yo creo haber hecho todo esto con tiempo y oportunidad. Y espero tranquilo y resignado la muerte. Y tú, avaro, que escondes tus tesoros en las entrañas de la tierra (...) ¿tú aguardas la muerte con la misma serenidad que yo? ¡Qué has de aguardar! La temes como a un ladrón que te ha de arrebatar todo, hasta el pellejo (de Castro: 1993: I: 675).

El mismo tono aparecerá años después condenando el egoísmo y la envidia en *El primer loco* (1881):

...el egoísmo individual ahoga en germen entre nosotros todo entusiasmo, y seca en flor todos los propósitos; porque la gloria de los demás nos estorba y nos es agradable nuestra pequeñez, porque queremos ser únicos y nos ofende lo que los demás hacen y nosotros dejamos de hacer; en fin, porque nos agrada que todo lo que nos rodea sea cortado por igual, y ¡ay del que

sobresale sobre los demás! Pero yo, Pedro, yo que soy ajeno a todo temor, mirando a Dios y no a los hombres, voy a intentar el imposible, a iniciar nuestra necesaria regeneración¹⁰⁶ (de Castro: 1993: II: 753).

En muchos casos, la fe en el más allá aparece como consuelo y como esperanza. Será cuando la duda empieza a manifestarse cuando el tono se haga más violento, tal como hemos visto en algunos ejemplos, y se incite a la actuación individual, dado que no hay justicia en la tierra y Dios no responde. El poema más significativo a este respecto es “A xusticia pola man”, poema que, según Xesús Rábade Paredes “é a máxima contestación á inxustiza social á que chega a Cantora” (Rábade Paredes: 2008: 119), y en el que Rosalía “préstalles voz e solidariedade sobre todo aos seres humillados para vibrar con eles inclusive na violencia e na rabia” (Rábade Paredes: 2008:1189. En el poema, además, aparece otra crítica que puede pasar desapercibida ante la fuerza y rotundidad de la crítica principal, se trata de la crítica a la maledicencia, en este caso llevada al extremo por sus condiciones nefastas:

Aqués que ten fama de honrados na vila
roubáronme tanta brancura que eu tiña,
botáronme estrume nas galas dun día,
a roupa decote puñéronma en tiras.
(...)
meus fillos...¡meus anxos!...que tanto eu quería,
¡morreron, morreron, ca fame que tiñan!
Quedei deshonrada, mucháronme a vida,
fixéronme un leito de toxos e silvas;
¡en tanto, os raposos de sangue maldita,
tranquilos nun leito de rosa dormía.

- *Salvádeme, ¡ouh, xueces!*, berrei... ¡Tolería!
De min se mofaron, vendeume a xusticia.
- *Bon Dios, axudaime*, berrei, berrei inda...
Tan alto que estaba, bon Dios non me oíra.
Entonces cal loba doente ou ferida,
dun salto con rabia pillei a fouciña,
rondei paseniño...¡Ne-as herbas sentían!
(...)
¡entonces...entonces, cumpreuse a xusticia:
eu, neles: ¡as leises, na man que os ferira
(de Castro: 1993: II: 306).

En este poema podemos ver, además, cómo Rosalía no se limita a quejarse de la pobreza o la injusticia como problemas irresolubles y sin causa; hemos visto cómo las soluciones se buscan, a veces, en lo trascendental, pero también cómo se llega a adoptar

¹⁰⁶ No pasemos por alto el empleo de la palabra “regeneración” y las vinculaciones de Rosalía con la ideología regeneracionista.

una actitud violenta ante la impotencia terrenal¹⁰⁷. En cuanto a los culpables, pueden ser activos, como en este poema (“aquéis que ten fama de honrados na vila”), o pasivos, como los falsos cristianos que no tienden su mano al necesitado, los gobernantes o los clérigos¹⁰⁸ que contribuyen a la desigualdad en lugar de enmendarla. En lo tocante a las fuerzas de la autoridad civil, es significativo el poema “¿Por qué?”, incluido en la parte de “As viudas dos vivos e as viudas dos mortos” de *Follas Novas* (1880), en el que se empieza a insinuar el violento inconformismo que culmina en “A xustiza pola man”:

- ¡Escoita! Os algoasiles
andan correndo a aldea;
mais, ¿cómo pagar, como, se un non pode
inda paga-la renda?

Embargaronnos todo, que non teñe
esas xentes conciencia, nin ten alma.
¡Quedaremos por portas,
meus fillos das entrañas!

¡Mala morte vos mate
antes de que aquí entrades!...
Dos probes, ó sentirvos,
os corazós, ¡cal baten tristemente!

- María, se non fora
porque hai un Dios que premia e que castiga,
eu matara eses homes
como mata un raposo a unha galiña.
-¡Silencio! ¡Non brasfemes,
que este é un valle de lágrimas!...
¿Mais por que a algúns lles toca sufrir tanto
i outros a vida entre contentos pasan?
(de Castro: 1993: II: 434)

La crítica que se dirige a los clérigos aparece cargada de mayor ironía y hace alusión a los curas que se empeñan en cobrar por administrar sacramentos o rituales incluso a aquellos que no tienen para vivir, como vimos en el apartado 1.2.4. La relación con la Iglesia.

¹⁰⁷ En el número 3 de la *Revista de estudos rosalianos* (2008) se recogen las tres lecturas de este poema realizadas por María Xosé Queizán, Xesús Rábade Pa redes y A nxo Tarrío Varela el 22 de febrero de 2007, cuando la Fundación Rosalía de Castro les invitó a hacer una lectura de este poema, junto a Dolores Vilavedra-cuya leccctura no se recoge.

María Xosé Queizán, por su parte, lo aborda desde una perspectiva feminista y afirma:

O feminismo de Rosalía ten un carácter social. Non defende as mulleres desde a compaixón, desde a solidaridade, e menos aínda desde o “ser muller”. Deféndelas desde a xustiza como unha feminista racionalista. (...) No século no que escribe Rosalía, os abusos a penas se denunciaban e, de facelo, de nada servía. Rosalía denuncia a hipocrisía social e manifesta a ausencia de xustiza nos delitos contra as mulleres (Queizán: 2008: 113).

¹⁰⁸ Recordemos la importancia de que aún gozaba la Iglesia en este momento.

Las denuncias contra la desigualdad social o el maltrato a los pobres por parte de los poderosos de manera activa o pasiva, es una constante en la obra de Rosalía y es el aspecto social que más le preocupa. Hemos de señalar, no obstante, que la autora también critica algunos de los usos sociales, como la avaricia o el juego de apariencias.

En la obra rosaliana una de las clases sociales más recriminadas es la burguesa. A este grupo social no sólo se le achacan los vicios de la nobleza sino también el olvido de sus raíces, el protagonismo otorgado al dinero frente a la humanidad, y el hecho de que sus defectos se deriven del afán de imitar a las clases nobles, cuando los imitadores no tienen la situación económica ni cultural de los imitados. En *Ruinas* (1865), se argumenta:

Estas dignas gentes, *siempre hijas del trabajo*, encontraban justo que la nieta de *un hijo del trabajo* insultase y echase en cara a un pobre hidalgo que traía los zapatos rotos; pero les pareció inicuo que la anciana recordase a la joven doncella aquello mismo de que se honraba, es decir, que era nieta de un hijo del trabajo que le había legado (todo con el sudor de su frente) mucho dinero y la vanagloria de poder *vanagloriarse* en secreto, por aquello de la modestia, de tan honesta y honrada progenie (de Castro: 1993: I: 707).

El Caballero de las Botas Azules (1867) es otra de las novelas en las que la crítica social se acentúa. Partiendo de que las diferencias deben nacer de las obras del hombre y no de su cuna, la novela presenta una sociedad que debe de ser regenerada y en la que ni nobles, ni burgueses están haciendo nada para mejorarla. Esta función quedará entonces en manos del extraño personaje protagonista de la obra. Los presupuestos de igualdad se presentan ya en el extraño prólogo, en el que leemos:

MUSA: (...) ¡Como si un hombre no valiera tanto como otro hombre!

HOMBRE: ¿Qué estás diciendo? La cuna ni distingue ni engrandece; pero el hombre sabe distinguirse y engrandecerse sobre los demás.

MUSA: *Mostrad cómo.*

HOMBRE: ¿Querías acaso compararme con un imbecil de esos que pasan a mi lado revolcándose entre el fango como las bestias? Y el rico y el noble, que no saben hacer más que comer y gastar sin tasa lo que el diablo amontona en sus arcas. ¿Estarán nunca a la altura del poeta y del sabio, cuya existencia se consume en el bien de la humanidad? (de Castro: 1993: II: 10).

El resto de la obra presentará los esfuerzos del Caballero, portador de la ideología krausista y calificado “héroe moderno”, por introducir innovaciones y mejoras en la sociedad. De acuerdo con estos presupuestos ideológicos, la crítica se dirige especialmente a las clases burguesas y aristocráticas por no cumplir con la función que les correspondería dentro de la misma. Dice Catherine Davies a este respecto:

El caballero... (...) é unha crítica corrosiva da clase de vida da burguesía e da decadente aristocracia madrileña. Pero non se trata de unha novela realista senón, máis ben é unha curiosa mistura de realismo, fantasía e descrición costumista (Davies: 1987: 278).

**

Ambienta [Rosalía] a súa novela na cida de co fin de ridiculiza-los vicios e as fraquezas da que ela consideraba unha sociedade decadente que precisaba un profundo cambio...

(...)

Rosalía escribiu a súa novela desde unha postura moral e política *a priori* á que estaba subordinada a creación artística. A súa posición valoraba positivamente o secularismo, a integridade moral, a tolerancia, a benevolencia, a caridade, a responsabilidade social e maila educación como medios para acadar unha orde social máis xusta (Davies: 1987: 281).

**

A decadencia do mundo é responsabilidade da aristocracia e das clases medias, que rexeitan desempeñar as súas funcións específicas na sociedade (Davies: 1987: 294).

En efecto, la clase media que Rosalía retrata es conformista y estacionaria. Las familias de profesiones liberales que en autores posteriores, como el primer Galdós, representan el motor del cambio, en Rosalía se caracterizan únicamente por la envidia, por la rivalidad y por querer equipararse con una nobleza ociosa de la que tampoco se ofrece una visión positiva. Las clases burguesas se consideran tan parasitarias como la nobleza pero más pobres, y se las describe como hipócritas y ladronas. De ellas se dice: “¡A costa de vergüenzas y sacrificios tales va soportando la clase media el aparente fausto que la desdora y la pone en su último trance!...” (de Castro: 1993: II: 155). Dado que el Caballero, excepto en el caso de Albuérniga, se relaciona básicamente con mujeres, muchas de las alusiones se dirigen a ellas y establecen una doble crítica dirigida a su condición de mujeres ociosas y a su condición de clase. Así, por ejemplo, en una conversación con la señora de Vinca-Rúa acerca de los duros “deberes que ocupan la existencia entera de las mujeres de la alta sociedad en la civilizada Europa” (de Castro: 1993: II: 146) leemos en boca del Caballero:

...ninguna que no sepa hacer más que andar en carretela, tumbarse en la butaca y decir que se fastidia, por más que sepa asimismo la equitación, las lenguas extranjeras y vestirse a la moda, nunca será para mí o tra cosa que un ser inútil, una figura de cartón indigna de oír la más mínima de mis revelaciones (de Castro: 1993: II: 148).

La defensa del trabajo en las mujeres de clase media se hace en los siguientes términos:

¿Pertenece usted realmente a la clase media? Pues en ese caso, señoras, ¿por qué no querer calcetar gorros de dormir cuyo par da de ganancia seis duros? ¿No trabajan sus papás? Pues trabajen ustedes también, señoritas, y déjense de esas apariencias de riqueza que ocultan una miseria vergonzosa y un orgullo tan ridículo como inútil (de Castro: 1993: II: 180).

Asimismo, se defiende la educación en hombres y mujeres, pues, “una persona ciega, ¿puede saber adónde la llevan?” (de Castro: 1993: II: 184).

Frente al afán reformista del Caballero, encontramos a Albúrniga, que vive alejado de la sociedad y no es útil para nadie. Es presentado como una buena persona y tiene los principios morales adecuados, pero su pecado es no desarrollar el papel que le corresponde dentro de la sociedad. La función del Caballero será hacerle reaccionar y entrar en acción, pero este cambio en el personaje sólo se producirá al final de la obra.

El sector social mejor tratado en la novela es la clase obrera, a la que pertenecen los dos personajes más positivos de la misma, Ma riquita y Melchor. No quiere decir, sin embargo, que se contemple la posibilidad de una revolución o acciones semejantes. La actitud que el Caballero adopta es paternalista. Se busca, de acuerdo con la teoría de Sanz, que las clases “superiores” ayuden a las “inferiores”, pues esta sería su función dentro de la sociedad. Catherine Davies resume la actitud de Rosalía en los siguientes términos:

...a sua visión é parcial e idealista. Ela non podía concebir un conflito de clases violento (...). Inxenuamente, cría na bondade natural do home que a civilización industrial corrompera. Aceptaba a estrutura social, e en ningún momento crítico u a riqueza *per se* dos poderosos, incluíndo a do cabaleiro, se non que pensaba que o rico debería axudar a lo pobre dun xeito paternalista. En *El Caballero*... idealiza un posible futuro... (Davies: 1987: 301).

Por medio de una carta de la señora de Vinca-Rúa, influida por el Caballero, Rosalía expone su idea con las siguientes palabras:

[La señora Vinca-Rúa] Demanda este favor en nombre de las buenas costumbres, casi olvidadas, a fin de dar buen ejemplo a las clases pobres y hacer que la verdadera nobleza vuelva a marchar por el virtuoso sendero que le han señalado sus ilustres antepasados (de Castro: 1993: II: 175).

En cuanto a aspectos más concretos de los usos sociales, en la novela aparecen también críticas a la moda, considerada a “lo ca deidad” que viene a desfigurar los naturales encantos de las mujeres con novedades que destrozan toda belleza.

Hemos analizado detenidamente esta obra por tratarse de aquella en la que la crítica a la sociedad establecida se presenta de manera más clara, pero acusaciones de este tipo aparecen en toda la obra rosaliana. A modo de ejemplo, reproducimos dos fragmentos de poemas pertenecientes a *Cantares Gallegos* (1863) y un poema perteneciente a *Follas Novas* (1880), donde condena las falsas apariencias, la doble moral y la vanidad:

Por eso meu velliño,
si de estudar non tratas
a cencia destes tempos,
que é como el augua crara
anque ca parromeira

tamén ten comparanza,
que nesto a cencia estriba,
i en ter distintas caras,
non che digo nada...
¡Pero vaia!

Sin entender un ele,
verás que ben se amañan
honrados e sin honra,
rameiras e beatas;
verás como se axuntan,
verás como se tratan,
mentras que ti marmuras
ca lingua dunha coarta.
Non che digo nada...
¡Pero vaia!
(de Castro: I: 566-567).

**

XXVI

Chámalle aquel <<amigo>>, ¡cousa rara!
que antes <<¡Vidal!>> con sorna lle desía,
i outro lle volve pracenteiro a cara
que nantronte o carís lle retorsía.
Tal miniña de velo se trubara,
tal outra xunta del se revolvía,
e seica non faltou quen lle dixera
que feito como un santo se volvera.

XXVII

Que é triste o rostro da mortal pobreza
que entre ximidos e dolores nace,
i hastra a hermosura ven, cando riqueza
co seu mirar risoño nos comprace;
presta o diñeiro encanto e gentilesa,
i un Dios o mesmo demo se tornase
si tomando figura de banqueiro
remexase diñeiro e máis diñeiro.
(de Castro: I: 587).

**

VANIDADE

Algúns ricos entérranse ó probe,
e algúns probes ó grande se enterran,
todos para distinguirse,
e hastra ó morrer ter fachenda.
¡Vanidá!, ¡canto vals entre os homes,
que hastra as portas da morte penetras!
Mas de que can no burato,
todos iguaes se quedan,
i o polvo, ó polvo se torna
e onde os vivos a soberbia
(de Castro: II: 363).

Así pues, la preocupación social es uno de los rasgos definitorios de la obra de Rosalía. Esta preocupación se centra en la defensa de los más desfavorecidos, como los niños, las mujeres o los gallegos, especialmente los emigrantes y sus mujeres, pero también en la denuncia de una serie de hábitos y conductas que vician la sociedad y que podrían solucionarse. Coincidimos con Antonia Nogales de Muñiz en que esta crítica, si bien se acerca más a presupuestos de corte liberal, no responde a una ideología política específica, sino a un sentimiento de empatía e injusticia que surge de un lugar más profundo en el sentimiento humano y que la sitúa junto a los grandes poetas sociales posteriores. Dice la estudiosa:

Suele decirse de Rosalía que no tiene ideología social, que su poesía es pura emoción. Pero es precisamente por esta pura emoción humana por la que se hace precursora de la mejor poesía social moderna.

El gran poeta puede tener, debe tener generalmente su ideología, aunque esta no ha de estar necesariamente definida en algún partido. Mas esta ideología no se trasluce en sus versos sino como emoción, como transfiguración lírica de la idea y del sentimiento social...si no podrán ser los versos doctrina, filosofía versificada, pero no poesía (Nogales Muñiz: 1966: 78).

**

Su denuncia y su dolor no son vaguedades inquietantes que brotan solitarias del corazón, sino que surgen de lo que nos rodea, del mundo social y del prójimo. Son la espina que hiere, el hierro que mata (Nogales de Muñiz: 1966: 81).

En este aspecto, Nogales de Muñiz la compara con Antonio Machado, pero no terminan aquí las comparaciones con los grandes poetas sociales del siglo XX. La preocupación por la emigración y la figura del emigrante en el libro V de *Follas Novas*, la pondrían en relación con Victoriano Crem er, la denuncia social en “¿ Por qué?”, con “amor roto y odio amortiguado” la acercaría a la poesía de Miguel Hernández y Eugenio de Nora.

Amor y dolor por la humanidad son germen de la sincera poesía social que acaba, por la crecida marea de la pasión, rompiendo su palabra en “astillas de odio”. Rosalía rompe y violenta su palabra como harían en nuestro siglo León Felipe y Luis Cernuda (Nogales Muñiz: 1966: 215).

Rosalía es uno de los poetas que más destacan en este tema, pero no la única. Autores como Barrantes, Campillo, Nombela o Cañete coinciden en algunas de sus reivindicaciones, tanto en la línea más humanitaria como en la más crítica. En la faceta más cercana a los desheredados encontramos a Vicente Barrantes, cuyo poema “La flor trasplantada”, resulta significativo a este respecto. En la balada volvemos a encontrar a un niño que muere de hambre, frío y soledad, circunstancias por las que se señala y censura a los culpables. En este caso, la denuncia no sólo apunta a los que teniendo una buena posición social no tienden su mano a los que carecen de ella, sino que se amplía

por el agravante de ser el niño extranjero. De este modo, la acusación se dirige a todo un país, España, que se dice cristiano y católico y que, sin embargo, no sabe acoger a los que buscan en él refugio, ni siquiera cuando se trata de niños indefensos:

A España tendí mis ojos,
porque adoro yo a la España,
con sus iglesias benditas,
con sus canciones galanas;
y España, la caballera,
¡cómo me trata!
¡Ay en mal hora
flor trasplantada!
¡Siglo maldito,
siglo sin alma,
que así envenenas
mi triste infancia!

La multitud me apedrea,
arrójanme de las casas;
¡ni pan siquiera me dieron
para mojarlo con lágrimas!
¡Cristianos son, y se burlan
de la desgracia!
¡ay! ¡en mal hora
flor trasplantada!

(...)

Vio poco después Sevilla
en su barrio de Triana,
el caso más lamentable
que nunca se vio en España.
El niño murió...de frío,
de hambre...y de ansia.
¡Ay, en mal hora
flor trasplantada,
que de su vida;
muere en el alba,
sin que la agoste
sol de su patria!
(Barrantes: 1853: 68-71)

Se centran más en los usos sociales los textos de Campillo, Cañete, Dacarrete y Nombela.

El primero de ellos, en *Una docena de cuentos* (1878), retomó el tono de pleado por Rosalía en *El caballero de las botas azules* (1867) o el que usó Bécquer en algunos artículos, al mencionar a los burgueses o aristócratas que aún tienen la arrogancia de burlarse del dolor de los más necesitados afirmando envidiarles.

...tantos otros ricachones que se la mentan de vicio, y aún suelen decir con mucha sorna que envidian al sencillo jornalero de los campos o al artesano industrioso; por lo cual yo quisiera

verlos esgrimiendo un azadón o machacando un yunque de sol a sol y por un pedazo de pan, a ver si entonces estaban contentos (Campillo: 1878: 222-223).

En el caso de Cañete la impugnación se dirige a los malos usos, sustitutos del mérito en las carreras por el poder o por el trabajo, a la envidia, a las traiciones y al tráfico de influencias, así como a la *empleo-manía*, por la cual sólo los aduladores políticos podían sobrevivir, no así artistas, científicos o, incluso, agricultores:

En tiempos como los nuestros; cuando se sublima a tanta altura la procacidad de los ídolos perecederos del vulgo; cuando tan malas artes se emplean para anular con la intriga lo que no se puede abatir con el talento; cuando tan rápidos progresos se han hecho en el estudio de la hipocresía de la franqueza, y la envidia (tanto más intolerante y sórdida cuanto mayor es la conciencia de su pequeñez) intenta sofocar el fuego de la verdad, sin conocer que este fuego acabará tarde o pronto por abrasarla, es de suma importancia a no dudarlo, dirigir el rayo de la inspiración satírica contra el abri go pestilencial y orgulloso de las pasiones que envilecen la augusta raza del hombre (Cañete, en Selgas: 1850: VI).

**

Dura verdad. El cáncer que devora,
sin otros mil, la hispana monarquía,
que hoy yerman y destruyen a porfía
del *Cólera* la sed devastadora
y el colérico afán de la anarquía,
es, bien lo sabes tú, la *empleo-manía*.
¿Por qué? No hay que buscar a este deseo
de entrar en el político rebaño,
luchando con tesón año tras año
por lograr un empleo,
recónditos orígenes. ¿Hay modos
de que decentemente vivan todos
lo que nacidos en mediana esfera
han seguido con gloria una carrera?
Y al pobre a quien espíritu divino
dio sublime cantar, ¿qué suerte espera,
si no pega petardos al vecino,
más que el crudo rigor del hambre fiera,
sin la estéril limosna de un destino?

Abriéranse en España los senderos
que honra y provecho dan en otras partes,
donde, a par del aplauso, la cultura
brinda ricos veneros
al númen de las ciencias y las artes;
y ni al peso gimiera doblegada
de tributos sin fin la agricultura,
en rutinario círculo encerrada;
ni el laborioso apóstol de la ciencia
su modesta ambición consumiría
en vano afán de digna independencia;
ni la devoradora *empleo-manía*
el giro que ha tomado seguiría
(Cañete: 1859: 125-126).

La censura a las prácticas de amiguismo, recomendaciones y abusos de los superiores se reflejan, asimismo, en Nombela:

-Cuatro años de meritorio, seis de escribiente, diez de auxiliar con diez mil reales, y al cabo de este tiempo, sin haber faltado un solo día, sin haber murmurado del jefe, sin haberme metido en política, dejarme cesante, ¿y por qué? Porque ha querido colocar el ministro en mi puesto a un hijo de su barbero, que tiene quince años y escribe oficina con h. ¡Esto es una iniquidad! ... (Nombela: 1905: II: 189).

**

- Que no a parece usted en el libro de recomendaciones. Todos los amigos o recomendados de jefe están aquí anotados...
- (...) Y estas señales, ¿qué significan?
- La R., recomendado, y las señales, el mayor o menor grado de su influencia. Cada secretaria tiene sus marcas particulares (Nombela: 1905: II: 223).

**

Era muy urgente y de la mayor importancia.

Estaba acabando de copiar una novela que un hijo del director, estudiantado de leyes, había escrito con destino al folletín de un periódico que defendía la política de los amigos de su padre... y como Domínguez tenía una letra clara y le cundía el trabajo... ¡pues! (Nombela: 1905: II: 225).

**

Su amistad con el jefe le ha bastado para conseguir una ilegalidad, una injusticia; pero así está el mundo. Para unos lo ancho, para otros lo estrecho (Nombela: 1905: II: 231).

En la misma línea se sitúa Dacarrete cuando en *Las dulzuras del poder* (1859) acusa al Duque de Gueriño, prototipo de inepto que ha ascendido en la política por medio de los contactos, por boca de Teresa:

él [el Duque de Gueriño], símbolo y compendio de esos jóvenes decrepitos, que incapaces de todo, acariciados por la vanidad y despreciados de la razón, criminales sin valor, fastuosos sin generosidad, arrastran por nuestros salones un cuerpo sin alma, consumidos por el vicio... (Dacarrete: 1859: 59).

En este mismo autor aparece de manera recurrente, en obras como *Magdalena* (1855) o *Mentir a tiempo* (1856) la preocupación por los duelos y su abolición.

Volviendo a Nombela, hemos de traer a colación algunos de sus juicios, que le sitúan en una posición intermedia.

En primer lugar, debemos señalar el hecho de que Nombela se sitúa, tal como sus compañeros, junto a los más perjudicados por el *statu quo* social. La diferencia se plantea al mirar el referente al que se alude, ¿qué entendemos por “los más perjudicados”? Como hemos visto en la obra de los otros autores, los mendigos, especialmente cuando son niños, forman una parte principal de este grupo. Para Nombela no. Ciertamente que los infantes no se mencionan, pero cuando Nombela habla

de los vagabundos y de los pobres que piden por las calles, se refiere a ellos como holgazanes que no saben ni quieren hacer otra cosa. Para él, los verdaderamente necesitados de atención y ayuda son los pertenecientes a la clase media baja, personas que trabajan hasta la extenuación por sueldos miserables:

La anciana que con pulso tembloroso por el sufrimiento y los años, apenas puede enhebrar la aguja y con ayuda de las gafas y su buena voluntad procura auxiliar a las aplicadas trabajadoras que preside; la hija que en un momento de cuidadosa impaciencia arranca la labor de manos de su madre, temiendo que se resienta su vista; (...) el anciano paralítico, sellando el trabajo de su ángel tutelar, con un beso y una lágrima, (...).

¡Asociaciones benéficas, damas ilustres, opulentos filántropos, acordaos alguna vez de estas secretas pobreza, de estos verdaderos asilos de triste miseria! No hagáis el bien buscando para practicarle la ostentación del mal con todo el aparato de sus rutinarias exhibiciones; sorprended ese verdadero mal que aunque se esconde existe; esparcid vuestros beneficios en torno de esos pobres infortunados seres de la clase media a quienes las clases elevadas no compadecen y las clases bajas desprecian; amparad a esas infelices y heroicas mujeres que con una abnegación sin igual saben sufrir, con la aguja en la mano y el pensamiento en Dios, horas de terrible amargura, enfermedades sin asistencia y agonías de muerte sin consuelo; patrocinad la virtud en su lucha titánica contra el vicio (Nombela: 1905: II: 42).

La clase baja que aquí se menciona, aparece en la obra de Nombela como una clase bárbara, irrespetuosa y destructiva. En el texto “De Madrid al Escorial” los retrata de visita al monasterio, en un momento de expansión y fiesta en el que destruyen todo lo que encuentran a su paso. Nada queda de la dulce tristeza con la que hablaba de la clase media trabajadora e, incluso, la perspectiva que toma para describirlos hace ya patente la falta de objetividad: unos trabajan y lloran, otros beben, comen y destruyen.

Es una triste verdad: el espíritu de destrucción está arraigado en las clases poco educadas de nuestro país. No hay tapia de iglesia que no embadurnen con letreros inconvenientes, no hay estatua que no estropeen, ni jardín donde dejen con vida una sola flor (Nombela: 1905: II: 133).

Otro aspecto que debemos atender es el pensamiento del escritor en lo que a economía se refiere. En primer lugar, aunque reacio a invertir en “papel del Estado”, Nombela no aboga por la vuelta a las formas tradicionales como la agricultura o la ganadería, sino que apoya el movimiento del capital y la inversión en medios de producción, técnicas de cultivo e industrias; la inversión en el progreso- que tan de nostado se presenta en otros autores- pero un progreso que no se cifre en lo financiero sino en la mejora de los sectores primario y secundario:

La mayor parte de los propietarios arriendan sus fincas y prefieren invertir su capital en papel del Estado, que da una renta san eada y tranquila, a mejorar el cultivo, a dirigir por sí las labores, a crear las industrias que podrían desarrollar obteniendo pingües ganancias y dando

solidez a su fortuna; porque la renta de las Deudas del Gobierno, el día menos pensado se lleva la trampa (Nombela: 1910: 285)¹⁰⁹.

Por último, dentro de este mismo modelo de Estado, Nombela defiende la importancia de los impuestos, pero con salvedades. El modelo que propone es aquel en el que no se gravan los artículos de primera necesidad, imprescindibles para ricos y para pobres, sino que cada cual paga en función de sus bienes. Nombela denuncia el impuesto de consumos y clama por la justicia en lo que a tasas se refiere:

- Claro, pero no es justo; porque el pobre jornalero paga lo mismo que el capitalista,

(...)

El pobre y el rico necesitan carbón y leña, aceite y vino, carnes y legumbres; y si al rico le importa poco esa contribución indirecta, al pobre le aniquila. Lo equitativo, lo justo es que cada cual pague con arreglo a lo que tiene, a lo que disfruta.

- Eso va en contra de nosotros.

- ¡Desgraciados los que juzgan los deberes del ciudadano con el criterio del egoísmo!

- Si como piden esos hombres se quitase la contribución de consumos, todos quedaríamos iguales.

- ¡Sí, hija mía!

- ¡Qué gusto!... (Nombela: 1905: II: 149).

**

Hay muchos hombres que lo ignoran. Pero créelo, es un deber de todo ciudadano contribuir al sostenimiento de la nación en la medida justa de sus fuerzas. Si quiere orden e independencia, necesita un ejército; si quiere que las leyes se respeten, necesita justicia; si quiere que todos los servicios administrativos se desempeñen bien, no tiene más remedio que sostener a los funcionarios; si quiere ornato, limpieza, seguridad, moralidad, necesita agentes, y esos agentes exigen sacrificios (Nombela: 1905: II: 151)¹¹⁰.

Selgas y Trueba son otros de los autores destacados dentro de la denuncia social, por lo que merecen un tratamiento pormenorizado.

En el caso del primero de ellos, sus quejas se ciñen especialmente a las circunstancias y usos sociales. Aparece, asimismo, alguna mención a la pobreza, pero la presencia de este tipo de requerimientos es, proporcionalmente, mucho menor que los que se enfocan al juego social. La sociedad que se presenta, especialmente la sociedad urbana dado que

¹⁰⁹ Este mismo tema es el de la novela *Amor propio* (1910) en el que el ansia por hacer inversiones y ganar dinero sin trabajar llevan al protagonista a caer en una estafa con nefastas consecuencias para él.

¹¹⁰ Como se ve, Nombela no aboga por una sociedad arcaica y preindustrial como otros románticos, sino que está defendiendo un modelo de estado de bienestar.

la vida en el campo se ve con mejores ojos¹¹¹, es una sociedad sin principios, capitalista, individualista y frívola, donde no se aprecian la constancia ni el talento, sino la astucia para ascender sin esfuerzo; donde la caridad es una pose y una diversión de los ricos y la verdadera preocupación por el prójimo se ha convertido en un préstamo bancario que espera cobrar intereses, donde lo que no sirve para figurar no sirve para nada, donde se cierran los ojos ante la miseria, donde se explota al trabajador y el trabajador se revuelve con violencia; donde ninguna clase social se libra de la corrupción moral.

Ejemplos de la actitud de negación frente a la pobreza y de la desaparición de la caridad cristiana podemos encontrarlos en los siguientes textos:

De seguro que en la mayor parte de las provincias de España se encuentran, a estas fechas, afligidas las gentes, creyendo de buena fe que recorrer los pueblos e invade los campos, y penetra en las ciudades, una miseria tenaz y espantosa.

Es posible que las cosechas se hayan perdido si no que haya manera de encontrarlas; que el comercio se halle parado como un reloj sin cuerda; que las industrias se encuentren detenidas como un lobo en una trampa, o como un pájaro en un lazo.

Es posible que el hambre, estallando como una mina por las innumerables bocas, haga resonar por todas partes la misma detonación: <<¡Pan, pan!>>.

Es posible que se decidan al fin por morirse todos aquellos a quienes no les es permitido seguir viviendo (Selgas: 1929: 81).

(...)

No; la miseria es científicamente imposible; el pobre no existe, la sociedad lo rechaza, nuestra prosperidad lo condena, nuestra opulencia lo niega (Selgas: 1929: 87).

**

...puedo asegurar a ustedes que la miseria es *general*, y que se ha *pronunciado* bajo el triple aspecto del que pide limosna, del que pide trabajo y del que toma lo ajeno.

(...)

El lujo es el alma de nuestro siglo; pero el siglo se ve repetidamente acometido por la necesidad opuesta: delante del lujo particular se levanta la miseria pública; ante la necesidad del despilfarro se levanta la necesidad de las economías (1929: 88).

**

¹¹¹ El autor afirma:

No hablo con esas pobres gentes que viven perdidas en la soledad de los campos o encerradas entre las cuatro tapias de sus humildes aldeas; que en vez de pedirle a la tierra el fruto anticipado, le entregan anticipada la semilla; que en vez de gastar, ahorran; que en vez de gozar, tr abajan; que en vez de ser grandes y poderosos, todavía se contentan con ser felices.

No hablo con esas gentes que, en vez de poner su confianza en un Banco, aún confían en el cielo; que tienen el trabajo por felicidad, los hijos por riqueza y el descanso por lujo (Selgas: 1929: 8).

Lujo es una palabra cuyo sentido es miseria (1929: 94).

La caridad como moda y pasatiempo aparece en *El ángel de la guarda* (1875):

...la Baronesa, aspirando a imitar en todo a su amiga, tomaba la caridad por moda; y algunas familias desvalidas, a quienes Margarita socorría y visitaba recibían a la vez socorros y visitas de la Baronesa, como si fuera más elegante y de mejor tono amparar a los pobres de que aquella cuidaba, que a otros igualmente infelices y desamparados (Selgas: 1875: 58).

En esta obra encontramos, también, el reflejo de una sociedad ambiciosa e insaciable pero incapaz de sacrificio:

Pudiera serlo [millonario]...si yo sintiera en mi corazón la más despreciable y más común de las pasiones...la codicia. Yo sé cómo se fraguan esas riquezas súbitas, que surgen del fondo de la sociedad con escandalosa opulencia. Yo sé como se pasa de descamisado a millonario, de contratista a banquero, de tahúr a propietario. Yo entraría en este agio universal en el que los que trabajan se arruinan y los vagos se enriquecen. Yo tomaría también mi buena parte del botín en esta rapiña ordenada, en la que los más astutos despojan a los más tontos (Selgas: 1875: 38).

En la novela asistimos también a la denuncia del capital que oprime y esclaviza, pero para el que el autor no propone ningún castigo más que el divino, sino que, por el contrario, condena tajantemente toda acción revolucionaria que pretenda oponerse a ella. La ley divina es la única que le queda al trabajador, la ley eterna que le ordena tener paciencia frente a los patronos a los que estaría obligando a la caridad, como se vio y ejemplificó en el apartado de Política, 2.2.5. Selgas.

La idea de una sociedad animalizada donde la justicia racional ha sido sustituida por la violencia animal aparece también en este libro:

Las guerras continuas, el motín permanente, la precisión desastrosa de las armas, las sociedades secretas, los consejos de guerra, las deportaciones, los fusilamientos para unos y la impunidad para los otros, las confiscaciones que arruinan, los tenebrosos que chocan, el refinamiento de los placeres, el refinamiento de todos los vicios. (...) ¿La ley? No existe. Las autoridades, digámoslo así, prenden, confiscan, deportan y fusilan. ¿Por qué? ¡Ah! porque sí. No eres joven, ni sano, ni robusto...pero eso no importa; aquí hay un fusil. ¡Un fusil! ¿para qué? Para que vayas a morir gloriosamente por la patria de cualquier ambicioso. (...) en medio del desastre universal vivimos como el pez en el agua; mientras el mundo se hunde, nosotros reímos del mundo; los placeres nos alientan y los vicios nos sonríen; lo demás ¿qué importa? Sí, pero los placeres traen en pos de sí la vejez prematura, la muerte anticipada, y los vicios engendran las más terribles enfermedades (Selgas: 1875: 138-139).

La misma sociedad frívola que vive en la superficie de la realidad para no tener que enfrentarse a ella:

No hay medio de evadirse; los que vivimos, vivimos con la vida en un hilo, porque nuestros medios de destrucción son más numerosos y más eficaces que los de la naturaleza.

Pero en cambio, mientras se vive, ¿quién piensa en morir? La civilización vertiginosa que nos asesina ha tenido el buen acuerdo de rodear los agitados instantes de nuestra vida con

cuantas comodidades puede imaginar el gusto más exquisito. Nos lleva al demonio, eso sí, pero nos lleva en coche...

¡La muerte!...ella vendrá. Puede venir de un momento a otro, es cierto; ¿pero a qué pensar en una cosa inevitable? Si no sabemos cuándo ha de venir a buscarnos, ¿a qué salir a esperarla? Volvámosle la espalda y vivamos (1875: 139-140).

**

El mundo positivo todo lo sacrifica a la conveniencia del momento, el mundo frívolo se deja arrastrar fácilmente por los triunfos del día, por fugitivos y menguados que sean. Si alguna vez triunfan la verdad y la justicia; justo es decirlo, también se asocia el mundo a estas raras victorias (1875: 321).

La justicia humana, como ya se entreveía en algunos ejemplos tampoco se salva de la crítica. Es condenada por su ineficiencia y por la violencia que ha venido a sustituirla¹¹².

...porque en esta era racionalista es cuando más especialmente lo resuelve todo la sangre y el dinero. Los gobiernos presentes no tienen más que dos recursos para todos los conflictos: quintas y contribuciones, y el ciudadano particular su bolsillo, si se lo dejan, y sus puños, si no lo maniatan. Por lo que hace a la razón, es un mero adorno que conservamos por puro capricho (1875: 181).

**

...la mano de la justicia humana no suele ser demasiado ejecutiva para proceder contra los poderosos (1875: 322).

Con connotaciones más marcadamente políticas encontramos la crítica a la deforestación (coincidiendo con Rosalía en oposición a Trueba), la desamortización, el laicismo o la falsa igualdad social, que más que igualar a los hombres en sus derechos les está robando su propia identidad individual y como pueblo:

Todavía conserva la sierra de Espuña, en la provincia de Murcia, algunos pinares que las devastaciones por que vamos pasando han tenido el capricho de respetar hasta ahora, y se encuentra en ella anchas fajas de monte donde se alberga alguna caza... (Selgas: 1876: 184)

**

Cerca de la cortijada se conservaba una Ermita desde tiempos muy antiguos, que oculta entre las asperezas de la tierra se había salvado hasta entonces de la furia desencadenada en 1834 contra todo lo que olía a templo. Tal vez, le habría servido de escudo su pobreza, porque todos los bienes de este humilde santuario estaban reducidos a las cuatro paredes de la Iglesia, a una casa que se apoyaba en la ermita para no caerse, y a cuatro varas de terreno que componían a la vez la huerta y el jardín de la casa (Selgas: 1876: 205).

**

No es ciertamente la igualdad lo que hemos conquistado, sino más bien la confusión. Nadie es más que otro, y todos son menos que uno. Cada cual se ha hecho a sí mismo superior al resto

¹¹² El autor cree, sin embargo, en otro tipo de justicia que también se ejerce en la tierra: la justicia de la opinión pública: "...se halla dispuesto a seguir a los tres socios, si no con la ley civil, que no alcanza a todas las infamias, a lo menos con la ley de la conciencia pública" (Selgas: 1875: 61-62).

de los hombres, y al sumar el conjunto de tantas unidades superiores, resulta la sociedad en que vivimos, esto es, *yo, yo aquí, yo allí, yo arriba, yo abajo, yo en todas partes, yo siempre* (Selgas: 1885: 6).

**

Todos somos medio ingleses, medio franceses, según las oscilaciones del *figurín* dominante, y he ahí borradas las fronteras y confundidas las nacionalidades a la sombra del traje universal. Y este gran paso hacia la unidad, o mejor dicho, hacia la uniformidad de la especie humana, presenta en la sociedad moderna sus caracteres propios, esto es, la deliciosa confusión en que vivimos. El vestido ha orillado la dificultad de las diferencias (Selgas: 1885: 22).

Por último, en el autor encontramos referencias directas a las clases más privilegiadas: la aristocracia y la “buena sociedad”. Sus juicios respecto a las mismas coinciden en gran manera con la opinión de Rosalía. En cuanto a la nobleza, la opinión de la escritora aparece entremezclada en la idea tradicionalista del autor, para el cual este grupo social, desprovisto de la grandeza del pasado no había sabido acercarse al futuro sino que, contagiado por los vicios de la sociedad del momento, se había convertido en un elemento más dentro del engranaje de la demagogia y la decadencia:

No se resigna a ser el severo monumento de un glorioso recuerdo, ni aspira a representar en el mundo el heroico papel de una noble esperanza; se alija de lo pasado al mismo tiempo que huye de lo futuro; sus ojos parece que no ven más que lo presente, y flota en la agitada superficie de la vida moderna como un cuerpo que ha perdido su gravedad (...).

Brilla sin duda alguna, pero no con los esplendores de la luz, sino con los vislumbres del reflejo; luce, pero no alumbra (Selgas: 1885: 52-53).

**

No es la aristocracia heroica caballeresca y turbulenta de la Edad Media, que conquistaba reinos y hablaba a los reyes con la mano puesta sobre el pomo de la espada, no aquella nobleza sumisa y palaciega que hervía en las cortes de los reyes (...) aquella aristocracia que aún solía producir héroes y hombres de Estado... (Selgas: 1885: 54).

**

...no pasaron muchos años sino que prosternándose ante los principios revolucionarios, enemigos naturales de la Religión, de la Monarquía y de la Patria, se hizo esa cortesana de la demagogia del año 34, después cómplice de la demagogia del año 68, y más tarde encubridora de la presente demagogia.

Para vivir materialmente dentro de la atmósfera corrompida del siglo en que nos encontramos, no ha vacilado en someterse a las humillaciones que la democracia le ha impuesto, sacrificando en aras de las demagogias triunfantes la vida moral que aún podía enaltecerla (Selgas: 1885: 55).

No sale mejor parada la “buena sociedad”, definida como “una colección de seres perpetuamente alegres” (Selgas: 1885: 106), caracterizada por la superficialidad, la inactividad, el *spleen* y la falta de utilidad, función e implicación dentro de la maquinaria social, y por ende, de los valores sociales y familiares:

Bien puede hundirse la tierra bajo nuestros pies o desplomarse el cielo sobre nuestras cabezas, la *buena sociedad* no alterará por eso el orden riguroso de sus grandes recepciones (Selgas: 1885: 106).

Su ociosidad absoluta viene a ser la inercia, esto es, la ociosidad, el *dolce far niente*, esa deliciosa pereza del alma y del cuerpo que nos pone a cuabierto del cansancio de la vida (Selgas: 1885:107).

**

Suprimid las enfermedades que afean, los años que envejecen y la muerte que aniquila y ahí tenéis el *bello ideal* de la felicidad humana. El fastidio, esa es la única pena, pero pena que no se anuncia con suspiros, ni prorrumpe en sollozos, ni se deshace en lágrimas; sólo se manifiesta dulcemente en bostezos (Selgas: 1885:113).

**

Vamos, a todos los admite...sí en el fondo hay una perversidad, una traición, un oprobio, eso no lo ve; sus ojos no tienen tiempo para verlo. Ella no pide más que superficies, exterioridades, perspectivas, y sobre todo, novedad...novedad continua, porque la novedad es su elemento¹¹³ (Selgas: 1885:110).

**

Convertir la tristeza en alegría y el pesar en contento, es sin duda alguna poseer un secreto prodigioso. Pues bien; he aquí que una calamidad nos sorprende, que una catástrofe nos aterra. ¿Qué hacemos? ¿entristecemos? ¿desconsolarnos?...¿acudir con las lágrimas en los ojos, la pena en el alma y el dinero en las manos a socorrer la desgracia que nos llama?...¡Ah! eso es vulgar, ramplón, *cursi*; eso lo hace cualquiera. Lo vaporoso, lo exquisito, lo *filantrópico*, es contestar a la calamidad con un gran baile (...) cada uno llevará el óbolo de su amor al género humano, y algo ha de quedar para socorrer a las víctimas de la calamidad o de la catástrofe ¿qué más podemos pedirle?... (Selgas: 1885:111).

**

Los cuidados de la familia, las tareas caseras, los afanes domésticos, allí están sin duda desvanecidos, ocultos entre la sombra que flota en los últimos términos del cuadro. No pueden consagrar sus desvelos como el vulgo de las gentes a esas menudas pequeñas (Selgas: 1885:115).

Si se descende un peldaño más en la escala social, tampoco la clase media, anodina y prosaica, se libra de la corrosiva mirada selguiana:

Ninguno de los dos ofrecía nada de particular, ni en sus personas ni en sus vestidos: pertenecían, por lo visto, ambos al vulgo de las gentes, a ese vulgo sensato y pacífico, que vive entre la plebe a quien desprecia, y la aristocracia a quien envidia; que no es en el cuerpo social ni los pies ni la cabeza, y que por lo mismo, viene a ser el estómago. Pertenecían ambos, como digo, a lo que rigurosamente hablando se llama clase media (Selgas: 1872: 298).

Los ejemplos de este tipo en un autor tan crítico como Selgas y con una obra tan prolija como la suya podrían multiplicarse hasta el infinito, pero consideramos que con lo visto hasta aquí queda esbozada la ideología social del autor, que podemos resumir con dos de sus frases:

¹¹³ También en el prólogo de *El caballero de las botas azules* (1867) Rosalía hace hincapié en estas ansias de novedad constante que demanda una hastiada buena sociedad que ya no sabe disfrutar de nada.

En estos tiempos tan positivos, todo es apariencia.
En estos tiempos tan verdaderos, todo es mentira
(Selgas: 1866: 54).

Sentencias que reflejan el pensamiento de Nombela cuando este se refiere a la sociedad española como “una sociedad (...), que vive de impresiones, que se paga de las apariencias y rinde culto a la superficialidad (Nombela: 1910: 106), y que subyacen en la recomendación que el mismo autor hace a los lectores de no desprenderse de sus mejores ropas si no quieren descubrir la falsedad de sus amigos:

Lector, por lo que pueda tronar, te aconsejo que no salgas a la calle sin la aristocrática levita y el luciente sombrero de copa.

Con estas prendas, puedes hacerte la ilusión de que hay afectos nobles y desinteresados en las almas.

El hongo y la americana, deben quedar relegados a traje...para cazar desengaños y debilidades humanas (Nombela: 1905: II: 207).

Trueba nos conduce a la otra cara de la crítica social, la que hemos llamado humanitaria y se acerca de modo especial a los que más sufren. Si en Selgas hemos visto la crítica a todos los sectores de la sociedad, en Trueba lo que encontramos es una reivindicación constante de la dignidad en las personas, la igualdad en dignidad de cada individuo, lo cual le lleva a pedir un trato justo para los trabajadores, un acercamiento a los campesinos, la libertad para los esclavos, y le lleva a condenar, del mismo modo que lo había hecho Rosalía de Castro, a los afortunados que no socorren a los que los necesitan. Esto es lo que le induce a escribir acerca de los campesinos y para los campesinos, versos que cualquiera que supiese leer pudiese comprender¹¹⁴; como en pocos, la labor poética de Trueba está unida a su labor social. La explicación en sus propios labios aparece en *Cuentos campesinos* (1860):

...cuando veo llegar de los campos el oro que viene a henchir el tesoro público, los frutos de toda especie que vienen a alimentar a los ciudadanos y los mancebos que vienen a servir a la patria, me remonto en alas del pensamiento mucho más alto que todas estas grandezas que me rodean, y en la inmensa llanura que domina desde su trono la augusta nieta de San Fernando, distingo, en torno de diez mil campanarios, quince millones de campesinos que riegan y fecundan con el sudor de su frente los campos de donde proceden aquel oro y aquellos frutos y aquellos mancebos.

(...)

¿Hago mal en acercarme a esos pobres aldeanos, en estrechar su encallecida mano con la mía, en decirlos: “¡valor, amigos, que el trabajo es santo!”, y en alargales un libro, que escrito en su

¹¹⁴ Recordemos el título de su poética: *Arte de hacer versos al alcance de todo aquel que sepa leer* (1881). Si trata de poner al alcance de todos la posibilidad de componer versos, podemos deducir cuanto más trata de hacerlo a la hora de hacer asequible la lectura de los versos.

rústico lenguaje, lleve alguna luz a su inteligencia y algún consuelo a su corazón? (Trueba: 1905: V: 5).

Educación y consuelo para los campesinos que accedan a sus libros, reivindicación de la labor campesina para los urbanitas que los lean.

Dada su ideología netamente tradicionalista, Trueba dedica la mayor parte del espacio de sus libros a la presentación y al enaltecimiento de las labores tradicionales del campo, pero, no por ello cierra el autor los ojos a la sociedad que le rodea, no cierra los ojos ante el nuevo proletariado fabril que se estaba configurando, y, por eso, dedica algunas páginas a la presentación de estos trabajadores, los mismos oprimidos por el capital que vimos en Selgas, y que aquí aparecen en oposición a los trabajadores del campo o las minas que conservan su dignidad y son valorados por sus patronos, a diferencia de la nueva masa proletaria exprimida y explotada por un capital que, tal como vimos en Selgas, se entiende como algo despreciado. Lo vemos, por ejemplo en los *Cuentos de color de rosa* (1859):

- Abandonemos- añadió saliendo de la fábrica,- abandonemos las poblaciones comerciales y fabriles, donde no hay más que sed de riquezas, viles guarismos, secas y desconsoladoras matemáticas. ¡oh! ¡Mi noble país! ¡Qué santa juventud respirar comparado con éste! ¡En tí sí que existen la igualdad y la filantropía, aunque tus moradores no conocen estos nombres! Aquellos millares de padres de familia que ganan el sustento extrayendo el fierro de tus montes de Traino y carbonizando tus bortailes de Rebéñiga y La barrieta muestran cubierta de sudor la frente, pero no muestran el semblante marchito por el hambre y la desnudez de un ambiente envenenado. Tus honrados propietarios sientan a su propia mesa al jornalero, y tus habitantes, pobres y ricos, fuertes y débiles, hacen fructificar con el sudor de su frente los campos del vecino enfermo (Trueba: 1905: IV: 197).

Aparece aquí abocetada la actitud que deben tener los propietarios frente a los jornaleros, pero no es la primera vez que Trueba utiliza sus escritos para impelir a los ricos a tener un buen comportamiento con los pobres, actitud que ya aparecía en el *Libro de los Cantares* (1853):

Rico¹¹⁵ que pasas la vida
a estéril ocio entregado,
que trajes costosos vistes,
que habitas regios palacios,
que en lecho de plumas duermes,
que tienes siervos y esclavos,
que tu paladar halagas
con manjares delicados,
que en refulgente carroza
vas a fiestas y saraos,

¹¹⁵ Por los rasgos que caracterizan a este rico, podemos decir que nos encontramos ante uno de los miembros de la “buena sociedad” descrita por Selgas en términos muy semejantes.

que a meretrices infames
 compras placeres mundanos,
 asómate a los balcones
 de tu soberbio palacio
 y contempla en la miseria
 sumidos a tus hermanos.
 Verás al huérfano débil,
 verás al caduco anciano,
 verás a la triste viuda,
 verás al artista inválido,
 famélicos y ateridos,
 cubiertos, ¡ay Dios! de harapos,
 con lágrimas en los ojos
 tu compasión implorando.
 Lloro con ellos y cubro
 su desnudez con el manto
 de la caridad, ¡oh rico
 a la molición entregado!
 Mira que Dios premia al bueno,
 mira que castiga al malo,
 <mira que te has de morir,
 mira que no sabes cuando>
 (Trueba: 1907: I: 203-204).

Este poema ejemplifica el interés del autor por los más desvalidos, entre ellos los niños. Este cuidado de los más débiles le lleva a tratar un tema que pocos escritores del momento abordan¹¹⁶, el tema de la esclavitud, sobre el que se expresa en *Capítulos de un libro...* (1864), primero en la voz de uno de los personajes y más adelante desde la del narrador:

Si mi capital fuere ese adquirido traficando con la dignidad, con la libertad y con la vida del hombre, que es mi hermano aunque tenga más o menos oscura la color, ese capital sería para mí un negro y perpetuo remordimiento que no me dejaría hallar la felicidad que se busca por el camino de la honradez.

**

...No faltará quien diga (...) ¿qué influencia ha de ejercer el voto del que se encierra en los bosques de Vizcaya y limita su ambición y su gloria a escribir libros que conmueven y

¹¹⁶ Sólo Arnao se une de algún modo a su voz en uno de los poemas de *Melancolías* (1857):

¡Pobres esclavos! ¡Ay! Vedlos
 postrados contra la tierra
 con sus lágrimas regando
 del amo feroz la huella.

<<¡Señor, piedad!>> A su grito
 crudo el látigo contesta
 dejando en su humilde rostro
 honda ráfaga sangrienta...

Bárbaros hombres, ¿quién nunca
 os dio su vida en herencia?
 (Arnao: 1857: 66)

consuelan a los pobres de ciencia y ricos de co razón? Yo contestaré a los que así digan, que todos los pájaros deben tomar parte en el cántico de la libertad (Trueba: 1864: 207).

Esta afirmación se hace inmediatamente después de que el escritor anuncie su intención de escribir un artículo sobre el tema. Lo que más nos interesa señalar de la afirmación es su carácter activista. Si hemos visto que en muchas ocasiones ante la injusticia estos autores sólo proponen la paciencia y la esperanza en Dios, Trueba incita aquí a la actividad, pues la libertad, en este caso, es una labor de todos y la acción de cada uno cuenta, por eso pide el compromiso y se compromete él mismo en lugar de resignarse. Tras esto, el alegato continúa, y el autor se posiciona ante el esclavismo en Estados Unidos y en las Antillas españolas:

...al escribir, hace unos años, un libro que se titula *Cuentos de color de rosa*, recordé que en los Estados- Unidos, república que pretendía haber realizado el bello ideal de los que anhelan que la humanidad sea tan libre en la tierra como los pájaros en el cielo, había muchos millones de esclavos que sentían crujir sobre sus espaldas el látigo de sus despiadados dueños, y en los mercados públicos eran vendidos como las bestias y las pacas de algodón, maldije, llorando de indignación, al pueblo hipócrita, que blasonando de libre y humano, así degradaba y oprimía a hombres a quienes Dios ha dado la dignidad y la inteligencia del hombre (1864: 208-209).

**

...es vergüenza y dolor muy grande que en el siglo XIX la gloriosa nación que llevó al Nuevo Mundo la religión cristiana, que es la redentora de la humanidad, tolere en sus dominios el nombre de esclavos. Dícenme que la esclavitud es indispensable en nuestras Antillas, cuya prosperidad desaparecería si la esclavitud desapareciese. Yo no sé si esto es verdad o deja de serlo, pero sé que la esclavitud es en todas partes una vergüenza, un gran crimen, una gran iniquidad, un gran sacrilegio. Sustituyan en nuestras Antillas a los esclavos por trabajadores libres, y si esto es imposible, “sálvense los principios y piérdanse las colonias” porque los principios de cuya salvación se trata son los de la humanidad, son los de la justicia, son los de la religión cristiana, fuente de todo bien y toda civilización (Trueba: 1864: 209-210).

La dignidad de la persona por encima de todo, y podemos añadir, la dignidad de la vida y la importancia de la misma, en la línea de pensamiento que le lleva a condenar la pena de muerte y que, ampliando su sensibilidad, le lleva, incluso, a la valoración de la vida de los animales. Igual que veremos en Bécquer, Trueba se declara abiertamente en contra de las corridas de toros, pero no siendo suficiente, critica también las peleas de gallos y lamenta la suerte de los animales que son criados en las casas para su consumición.

No puedo entender que pueda divertir a nadie que no tenga corazón e inteligencia vulgares la lucha a muerte de unas inocentes avejillas, a las que se arma de acerados agujones para que se destrocen mutuamente (Trueba: 1878: 208).

La crítica a las corridas de toros va aún más allá, y el autor niega la honra a España mientras se mantenga práctica de tal crueldad: “...no puede haber <<España con

honra>> mientras haya corridas de toros” (1878: 232). Las corridas aparecen comparadas con el circo romano y la afición a ellas es denostada, especialmente en las mujeres.

A TAURÓFILA
(AFICIONADA A TOROS)

(...)

¿Conque veinte caballos
han muerto cada día,
y aun para los toreros
ha habido cornaditas?
Taurófila, empezaras
por darme estas noticias
y no era necesario
que malgastaras tinta,
diciéndome que han sido
muy buenas las corridas
y el ilustrado público,
de que eres parte digna,
se ha divertido en grande
viendo tan culta lidia.

(...)

¿Conque a tu maridazo
la baba se le caía, viendo
que ni siquiera
ladeabas la vista
cuando a hombres y a caballos
el toro arremetía
y a la expectación pública
les sacaba las tripas?
¡Taurófila, idolátrale,
o ese tu nombre abdica!
Páreceme que veo en ti reproducida
la matrona romana
que del circo volvía
de sangrientos efluvios
embriagada y ahíta,
y veo los torrentes
de ternura divina
y de compasión santa
que en tu alma brotarían
abrevada en la atmósfera
de amor, de poesía,
de humanidad, de santas
delectaciones íntimas
que el circo tauromáquico
al sexo débil brinda,
cuando a tu hogar tornabas
pues en el te pedían,
compasión la desgracia,
ternura la familia.

(...)

Mi mujer, a Dios gracias,
detesta y abomina
como yo esas sangrientas
lides que preconizas:

pero yo te aseguro
que si incurriese un día
en el negro pecado
de ir a la lid taurina
y al volver se acercase
a hacerme una caricia
oyera de mis labios
esta horrenda invetiva:
-¡Quita de ahí, petrolera
de la comunería!
(Trueba: 1910: III: 136-137)

Las afirmaciones sobre el trato a los animales domésticos, aparecen dotadas de una modernidad tal que parece que nos encontrásemos ante testimonios del siglo XXI:

Yo no acierto a explicarme ciertas crueldades de la especie humana. Criarse los animales casi en nuestro hogar, jugamos con ellos de niños, los queremos hasta el punto de extremar nuestras caricias como si las prodigásemos a racionales; nos buscan, nos acarician, nos aman ellos como si estuviesen dotados de razón, todo lo cual sucede con el cerdo, con la vaca, con la oveja, con la gallina, y, sin embargo, ¡nos alborozamos y regocijamos el día que damos cruel muerte a los animales que sacian con sus carnes nuestro apetito.

Confíesote amor mío, que ha y en la vida una porción de cosas como esta que suscitan en mí horribles dudas. O estas cosas no son justas y naturales, y sí cruel y monstruosa violación de las leyes de la Naturaleza, o yo he venido al mundo por equivocación y soy en él planta parásita (Trueba: 1905: IV: 12).

En el caso de Gustavo Adolfo Bécquer la crítica vuelve a ser divergente. Berenguer Carisomo duda seriamente de la importancia de este tema dentro de la obra de Bécquer, y afirma:

El problema social no podía preocuparle mucho porque era su propio problema, y él había sabido darle solución con la fuga hacia el trasmundo; con su habitual resignación estoica frente al dolor y la pobreza; rasgos que confirman todos sus biógrafos: desde Nombela a los contemporáneos (Berenguer Carisomo: 1974: 126).

La validez de esta afirmación nos parece dudosa, pero antes de pasar a las conclusiones que podrían extraerse de los textos, conviene repasar lo que al respecto dice otro importante crítico. Para Rubén Benítez existe en Bécquer un cierto liberalismo teñido de preocupación social, en el que podrían resonar ecos de su propia experiencia y en el que, según el crítico, aún palpitan ciertos tonos de humanitarismo del Primer Romanticismo. Señala también Benítez que pudo ser esta preocupación por los menos favorecidos lo que le granjeara al poeta la simpatía de los demócratas, aunque las soluciones propuestas por Bécquer se acercan más a una intervención divina y una actitud resignada que a una revolución política. Manifestación de esta preocupación social de Bécquer sería su admiración por la labor de la sociedad de “Amigos de los pobres”, formada en los partidos liberales, de acuerdo con el testimonio de Pí y Margall

o su aplauso al intento de crear casas para los trabajadores franceses por parte de Napoleón III, a pesar de la antipatía que sentía por el emperador.

Desde el análisis textual apreciamos que la denuncia social no es uno de los temas predominantes en la obra del sevillano, especialmente si analizamos únicamente sus obras más famosas, *Las Rimas* y *Leyendas*, en las que sí se trasluce, en ocasiones, ciertos matices de tipo social. Si ampliamos las obras de referencia veremos, sin embargo, que en los artículos aparecen con mayor frecuencia este tipo de temas, mostrando preocupaciones diversas por la desigualdad, la pobreza, el trato a los niños o a los animales.

“Mi conciencia y yo” (1855) es un buen ejemplo para probar las dos afirmaciones previas. El texto se abre con la siguiente aclaración: “Ello es que yo tengo conciencia, y aun cuando en mis escritos no se trasluzca, es una verdad innegable” (Bécquer: 2004: 513). Y a continuación, asistimos a la aparición alegórica de esta conciencia, que reprende al autor por no asistir a un mendigo y excusarse con la expresión “Perdone por Dios, hermano”:

Mil palabras existen en la tierra que puedes tomar en tus labios impuros, palabras que dicen <<amor>>, <<orgullo>>, <<placer>>, <<ambiciones>>. Pero nunca digas <<hermano>> no profanes esa palabra santa que nació en el cielo y halló un eco en la tierra en boca del Salvador; no la pronuncies si un estremecimiento de tu espíritu no te dice que sale de él, porque esa palabra es un misterio para los hombres. <<¡Hermano!>>, lo es tuyo el que padece, el que llora y tiembla de frío, en tanto que tú te fastidias porque ya no sabes en qué gozar. <<¡Hermano!>>. ¿Qué lazo puede unirte al que ves con indiferencia perecer de hambre y devorar con los ojos los restos de tu comida, que hasta tus lebreles abandonan en su saciedad? <<¡Hermano!>>. Oh, no seas hipócrita; si eres malo, no te hagas tú mismo peor (Bécquer: 2004: 514).

Dentro de las críticas que realiza el sevillano, podemos hacer una pequeña subdivisión que se corresponde con las dos corrientes que hemos señalado. Así, encontraríamos en primer lugar, críticas que afectan a las desigualdades sociales, en segundo lugar, la crítica al trato injusto a los más débiles, en especial niños y animales, y por último, un grupo en el que se critican los usos sociales por su falsedad y superficialidad.

Comenzando por el primer grupo, vemos algunas referencias en las *Cartas desde mi celda* (1864). La quinta de ellas, dedicada a las añoneras, es la más significativa. En ella se denuncia la situación de la zona, con su “atrasada agricultura” y su “pobre industria”, y en ella encontramos, asimismo, la crítica más feroz, al hacer notar el contraste entre las añoneras y las mujeres de la corte:

Francamente hablando, hay en este mundo desigualdades que asustan.

¿Quién puede sospechar que a la misma hora en que nuestras grandes damas de la Corte se agrupan en el peristilo del Teatro Real, en vueltas en sus calientes y vistosos albornoces, y esperan el carruaje que ha de conducir las sobre blandos almohadones de seda a su palacio, otras mujeres, hermosas quizás como ellas, como ellas débiles al nacer, se acuden de cuando en cuando la cabeza de un lado a otro para desparcir la nieve que se les amontona encima, en tanto que, rodeadas de oscuridad profunda, de peligros y de sobresaltos, hacen resonar el bosque con el crujido de los troncos que caen derribados a los golpes del hacha?

Grandes, inmensas desigualdades existen, no cabe duda;...(Bécquer: 2004:418).

Este mismo fragmento es significativo para mostrar el tipo de soluciones que el poeta propone y que, de ninguna manera, presentan un carácter combativo:

Dios, aunque invisible, tiene siempre una mano tendida para levantar por un extremo la carga que abrumba al pobre. Si no, ¿quién subiría la áspera cumbre de la vida con el pesado fardo de la miseria al hombro? (Bécquer: 2004: 419)

Igualmente, existe cierta denuncia implícita en los artículos en los que el autor habla del modo en que los nobles, siguiendo la moda, tratan de adoptar costumbres populares, con lo que desentonan ellos mismos o hacen sentirse fuera de lugar a los verdaderos protagonistas de la fiesta:

La feria de la tarde es la feria del buen tono. Las figuras que se destacan en primer término pertenecen a la aristocracia o a esa otra clase más modesta que hace esfuerzos desesperados por seguirla pisándole los talones. El pueblo acude como espectador.

(...)

La gente del pueblo anda como encogida por entre aquellas oleadas de seda y de blondas sin comprender qué objeto guía a los que se reúnen como ellos a cantar, beber, bailar y divertirse, y se limitan a sólo dar vueltas gravemente alrededor de un punto al compás de una música militar que toca a piezas de ópera con solos de cornetín y dúos de clarinete y fígles (Bécquer: 2004:802).

En ocasiones la crítica se eleva todavía más apuntando a la monarquía o a los grandes aristócratas. En estos casos, suele aparecer velada por un contexto histórico distinto, por la ironía o algún otro recurso atenuador. Un ejemplo podemos encontrarlo en la leyenda de “Maese Pérez” (1861), en la que se alude al modo en que los nobles se afrentan entre sí llegando, por honor, a batallas en las que los que mueren son sus súbditos:

Y se buscan, con ganas de encontrarse, se encontrarían, poniendo fin de una vez a estas continuas reyertas, en las cuales los que verdaderamente se baten el cobre de firme son sus deudos, sus allegados y su servidumbre (Bécquer: 2004:144).

Claramente se llega a afirmar en esta leyenda: “Y luego dicen que hay justicia. Para los pobres...” (Bécquer: 2004: 143).

Con respecto a la monarquía, dentro de las obras de autoría reconocida, excluyendo la sátira brutal de SEM, encontramos algunas alusiones tamizadas con la ironía en la VII *Carta desde mi celda* (1864) donde leemos: “...siendo la que le habían empuñado palabra del rey, que, al menos en estas historias, tienen fama de inquebrantable...” (Bécquer: 2004:437).

Con frecuencia, Bécquer muestra una especial ternura cuando se trata de seres frágiles o desamparados, como los niños o los animales. En el artículo “El calor” (1864), podemos observar este tono cuando leemos:

Y salgo de un circo y voy a otro donde una niña cruza sobre una lambrilla llevando a su hermanito sobre los hombros, mientras el padre goza satisfecho de esta explotación incalificable. Al menos Blondin era lo bastante talludito para tener conciencia del peligro a que se arriesgaba y voluntad propia para hacerlo o dejarlo de hacer. Pero esos infelices... (Bécquer: 2004:579).

En “¡Es raro!” (1861) podemos ver la ternura manifestada hacia los animales en un par de pasajes. Ya el tono que el protagonista emplea para referirse a su caballo y a su perro serían significativos, pero, además, presenta denuncias explícitas al trato que se da a los animales viejos y a la crueldad de las corridas de toros, especialmente, en lo que se refiere a los caballos de rejoneo:

Una tarde fue a los toros y antes de comenzar la función dirigióse maquinalmente al corral donde esperaban ensillados los [caballos] que habían de salir a la lidia. No sé si mis lectores habrán tenido alguna vez la curiosidad de ir a verlos. Yo de mí puedo asegurarles que, sin creerme tan sensible como el protagonista de esta historia, me han dado algunas veces ganas de comprarlos todos. Tal ha sido la lástima que me ha dado de ellos. (...) Unos, ca bizbajos, con la piel pegada a los huesos y la criñencia y descompuesta, aguardaban inmóviles su turno, como si presintiesen la desastrosa muerte que había de poner término, dentro de breves horas, a la miserable vida que arrastraban (...). Y todos a aquellos animales habían sido jóvenes y hermosos. ¡Cuántas manos aristocráticas habrían acariciado sus cuellos! ¡Cuántas voces cariñosas los habrían alentado en su carrera! Y a hora todo era juramento por acá, palos por acullá y, por último, la muerte, la muerte con una agonía horrible acompañada de chanzonetas y silbidos. (...) ...Es verdad que la ingratitud del hombre es algunas veces inconcebible (Bécquer: 2004:298).

Dado su carácter de cronista de sociedad, las críticas a los usos sociales son bastante frecuentes. Se critica la falsedad de las relaciones, la superficialidad, la maledicencia, el pragmatismo, el tráfico de influencias etc. He aquí algunos ejemplos:

66

(...)
...¡Ah, bobos,
que sois de los salones
comadres de buen tono
y andabais allí a caza
de galantes embrollos;

qué historia habéis perdido,
qué manjar tan sabroso
para ser devorado
sotto voce en un corro
detrás del abanico
de plumas y de oro!
(Bécquer: 2004:92).

En “¡Es raro!” (1861) encontramos la crítica a una sociedad en la que las muestras de sentimiento del protagonista de la historia, que llega a la locura y a la muerte tras la pérdida de sus seres más queridos (sus animales y su mujer) se consideran “raras”: “...¡qué le he de decir a usted de esas explosiones fenomenales del sentimiento, sino que todo eso me parece raro, muy raro!” (Bécquer: 2004: 303).

En la crítica a las costumbres sociales, se llega incluso a ironizar acerca de los álbumes y abanicos en los que él mismo participó, hablando del contenido de uno de ellos como “muñecos deplorables” y “versos de pacotilla” (Bécquer: 2004: 346).

Otra preocupación de orden social que acompañó a Bécquer durante toda su vida fue la de la educación. Queda clara en la IV *Carta desde mi celda* (1864), cuando el poeta menciona diferentes proyectos para dar a conocer las costumbres del país de modo que puedan conservarse, pero también para dar frutos “de enseñanza y de poesía, arrojada en el alma de la generación joven” (Bécquer: 2004: 412) y permanece presente en la lista de proyectos de obras y publicaciones en los que, en algunos casos, la finalidad perseguida es dar a conocer a autores clásicos en ediciones populares.

2.5. Conclusión

Llegados a este punto, consideramos haber aducido ejemplos suficientes para desterrar la idea de que el Romanticismo que estudiamos, propio de la segunda mitad del siglo XIX, es un Romanticismo de evasión. Las muestras de compromiso político- con el país y con sus propias regiones- y de compromiso social son plurales, exhaustivas y generalizadas. La cantidad de artículos de Selgas o Bécquer, los cuentos de Trueba, los prólogos de Rosalía etc. muestran un conocimiento profundo de la época y un firme compromiso con la situación. Ciertamente es que, en general, no emplean el vehículo de la poesía lírica para estos temas, pero como ya se ha señalado, esto se debe a la coherencia

con su propia estética y a un compromiso poético, no a una falta de preocupación por lo que estaba pasando, su preocupación quedó explícitamente plasmada en otros textos.

Es importante, asimismo, constatar que el Segundo Romanticismo no es un Romanticismo liberal, sino de signo conservador.

Como se señaló al comienzo de este estudio, una parte de la crítica -entre la que se encuentra Navas Ruiz, entre otros- ha identificado Romanticismo con Liberalismo, obviando una línea ideológica de gran importancia y pervivencia en las letras españolas: el *Volksgeist*, la preocupación por la conservación del alma del pueblo.

Esta tendencia entra en España de la mano de Böhl de Faber y permanece hasta bien entrado el siglo XX. Flitter (1992 y 2000) ha estudiado su impronta y pervivencia a lo largo de la primera mitad del siglo XIX -conviviendo con el Primer Romanticismo de corte liberal- y Richard Cardwell, en innumerables estudios, ha analizado la importancia del *Volksgeist* en los autores de Fin de Siglo (Miguel de Unamuno, Azorín, Juan Ramón Jiménez etc.) y en escritores de la Generación del 27, como Federico García Lorca o Cernuda.

La presencia de esta corriente ideológica, pues, puede rastrearse desde principios del Siglo XIX hasta la Guerra Civil española. En este apartado se ha insinuado en más de una ocasión cómo se establece la trayectoria entre Bécquer, Rosalía, Trueba etc. y Unamuno, Juan Ramón etc. Un análisis más exhaustivo de la misma debe reservarse para otro estudio, pero consideramos que, con lo presentado, es posible llenar el vacío temporal entre los estudios de Flitter y los de Cardwell. Entre la primera mitad del siglo XIX y los últimos años del mismo, entre el Primer Romanticismo y los autores finiseculares, encontramos el Segundo Romanticismo, que recoge el legado del Romanticismo Histórico, lo asimila, lo transforma y lo adapta a las circunstancias históricas para que los autores de Fin de Siglo lo reciban actualizado y vivo.

Podría tratarse de compromiso político y social o de nostalgia. En nuestra opinión ambas operan de manera simultánea. Los autores del Segundo Romanticismo se preocupan por el momento que viven, por la situación de las colonias y las guerras, se entristecen y enfurecen por la política del gobierno central, por la desigualdad en el

reparto de riquezas y la despreocupación por las necesidades específicas de cada región; se rebelan contra el nuevo sistema de valores, contra el materialismo, el pragmatismo y el incipiente capitalismo. Como fondo de todo ello, el miedo a que se ataque el alma de la nación, el *Geist*, y la añoranza de lo que se ha perdido. Como señala Sánchez Reboledo y recoge Darío Villanueva (1999), conviven en la actitud de Bécquer- y de los demás autores del Segundo Romanticismo, de acuerdo con nuestro criterio-, el aprecio a lo nacional, el gusto por el pasado y el rechazo a los efectos perturbadores que ejerce la sociedad burguesa. Por eso, muchos de ellos, vinculados o no con un partido político, se muestran críticos con la situación social y política, porque no se trata de cambiar un gobierno, sino unas actitudes que permitan regenerar el país. Como hemos repetido varias veces a lo largo de este capítulo, no se trata de concepciones partidistas, en las que nuestros autores difieren en muchas ocasiones, se trata de un fondo común, una preocupación común que, encauzada por distintos medios, busca el renacimiento del país.

3. LA POESÍA

El tema en el que nos vamos a sumergir a continuación es probablemente uno de los de mayor peso específico dentro de este estudio. Hasta aquí, hemos venido analizando el tratamiento dado a diversas materias por los autores del que llamamos Segundo Romanticismo, siempre teniendo como referente inmediato el Primer Romanticismo, descrito por Navas Ruiz, y sin apartar la vista de los movimientos posteriores. La preocupación por la poesía, la reflexión sobre su esencia, sobre su gestación o incluso sobre su presencia dentro del “prosaico” siglo XIX es algo que individualiza a nuestros autores frente a los movimientos precedentes, que, a pesar de las poéticas o retóricas, se habían quedado en el estadio formal de la poesía. Asimismo, una vez más, la preocupación por este tema significa una nueva puerta que se abre en el panorama literario y que llega hasta el pasado siglo XX, pues, como veremos a continuación, el germen de las formulaciones de la poesía como comunicación o como conocimiento se encuentra ya en este grupo de autores de la segunda mitad del siglo XIX.

Muchas veces se ha hablado de la constante reflexión poética de Bécquer y Marina Mayoral definiendo lo mismo respecto a Rosalía de Castro. Sin embargo, pocas veces leemos algo semejante en los escasos estudios acerca de los demás autores de este movimiento. Por ello, debemos comenzar este capítulo aclarando que si el tema metapoético es significativo, no lo es sólo por lo novedoso, sino también porque afecta a todos y cada uno de los autores del Segundo Romanticismo. Todos ellos coinciden en algunos de los parámetros, y desde estos puntos comunes, dan en explorar en profundidad diferentes matices de la “LITERATURA”, como concepto absoluto, de manera que la conjunción de todas sus opiniones nos ofrece un clarísimo panorama del pensamiento del grupo respecto a este tema. Bécquer, por ejemplo, se centra especialmente en el proceso de la gestación poética, en el trayecto que discurre entre la “POESÍA”, como realidad superior, y el poeta, y desde este al papel. De acuerdo con esto, sus objetos de estudio fundamentales serán el poeta y la POESÍA. Por su parte, autores como Campillo, cuya *Retórica y poética* (1872) ha sido injustamente tachada de neoclásica, se centran más en la poesía como producto, y en el modo en que este producto realizado por la mano del hombre puede reflejar la POESÍA. Selgas dará un paso más y se interesará, por ejemplo, en la suerte que corre este producto dentro de la

industria literaria, o de en qué medida participan las diferentes partes de este proceso comunicativo.

Es cierto que la redacción de poéticas sistemáticas no es lo más acorde con el carácter de los autores que estudiamos, más inclinados, en la mayoría de los casos, a reflexiones asistemáticas cercanas al ensayo más que al tratado. Desde esta perspectiva, obras como la *Retórica y poética* (1872) de Narciso Campillo o el *Arte de hacer versos* (1881) de Antonio Trueba son de enorme interés, al ofrecernos el modelo de tratado poético propio del momento. Si en el caso de Trueba, la falta de rigor científico y lo inasible del concepto de poesía que propone lo convierten en la poética del Segundo Romanticismo prototípica, la estricta *Retórica* de Campillo muestra cómo esta eterna poesía, que incluso se escapa de las palabras, puede o no, encontrar acomodo en los rígidos moldes de la preceptiva.

Tres consideraciones se deben tener en cuenta antes de profundizar en este tema.

En primer lugar, y tras haber apuntado ya el papel de teórico o del grupo de Narciso Campillo, hemos de aclarar que esta actitud se ajusta a las condiciones en las que escribe sus trabajos. El soporte no será la sección de un periódico para mujeres, como en el caso de Bécquer, ni lo motivan a escribir únicamente razones personales, como a Trueba. Cuando escribe *Del estilo* (1865) lo hace “para los ejercicios de oposiciones a las Cátedras de Retórica y Poética” (Campillo: 1865: 5) y cuando escribe su *Retórica y poética o Literatura Preceptiva* (1872) lo hace desde su función de catedrático del Instituto de Noviciado de Madrid y lo que persigue es preparar unas lecciones para sus alumnos.

El segundo caso que hemos de comentar es el de José Selgas, que desde su prolija obra, especialmente crítica y ensayística, nos presenta diferentes matices de su pensamiento e incluso un atisbo de la evolución del mismo.

La tercera consideración está relacionada con la distribución de este capítulo. Ya hemos señalado lo inaprehensible de la poesía, que se escapa de las palabras; por ello, en las declaraciones de estos autores, con frecuencia se mezclan unas observaciones con otras. Para un análisis más claro estableceremos dos grandes apartados correspondientes a l

proceso literario interno- la gestación poética-, y al proceso externo, relacionado con la industria literaria.

3.1. La gestación poética

3.1.1. ¿Qué es poesía?

Esta es la pregunta fundamental que se hacen todos nuestros autores. Principalmente se preocupan por la esencia de la misma, pero, como veremos, la pregunta alcanza también a su origen, su finalidad o, incluso, los diferentes tipos de poesía existentes (en casi todos los casos una verdadera POESÍA y una poesía meramente formal). Asimismo, como preocupación recurrente, encontramos repetida la pregunta “¿puede acabarse la poesía?”, de acuerdo con el concepto de poesía que vamos a analizar, la respuesta ha de ser necesariamente “no”.

En apartado independiente veremos exactamente el papel que se otorga a la forma dentro del proceso poético, pero una de las primeras cosas que debemos tener en cuenta al enfrentarnos al concepto de poesía de estos autores es la radical separación de poesía/versos. Ya el *Arte Poética* (1827) de Martínez de la Rosa, aunque predominantemente neoclásica, señalaba la diferencia entre el versista que “expone meramente pensamientos comunes ensartando palabras arregladas a cierta medida” y el verdadero poeta, que “inventa, crea, pinta”. Esta diferenciación será recogida por los románticos del segundo periodo, pero su valoración de los “versistas” será más negativa. Narciso Campillo expresa la diferencia de manera clara al prologar los versos de Pongilioni: “Sus poesías no son versos rimados, sino verdaderas poesías”(Campillo, en Pongilioni: 1865: VII), a lo que añade poco después: “aunque el autor se propone abandonar la poesía no cumplirá ciertamente su propósito: eso pueden hacerlo fácilmente los versificadores; pero el que es poeta, lo será hasta que se muera”(ibídem: X). En términos semejantes se expresa Trueba, uno de los autores más preocupados por el tema. En *Lo que es poesía* (1860), señala: “No señora, puede haber en un libro versos y no haber poesía, y puede haber poesía y no haber versos” (en López Estrada: 1972: 194-213). De modo más técnico, habla en *Arte de hacer versos* (1881):

La generalidad de las gentes está en la creencia de que poesía y versos son una misma cosa.

El Diccionario oficial de la lengua castellana, (...), ha contribuido a vulgarizar esta opinión definiendo en primer lugar la poesía por <arte de hacer composiciones en verso>, si bien luego trae estas otras definiciones: <La misma composición hecha en verso con invención y entusiasmo, en la que se imita a la naturaleza>,- <El fuego y la viveza de las imágenes de la

poesía; así se dice: <Esta obra, aunque tiene versos, carece de poesía>. - <Cualquiera obra o parte de ella que a bunda en figuras, imágenes y ficciones. En este sentido se aplica también este nombre a la prosa escrita en estilo poético, como es el de algunas novelas>>.

(...)

Casi todos los que hasta aquí han intentado definir la poesía, se han contentado con decir que es <<una imitación de la naturaleza>>, lo cual es una vaguedad que equivale a no decir nada (Trueba: 1909: II: 293-294).

Por eso, él trata de definirla acabando con la identificación poesía/versos, causando el rechazo a la poesía, y poniendo al descubierto su verdadera esencia:

Dicen que el público no quiere versos. Cierto: lo que quiere el público es poesía, que es una cosa muy distinta, y si se la ofrecen en versos sencillos, fáciles y armoniosos, la prefiere a la que le ofrecen en prosa. (...) ¿Cómo ha de querer el público versos a secas, es decir, versos sin lágrimas de ternura, que son los que se ofrecen de cada cien veces las noventa y cinco, si los versos a secas son tiesto sin flores o fuentes sin agua? (Trueba: 1909: II: 4).

Frente a la idea de poesía como “renglones desiguales” (Trueba: 1905: V: 172), Trueba la presenta como “esencia de la belleza moral” (ibídem: 173) surgida del corazón y no de la cabeza. Como los demás autores del periodo, Trueba quiere difundir una nueva idea de poesía, y quiere hacerlo a todos los niveles, no sólo para aquellos que participan en el juego literario, sino también “para los que todos los días oyen campanas y no saben dónde” (ibídem):

¿por qué no ha de haber quien haga un esfuerzo a ver si llamando al pan pan y al vino vino, consigue explicar a tantos que no lo saben lo que con procedimiento distinto no han conseguido explicarles ninguno de los que ha compuesto poéticas, desde Aristóteles hasta Martínez de la Rosa? (Trueba: 1905: V: 174).

Lo mismo sucede en el caso de Bécquer, como podemos ver en el prólogo a *La Soledad* (1861), o de forma condensada, en la rima 7, en la que dice:

¡Voces que hacen correr cuatro poetas
que en invierno se embozan con la lira!
¡Ladridos de los perros a la luna!
Tú sabes y yo sé que en esta vida,
con genio es muy contado el que la *escribe*
y con oro cualquiera *hace* poesía
(Bécquer: 2004: 60).

El sevillano está distinguiendo claramente “la palabrería dorada del oficio y la chispa eléctrica del verdadero genio” (García Montoro: 2001: 93). Las siguientes palabras de *Cartas a una mujer* (1860) están en esta misma línea:

Sobre la poesía no ha dicho nada casi ningún poeta; pero, en cambio, hay bastante papel emborronado por muchos que no lo son¹.

El que la siente se apodera de una idea, la envuelve en una forma, la arroja en el estadio del saber, y pasa. Los críticos se lanzan entonces sobre esa forma, la examinan, la diseccionan y creen haberla entendido cuando han hecho su análisis. La disección podrá revelar el mecanismo del cuerpo humano; pero los fenómenos del alma, el secreto de la vida, ¿cómo se estudian en un cadáver? (Bécquer: 2004: 458).

Como se puede ver, para Bécquer y para todos los autores del Segundo Romanticismo, en su primera significación, el término “poesía” no alude a la obra hecha por el hombre, sino a lo que en el mundo real es poético. J. M. Aguirre (1964), que toma como referente la obra de Bécquer, y sobre todo los textos de crítica, señala la diferenciación entre poesía/ poema/ poeta. Según este crítico, la poesía es para el sevillano “un himno gigante y extraño”, el poema “el rebelde, mezquino, idiota” domado, y el poeta el “vaso” que contiene la poesía, o más bien, podemos matizar, el vaso que recibe la poesía que existe independientemente de él. La verdadera poesía no es algo concreto y tangible para los segundos románticos, la verdadera poesía se encuentra más cerca del espíritu que de la materia, y es este espíritu lo que tratan de definir. Vemos, pues, que hay un doble alejamiento de la concepción dieciochesca: en primer lugar, la poesía no está necesariamente ligada al verso, y el hecho de que suele aparecer en esta forma se debe únicamente a que, con frecuencia, es este el vestido al que mejor se acomoda. En un segundo estadio, la poesía no estará, ni si quiera, vinculada a la prosa o a ningún tipo de arte; al menos, no necesariamente, pues la poesía cobrará existencia objetiva independiente del poeta.

En este mismo orden de cosas, hemos de señalar el modo en que los poetas del Segundo Romanticismo establecieron la diferenciación entre dos tipos de poesía: la ligera y la sublime, la del vulgo y la de los verdaderos poetas. No siempre ponen la diferencia crucial en el mismo elemento, pero lo que nos interesa es la conciencia de que, aparte de lo que ellos consideran poesía, existe esa otra poesía, la aceptada y conocida por el vulgo, que nada tiene de sublime. Por supuesto, todo lo que digamos a partir de ahora hará referencia a la poesía de lo sublime, de los poetas, pues es esta la que preocupa a nuestros autores y sobre la que reflexionan cada momento. Para poder entender sus

¹ Nótese el paralelismo con las palabras de Trueba: “Todo el mundo oye hablar cada instante de poesía, y de cada cien que oyen esta palabra, hay noventa y cinco que ignoran su significado (Trueba: 1905: V: 174).

apreciaciones, será preciso pues, dejar esta distinción establecida en primer lugar esta distinción. Rosalía de Castro, Cañete y Bécquer, hablan explícitamente de ella.

Dice Rosalía:

Esta es la poesía de las mujeres, variada y grata para los sentidos, llena de perfumes que deleitan, brillante en colores, desigual en la forma; esta es la poesía de los espíritus ligeros, de las almas delicadas que no pueden vivir más que de aromas y brisas suaves; esta es, en fin, la atmósfera de las mariposas y de las flores, en donde se esparce el alma de los niños y cobra nuevo aliento el alma cansada de los ancianos.

Mas la otra es la verdadera poesía de todo lo grande, de lo único que puede mostrar a los hombres esa figura grandiosa, aérea, eterna, a Dios, en fin, grande como todo lo creado, imperecedero como su esencia, poderoso como su voluntad, que levantó del caos confuso de los primeros días de la creación la tierra llena de celestes maravillas, el cielo, la inmensidad en que flotan como globos navegantes los cielos que tachonan el azul de una noche de primavera. La imaginación no se entretiene allí con infantiles pequeñeces, con acentos que murmuran y pasan; el colorido de aquellos cuadros tiene un reflejo de gloria, los tonos son severos, pero brillantes, su dibujo sin líneas se pierde en lo infinito

Los rugidos del mar, la cólera de las olas es la única que puede estar en consonancia con los tormentos de un alma fuerte, con los sentimientos de un corazón generoso que se desespera en las mezquindades de la tierra; la brillantez del sol, la única que puede bastar a esas alturas soberbias que todo lo encuentran pequeño y débil para deslumbrarlas; el cielo, el más grande de los espacios, la carrera sin término, la eternidad del pensamiento humano, éste es el puerto de salvación con el que sueñan los que padecen, la barrera que trata en vano de traspasar el incrédulo, la atmósfera, en fin, en donde moran todos los ídolos, todas las ilusiones del poeta (de Castro:1993: I: 86).

Cañete, por su parte, establece la distinción entre dos tipos de mérito, y dice:

Toda creación del ingenio humano tiene dos clases de mérito: uno que podemos denominar relativo; otro al que corresponde de justicia la denominación de absoluto. Aquel es el que resulta de la importancia de una obra como expresión de un estado social dado; esto es, de la relación que existe entre la producción del ingenio y la civilización particular de que ha provenido y que ha sido parte a modificarla en sus accidentes, o en su ausencia. Este, el que no se halla sujeto al influjo de las circunstancias, porque es el hijo de las cualidades inmutables, y, desentendiéndose de las exigencias de actualidad se dirige al corazón y al entendimiento humano, en vez de concretarse a hablar un lenguaje que sólo pueden apreciar bien los hombres de ciertas y determinadas épocas.

El primero es el único mérito que posee la mayor parte de lo que hoy se escribe entre nosotros. De aquí los aplausos que han coronado y coronan ciertas producciones, buenas relativamente, porque satisfacen las exigencias del vulgo de nuestros días; pero malas en abstracto, porque su belleza, si alguna tienen, es como ya he dicho, relativa, y, por lo tanto, efímera y transitoria. Para esta clase de obras nunca falta un público de admiradores. La multitud aplaude siempre lo que está a su alcance, y la belleza elevada no puede estar jamás al alcance de la multitud (Cañete: 1850: XXII-XXIII).

Por último, Bécquer establece similar distinción en el famoso pasaje del prólogo de *La Soledad* (1861) de Ferrán:

Hay una poesía magnífica y sonora; una poesía hija de la meditación y el arte, que se engalana con todas las pompas de la lengua, que se mueve con una cadenciosa majestad, habla a la imaginación, completa sus cuadros y la conduce a su anejo por un sendero desconocido, seduciéndola con su armonía y su hermosura.

Hay otra natural, breve, seca, que brota del alma como una centella eléctrica, que hiere el sentimiento con una palabra y huye, y desnuda de artificio, desembarazada dentro de una forma libre, despierta, con una que las toca, las mil ideas que duermen en el océano sin fondo de la fantasía.

La primera tiene un valor dado: es la poesía de todo el mundo.

La segunda parece medida absoluta, adquiere las proporciones de la imaginación que impresiona: puede llamarse la poesía de los poetas.

La primera es una melodía que nace, se desarrolla, acaba y se desvanece.

La segunda es un acorde que se arranca de un arpa, y se quedan las cuerdas vibrando con un zumbido armonioso.

Cuando se concluye aquella, se dobla la hoja con una suave sonrisa de satisfacción.

Cuando se acaba esta, se inclina la frente cargada de pensamientos sin nombre.

La una es el fruto divino de la unión del arte y de la fantasía.

La otra es la centella inflamada que brota al choque del sentimiento y la pasión (Bécquer: 2004: 488).

Según algunos críticos, el repentino interés por la poesía lírica que venimos viendo se debe también a la decadencia que estaba sufriendo el género en una época en la que el positivismo y el materialismo traían de nuevo el triunfo de la novela realista y naturalista. Ante el peligro de la desaparición de lo lírico, surge el impulso que lleva a analizar su origen y su esencia, pero también por este motivo surge la pregunta que ya planteábamos acerca del posible fin de la poesía y se activa una fuerte reivindicación de la misma.

En cuanto a la pregunta de si la poesía podría desaparecer, encontramos diversas respuestas, todas ellas negativas. “Podrá no haber poetas, pero siempre habrá poesía”, dice Bécquer en la rima 39, “mientras haya en el mundo primavera”, “mientras haya un misterio para el hombre”, “mientras haya esperanzas y recuerdos”, “mientras exista una mujer hermosa” (Bécquer: 2004: 75-76). Pongilioni, en su obra escrita en tándem con Hidalgo es igualmente tajante y ni siquiera deja espacio para la duda o el debate: “es una verdad por todos reconocida que la poesía no muere” (Pongilioni e Hidalgo: 1863: 153), y sin más abandona el tema para alabar el carácter poético de Sevilla. En la misma línea afirma Campillo: “¿Pudiera dar la poesía el último suspiro? No, la poesía lo abraza todo, no tiene límites, y lo que es ilimitado es inmortal” (en López Estrada: 1972: 190). El mismo autor, en el prólogo a la obra de Pongilioni *Ráfagas Poéticas* (1865), expresa una idea semejante aunque en términos en cierto modo diferentes:

Dicen todos que vivimos en un tiempo de indiferentismo y prosa. Yo no lo niego; pero en honor de la raza humana, creo que aún hay quien responda a la voz de la bondad, de la verdad y de la belleza: creo que aún existen inteligencias elevadas y razones sensibles; personas para quienes la literatura no está fuera del número de las tareas *serias*, ni es el poeta un delirante, ni la poesía griego (Campillo: 1865: 10).

También estableciendo contraste y poniendo a las almas sensibles por encima del prosaísmo de los tiempos, reafirma la pervivencia de la poesía Manuel Cañete en el prólogo a los *Cuentos de la villa* (1868) de Juan Antonio de Viedma:

He aquí un libro que viene a desmentir la especie, tantas veces repetida, de que la poesía lírica no es de estos tiempos, ni produce ya flores capaces de embalsamar el espíritu con la suavidad de sus olores, ni logra resonar en el corazón cual eco misterioso de voz sobrenatural y etérea.

(...)

Estimar inútil el don de abrillantar las ideas con el encanto seductor del verso, haciéndolas más luminosas por virtud del elocuente atractivo de la armonía, vale tanto como renegar de nuestras propias facultades, desconociendo la eficacia del rito para poner sello de perpetuidad en los conceptos.

(...)

Atrévase en buen hora a menospreciar la inspiración y extender a la poesía lírica la partida de difunto, a aquellos a quienes deslumbró y seduce únicamente el espectáculo del progreso material, y para los cuales sólo merecen atención las operaciones del espíritu cuando se encaminan a satisfacer necesidades de la vida, o el despierto afán de goces y riquezas. Mas no por ello dejará de haber en todos los tiempos almas capaces de saborear con deleite frutos nacidos al calor de más puras ideas, o de sentimientos más nobles y delicados. El que ahora tropecemos a cada paso con esclavos del prosaico y grosero materialismo que se burla de la belleza poética, no es razón para rechazarla y proscribirla; antes bien importa hoy más que nunca alentar a los que aún guardan en su pecho el fuego sagrado, para que no logre apagarlo del todo el hielo de la indiferencia (Cañete: 1868: VII-VIII).

La respuesta de Trueba a la idea de la muerte de la poesía es igualmente negativa:

...alguien ha añadido últimamente que se va la poesía. Ni los dioses, ni los reyes, ni la poesía se van (...). La poesía no se irá mientras no se vaya a la humanidad, de cuya naturaleza forma nobilísima parte, porque la poesía es el corazón de lo humano.

(...)

No, no, la poesía no se va ni se puede ir; los que se van son los cantores, porque la humanidad, aunque no ande ni pueda andar, demasiado ocupada para sentir, anda demasiado ocupada para cantar (Antonio Trueba: 1909: II: 3).

La enumeración que sigue a esta declaración “mientras haya padres...”, “mientras haya quien tenga Dios, patria y familia...”, remite directamente al poema de Bécquer, que emplea la misma anáfora y el mismo paralelismo. Especialmente significativo es el final de esta enumeración, que nos remite de nuevo a la idea de la poesía como algo exterior que no puede desaparecer:

Y mientras el sol dore y vivifique la tierra, y el cielo se vista de azul y la primavera adorne los campos de hojas y flores, la humanidad, que escucha con deleite el canto de los pájaros, escuchará con dulce emoción el canto de esos otros pájaros que se llaman poetas (Antonio Trueba: 1909: II: 5).

En cuanto a la revalorización de la poesía, se hace desde dos preceptos básicos: sus beneficiosos efectos y su origen divino. Estos, y su polifacetismo, la sitúan en un lugar principal frente al resto de las artes. Dos autores tan diametralmente opuestos en lo ideológico como son José Selgas y Narciso Campillo, se expresan en términos casi idénticos al sentenciar esta preeminencia. En su *Retórica y poética* (1872), Campillo la compara con el resto de las artes:

Tiene la poesía espacio, formas, perspectivas, colores, sonidos, movimientos, instantes sucesivos, pasiones... en suma, lo tiene todo porque dispone de la palabra, donde se cifra y comprende cuanto existe en el mundo de los hechos, en el mundo de la razón y en el mundo de la fantasía. Presenta alcázares y templos como la arquitectura; modela formas como la estatuaria; produce cuadros animados y vivisimos como la pintura; crea como la música, variadas combinaciones armónicas, y además goza de excelencias propias que ninguna de las otras bellas artes puede disputarla, por ejemplo: la manifestación de la idea genérica y abstracta, el relacionar causa y efectos, discurrir con asombrosa claridad y energía y alzar series enteras de acontecimientos interesantísimos en una misma obra.

(...)

Por las indicadas razones considera a la poesía como la primera entre las bellas artes; siendo igual a otras por su fin, y superior por la inagotable riqueza de sus medios para realizarlo. Tiene también una conexión más íntima con la personalidad del autor, cuyo carácter, ideas, sentimientos y especiales circunstancias se ven reflejadas en ella con particular y extraordinaria fidelidad (Campillo: 1872: 19).

Selgas, en *La Manzana de Oro* (1872), va más allá y enfrenta la poesía a cualquier otra actividad, entrando en el debate casi renacentista de las armas frente a las letras:

<<¿Qué queda del soberbio imperio de Alejandro?...Nada; un nombre.

¿Qué queda de Homero?...Todo...la *Iliada*.

Dice el guerrero...<Tantos pueblos he conquistado>>.

Y dice el poeta...<Tantos corazones he conmovido>>.

El guerrero busca la gloria, el poeta la reparte.

El uno la toma, el otro la da.

Aquel la quiere, este la tiene.

La espada del guerrero destruye, el genio del poeta crea.

Las hazañas de los héroes son magníficos monumentos del poder del hombre, que se desvanecerían pronto en los lejanos horizontes de la historia, si la luz de la poesía no las iluminara y engrandeciera.

(...)

- Ser poeta, decía, ¡qué felicidad!...Infundir en los demás sus propios sentimientos, conmovier con sus propias emociones...sorprender los secretos del corazón...los secretos de la naturaleza, los secretos de la vida y hablar la lengua maravillosa que en cuetra eco en todos los corazones.... (Selgas: 1872: 211-213).

Estos dos testimonios nos interesan, además, porque vienen a presentar dos funciones de capital importancia en la valoración de la poesía: la transmisión de sentimientos por parte del autor y la capacidad de influir en el lector. De aquí se deduce que el desahogo, la conjuración de las ideas obsesivas o, incluso, la inmortalidad de los propios sentimientos, la superación del tiempo, del olvido, o de la realidad más prosaica son

algunos de los efectos positivos de la poesía en aquel que la produce o genera, es decir, en el poeta. Por su parte, la capacidad de conmover, de consolar e, incluso, de civilizar, es lo que más se valora en la relación de la poesía con el lector².

Rosalía es, probablemente, la que ejemplifica de manera más clara la idea de la escritura como desahogo. De acuerdo con ella, el poeta escribe porque lo necesita, porque es un impulso que no puede reprimir, porque precisa comunicar sus sentimientos, descargarse de ellos, aliviarse, aunque lo que diga ya se haya dicho antes, aunque una vez expresado y escrito, se guarde el texto como el estigma de algo deshonroso, como “aquel papel cuyos renglones ella hubiera preferido borrar quizá con su propia sangre antes de que un ojo profano detuviese en ellos su imprudente mirada” (de Castro: 1993: I: 299). En boca de Mara, leemos lo siguiente:

...sé que sólo siento en mí la necesidad de trasladar a un papel delator mis más íntimos sentimientos, los misterios más profundos de mi alma, cuando mis nervios se hallaban agitados, cuando la bilis, esa materia asquerosa de nuestra mezquina naturaleza, derrama en mi sangre su veneno.

(...)

Sólo puedo decir que siento a veces resbalar vuestro aliento [de las musas] sobre mi alma, y que cedo a vuestra poderosa influencia, como el beodo a la fuerza del licor que trastorna su cerebro y le hace caer rendido y en pesado sueño... (de Castro: 1993: I: 295-296).

Sobre la escritura como una necesidad del escritor leemos también:

Ben sei que non hai nada
novo en baixo do ceo,
que antes outros pensaron
as cousas que ora eu penso.

E ben, ¿para qué escribo?
E ben, porque así semos,
reloj que repetimos
eternamente o mesmo
(de Castro: 1993: II: 277).

La idea es prácticamente la misma cuando hablamos de la poesía como conjuro de ideas obsesivas. Una vez más el desahogo y la liberación se asocian a la escritura en el caso de Gustavo Adolfo Bécquer:

No obstante, como tengo en la cabeza una multitud de ideas absurdas que siempre me andan dando tormento mezclándose y sobre poniéndose a las pocas negociables en el mercado del sentido común, y como he observado que, una vez escrita una y arrojada al público, la olvido por completo y nunca más torna a fatigarme, voy a ir poco a poco deshaciéndome de las más rebeldes (Bécquer: 2004: 337).

² Nótese, la importancia que se empieza a dar al lector, como si se estuviese gestando una prototeoría de la recepción.

Idea que aparece igualmente en el famoso fragmento de la *Introducción Sinfónica*:

Estas sediciones de los rebeldes hijos de la imaginación explican algunas de mis fiebres; ellas son la causa desconocida para la ciencia de mis exaltaciones y mis abatimientos. Y así, aunque mal, vengo viviendo hasta aquí: paseando por entre la multitud esta silenciosa tempestad de mi cabeza. Así vengo viviendo, pero todas las cosas tienen un término y a estas hay que ponerles punto.

(...)

¡Andad, pues! Andad y vivid con la única vida que puedo daros.

(...)

No quiero que en mis noches si n sueños vol váis a pasar por delante de mis ojos en extravagante procesión pidiéndome con gestos y contorsiones que os saque a la vida de la realidad del limbo en que vivís semejantes a fantasmas sin consistencia. Deseo ocuparme un poco del mundo que me rodea, pudiendo, una vez vacío, apartar los ojos de ese otro mundo que llevo dentro de la cabeza (Bécquer: 2004: 53-54).

Por otro lado, la poesía cumple con respecto al poeta la función de ayudarle a superar el tiempo, de otorgarle la inmortalidad y, como ya se anunciaba en el texto de Selgas, la permanencia. Esta idea aparece de manera clara en Antonio Trueba, Arístides Pongilioni y Narciso Campillo. La diferencia fundamental estriba en que el primero busca la permanencia de sus sentimientos y constata la inmortalidad de los grandes artistas, mientras que el segundo busca la gloria y que su nombre no desaparezca, y el tercero simplemente afirma la inmortalidad de la inspiración al decir: “No así tú llamas espléndida y fecunda/puede morir, inspiración sagrada” (Campillo: 1867: 9).

Trueba, poniéndose en la situación del regreso a su pueblo años después de su partida, afirma:

¡Todo lo que sentía, excluiré, se ha transformado o ha muerto! ¿Qué es lo que conserva aquí vivos y puros los sentimientos que yo les di? Y entonces alguna aldea entonará uno de aquellos cantares en que yo encerré los sentimientos más hondos de mi alma, y al oírlos mi corazón querrá saltar del pecho, y caeré de rodillas, y si la emoción y los sollozos no embargan mi voz, exclamaré: ¡Hermosa y tres veces hermosa, santa y tres veces santa, bendita y tres veces bendita la poesía que inmortaliza el sentimiento humano!>> (Trueba: 1909: II: 336-337).

En *El libro de los recuerdos* (1910), en un poema dedicado a Romea, afirma:

Cuando al sueño de la muerte
poeta y pintor se entregan,
a uno sus cantos arrullan
y a otros sus cuadros sombrean;
porque en el papel y el lienzo,
que son lápidas eternas,
fijaron las creaciones
de su noble inteligencia,
lozanas, radiantes, puras,
conforme brotaron de ella.

Así pasando, pasando
van por el haz de la tierra
siglos y generaciones
olvidadizas e inquietas,
y... mientras los siglos pasan,
Murillo y Cervantes quedan
(Trueba: 1910: III: 217).

Los términos que utiliza Pongilioni son menos emotivos:

El tiempo es inflexible, fugaz la vida humana;
el sol que hora se oculta y alumbrará mañana
tal vez en mi sepulcro sus rayos quebrará.
Para alumbrar mi frente yo busco luz de gloria;
que vivan en el tiempo mi fama y mi memoria,
y no pase mi nombre como mi ser fugaz.

(...)

Si vierte en mí sus dones la celestial poesía,
en ondas se levante de mágica armonía
mi acento, sobre el ronco bullicio mundanal.
Mi siglo podrá ingrato negarme sus laureles,
pero sus verdes ramas, al genio siempre fieles
si no adornan mi frente, mi tumba sombrearán
(Pongilioni: 1865: 118-119).

La poesía se valora también como fuente de conocimiento. La idea de que la literatura ayuda a conocer otros momentos históricos no entraña novedad, pues es una cualidad que ya se le venía atribuyendo, no así el conocimiento vinculado a las intuiciones poéticas y relacionado con la imaginación, que trae a estos autores a la crucial cuestión del siglo XX de si la poesía es conocimiento o comunicación. La salvedad estriba en que en los segundos románticos, una opción no excluye la otra: la poesía supone un nuevo tipo de conocimiento y, a su vez, su razón fundamental es la comunicación de sentimientos e ideas.

Más preocupado por la parte externa de la poesía o la poesía como producto, el poema, Campillo insiste en el conocimiento que la poesía proporciona de otros periodos históricos:

Ella [la literatura] nos hace en cierto modo contemporáneos de todos los siglos y ciudadanos de todos los pueblos; ella, con más exactitud y colorido que la misma historia, nos pone a la vista como en vasto panorama el espectáculo siempre instructivo de los intereses, pasiones, costumbres y creencias que han impreso a cada edad fisonomía y sello distintivos e indelebles.

(...)

Suponiendo la sola existencia de la literatura, lograríamos por ella reconstruir la historia y fisonomía de cualquier pueblo; ¡tan completa y fiel expresión es siempre de su índole, significación y condiciones distintas! (Campillo: 1872: 4-6).

Lo cual, desde una perspectiva que mira desde el futuro la labor de los poetas del siglo XIX, enlaza con la labor documentalista que defienden autores como Bécquer o Trueba y que este último describe de la siguiente manera:

Los que vivimos hacia mediados del siglo XIX vivimos en una época de transición que impone deberes especiales a todos los que tenemos en la mano una pluma o un lápiz: estos deberes consisten en sacar el trasunto de mundo que dejamos atrás para que los que vengan después de nosotros no nos digan en son de justa censura: - Vosotros que conocisteis esa época y esos hombres que en nada se parecen a la época y los hombres que os sucedieron, ¿por qué no nos legasteis su retrato? (Trueba:1864: 249).

En consonancia con esta tendencia, Arnao, como herencia de la ilustración, todavía defiende el componente didáctico de la literatura:

Viendo, por otra parte, lo indispensable que es hoy depositar en toda producción artística, por humilde que fuere, el germen de alguna enseñanza saludable, procuré inocularla, más o menos disimuladamente, en aquellos madrigales que por la naturaleza del asunto lo consentían, llevando a ellos con diferente forma un lejano recuerdo del apólogo (Arnao: 1880: 18-19).

No obstante, más novedoso y reseñable en nuestro estudio, es todo aquello que se pone en relación con el conocimiento que al propio escritor proporciona la poesía, su relación con la imaginación y las ideas indeterminadas. A pesar de que otros autores tocan el tema y servirían como ejemplos para el mismo, es Rosalía de Castro la que habla explícitamente de un tipo de conocimiento vinculado a la imaginación. Entramos aquí en un terreno resbaladizo, pues en ningún momento se menciona la escritura en sí misma en el fragmento al que nos referimos, si no la imaginación. Analizaremos más adelante la importancia de este nuevo concepto, pero nos interesa ahora por su relación con la idea de “POESÍA” como algo exterior y preexistente. Dos hechos nos llevan a considerar oportuno incluir este testimonio como ejemplo de la concepción de poesía (“POESÍA”, en el concepto de los segundos románticos) como conocimiento. El primero es la recurrencia con la que Rosalía caracteriza como poetas a personajes de las características de Luis, el primer loco, cuya manera de ser se sitúa en la misma línea que la de Mara, Flavio o Esperanza, todos ellos caracterizados como poetas. El segundo, la asociación del estado que va aplicar a poetas, filósofos y anacoretas hecha por el propio Luis.

Pero cuando ningún vivo nos acompaña; cuando en la playa desierta, en el bosque o en cualquiera paraje aislado, nos encontramos si no quien nos mire o nos observe, legiones de espíritus amigos y simpáticos al nuestro, se nos aproximan hablándonos sin ruido, voz ni palabra, de todo lo que es desconocido a los terrenales ojos, pero agradable y comprensible al alma que si empre suspira por su patria ausente³. (...) es entonces, en fin, cuando el poeta se

³ Esta mención a “la patria ausente” remite ineludiblemente al lugar común del Grupo del “anisia sin nombre”. Queda este analizado en el apartado 1.3.1, pero nos interesa aquí recogerlo dado que trae una vez más la prueba de que el nuevo concepto de poesía vinculado a los sentimientos y a lo exterior trae

siente inspirado, más dueño de sí el sabio, más grande el filósofo y el anacoreta más cerca de Dios (de Castro: 1993: II: 678).

Ante el desprecio de este “conocimiento” por parte de Pedro, el amigo del protagonista representante de lo racional, Luis replica:

...todo lo que para ti es pura fantasía, es para mí realidad que mi alma concibe y siente. ¿En dónde he aprendido yo, tan ignorante como tú en otros tiempos, tales materias, a comprender lo que ahora veo claro como la luz? Aquí, precisamente, en este mismo claustro y en ese bosque que se halla a algunos pasos de nosotros, fui adquiriendo los *conocimientos* que poseo, y abriendo poco a poco los ojos a ocultas revelaciones... Veo que te sonríes..., mas, si quisieras prestarme atención, la atención sería y llena de recogimiento que ciertas cosas exigen, si te fuese posible tener alguna fe en mis palabras, sabrías lo que a na die he dicho aún... *verdades que parecen quimeras, hechos reales que se dirían fantásticas creaciones de una mente enferma o extraviada*⁴ (de Castro:1993: II: 679).

Nos queda hablar de una última función de la poesía con respecto al poeta, quizá la más importante pues en ella se incluyen de manera inherente el origen divino de la poesía y las concepciones neoplatónicas de los autores que estudiamos. Nos referimos a la idea de la poesía como ascenso a la belleza o a la divinidad, la poesía como impulso divino que acerca a Dios, como ennoblecimiento del alma. Campillo, Pongilioni y Arnao explican a la perfección esta idea, que enlaza de lleno con los versos, descritos por José Selgas como “Lengua del cielo en que brilla/con más radiantes vislumbres/el rayo de luz que al alma/ su excelso origen descubre” (Selgas: 1879: 13-14). Incluyendo la poesía entre las nobles artes, Campillo afirma: “Apellídanse *nobles artes*, primero: por la elevación y excelencia de su fin: segundo, porque su conocimiento y cultivo ennoblece el espíritu, depurándolo de pasiones ruines, mezquinas y egoístas...” (Campillo: 1872: 13). Más adelante, añade:

...las obras magníficas y extraordinarias capaces de producir la admiración y el asombro, son hijas del genio, y na die hay tan obcecado o ignorante que deje de contemplar en ellas cierta señal de superior grandeza, considerada por todos los pueblos como divina (Ibídem: 22).

En el caso de Pongilioni, será la inspiración la que “eleve” la mente a las regiones de la inmortalidad:

Toca mi frente, tú, genio divino,
arcángel del amor y la poesía,
y raudales de fèrvida armonía
de mi ignorada lira brotarán.
Enciende en mí la inspiradora llama
que los sentidos y la mente eleva,
y, como en alas de los vientos, lleva
al centro de tu alcázar inmortal
(Pongilioni: 1865: 26).

como consecuencia la presencia de la poesía en todo lo que vemos, lo que escriben o incluso en sus preocupaciones más frecuentes.

⁴ La cursiva es nuestra.

Arnao insiste en esta idea en varios de sus libros, pertenecientes a distintos periodos. Empezando por el más antiguo, *Himnos y quejas* (1851), en el poema “El sueño del niño” encontramos ya la idea de la inspiración como llama divina que abrasa el alma:

Abre, llena de amor, ánima mía,
abre casta tu seno:
soplo inmortal la inspiración te envía
desde el eter sereno.

Siéntola hervir inquieta y poderosa:
abrásame su llama:
dulce calor y claridad hermosa
en torno se derrama.

Álzate, pues: recorre la llanura
que ves resplandeciente:
la música divina de la altura
ya preludiar se siente...
(Arnao: 1851: 68)

En *Un ramo de pensamientos*, de 1878, el autor expresa la idea en el prólogo diciendo:

Nunca he dejado de considerar las Bellas Artes como medios adecuados para realizar, en la esfera de la inteligencia y del sentimiento, creaciones ideales que elevan el alma sobre el mundo material en donde vive. Todo lo grande, todo lo hermosos, todo lo puro que de ordinario no se ve en la tierra, pero que presiente en sus ensueños la fantasía, debe a mi entender constituir el espíritu que las vivifique (Arnao: 1878: 9).

Por último, la idea vuelve a aparecer, en verso, y con más fuerza que nunca, en *Soñar despierto* (1891), en el poema “Poder oculto”:

PODER OCULTO

De ignoto fuego la invisible llama
su vivo ardor derrama
como corriente por el pecho mío,
y el abatido corazón inflama,
igual que a yerto campo el sol de estío.
Hálito creador en que se siente
fuerza desconocida
destierra de la mente
la lobreguez en que se vio sumida.
Como en la cumbre de empinado monte,
páreceme que veo
remota playa que soñó el deseo,
crecer y más crecer el horizonte;
y mientras oigo absorto la armonía
del canto de la virgen Poésía,
sintiendo vida nueva,
su vuelo audaz el pensamiento eleva
por esfera sublime,
muy más allá de la región del mundo
en que el mortal entre cadenas gime
(Arnao: 1891:7-8).

En relación con este mismo aspecto y con otras ideas que vienen en materia de lo visto hasta aquí, nos interesan los testimonios de Bécquer y Rosalía de Castro.

Bécquer añade a la idea de la poesía como ascenso a lo bello o divino, un matiz que implica a la voluntad del hombre en este camino de ascensión. En la leyenda de “El Miserere” (1862) vemos cómo el arte puede ser objeto de perdición o salvación según el artista quiera utilizarlo; en el caso de que opte por la acción salvadora, el arte será perfecto camino de redención:

Yo soy músico⁵ (...). He nacido muy lejos de aquí, y en mi patria gocé un día de gran renombre. En mi juventud hice de mi arte un arma poderosa de seducción y encendí con él pasiones que me arrastraron a un crimen. En mi vejez quiero convertir al bien las facultades que he empleado para el mal, redimiéndome por donde mismo pude condenarme.

(...)

Desde el instante en que he leído sus estrofas, mi único pensamiento fue hallar una forma musical tan magnífica, tan sublime, que bastase a contener el grandioso himno de dolor del Rey Profeta. Aún no la he encontrado; pero si logro expresar lo que siento en mi corazón, lo que oigo confundidamente en mi cabeza, estoy seguro de hacer un *Miserere* tal y tan maravilloso, que no hayan oído otro semejante los nacidos; tal y tan desgarrador, que al escuchar el primer acorde los arcángeles dirán conmigo, cubiertos los ojos en lágrimas y dirigiéndose al Señor: <<¡Misericordia!>>, y el Señor la tendrá de su pobre criatura (Bécquer: 2004:174).

Por su parte, la aclaración de Rosalía nos interesa porque otorga a la poesía cierta ambivalencia, igual que Bécquer, pero en este caso relacionada con su origen. La estudiosa Marina Mayoral defiende que Rosalía vivió su vocación poética como un castigo y una dificultad, tal vez por eso, al pensar en la poesía no sabe si otorgarle un origen divino o demoníaco. Rosalía se pregunta “¿Qué es la inspiración? ¿Es el cielo y el infierno a la vez? (de Castro: 1993: I: 295).

Por último, la poesía relacionada con el lector, priorizado en este período dentro de la función literaria, tiene, también, una serie de efectos positivos.

Podemos señalar, en primer lugar, cómo algunos autores ponen el valor de la literatura, o la poesía, en su capacidad de influir sobre el lector. Así, Campillo, Trueba, Cañete o el propio Bécquer. Dice el primero de ellos en su *Retórica* (1872):

Hay una regla infalible para conocer en totalidad si una oda es buena o mala. Cuando después de haberla escuchado o leído permanecemos impasibles, seguro que vale muy poco, aun que esté primorosamente hecha. Si por el contrario, las ideas y afectos del poeta se nos comunican

⁵ Recordemos que en el concepto de poesía que manejamos, esta se encuentra contenida de igual manera en todas las artes.

con fuerza y calor, y a par de él sentimos admiración, amor, cólera, piedad, entusiasmo, podemos sólo por esto declararla buena, a pesar de algunas incorrecciones que en ciertos lugares la desfiguren (Campillo: 1872: 268).

El mismo criterio utiliza Bécquer para separar los dos tipos de poesía que comentábamos al principio. Entre las características que configuran la que “puede llamarse la poesía de los poetas” leemos: “Cuando se acaba esta, se inclina la frente cargada de pensamientos sin nombre” (Bécquer: 2004: 488).

Por su parte, Cañete dará el calificativo de mérito absoluto a aquél que “se dirige al corazón y al entendimiento humano” (Cañete, en Selgas: 1850: XXIII), y dentro de este grupo, alaba la poesía de Selgas en los siguientes términos: “veréis cómo (...) llena vuestro corazón de apacible melancolía; cómo la delicadeza de su aroma os baña en delicias cuya candidez es la candidez del cielo” (en Selgas: 1850: XXIV). Trueba, por su parte, señala: “Hay una regla para apreciar el valor de lo que se escribe en verso o prosa; lo que no se ha escrito llorando o riendo no puede hacer llorar ni reír” (Trueba: 1909: II: 297), y en la misma línea, queriendo explicar la utilidad de la poesía:

... todos estos [los espectadores de una comedia] lloran de amor a lo hermoso y bueno o de horror a lo feo y malo; y como los bichos que individualmente he bosquejado, forman parte de los espectadores, y todos los espectadores lloran, a aquellos bichos, que nunca habían llorado, lloran también.

Estos milagros hace con unos renglones desiguales o iguales un hombre que se llama poeta, y para esto sirve la poesía, que por esto tiene derecho a ser bendita entre las ciencias y las artes más dignas de bendición (Trueba: 1909: II: 316).

La misma idea vuelve a repetirse con un ingrediente de justicia añadido, pues la poesía ya no sólo es capaz de conmovér a todos, sino que además proporciona a cada cual el sentir que precisa o merece, siempre de cara a su perfeccionamiento moral:

un cantar de los que canto
(...)
para que se alegre el justo
y se entristezca el culpable,
y no caiga el que vacile,
y el que cayó se levante,
y no aborrezcan los que aman,
y los que aborrezcan amen
(Trueba: 1910: III: 183).

La poesía se convierte por tanto en una transmisión de sentimientos, y el valor poético de un texto será tanto mayor como intenso sea el sentimiento que se cree en el receptor del mismo. Hemos de decir, sin embargo, que esta actitud no es del todo novedosa, pues podemos encontrarla ya en los representantes del Romanticismo Histórico alemán de

principios de siglo, lo que una vez más muestra la filiación de nuestros autores con este movimiento.

Dice Lista:

...nosotros no tanto atendemos a las formas dramáticas, como al resultado de la pieza; esto es, a los sentimientos que dejen en el corazón y en los impulsos que dé a la fantasía lida o representada (Lista: 1844: 33).

Asimismo, Durán en su *Discurso* (1828) afirma:

Sintamos, aunque las reglas lo contradigan; pues al fin las sensaciones son hechos, y las reglas son abstracciones o teorías que pueden ser mal aplicadas o inexactas.

...cuando un autor dramático logra conmoverme, entusiasmarme e identificarme con el objeto de sus composiciones, jamás le pediré cuenta de los medios de que para ello se haya valido (Durán: 1994: 58).

Los testimonios de los autores del Segundo Romanticismo, pues, mantienen este criterio, mostrando la línea visible trazada entre el Romanticismo alemán importado por Böhl de Faber y la nueva poesía.

La poesía como elemento civilizador aparece de manera clarísima en Nombela, en un fragmento del poema dedicado a Bretón de los Herreros. En él, además, el autor perfila la figura del poeta a la que asocia esta función salvífica, poniéndola en comparación con Dios por su capacidad creadora y regeneradora:

Es el poeta, de Dios
imitador en la vida,
cuando su mente atrevida
va de la verdad en pos.
Es la misión de los dos
Crear: Dios al vate crea,
el vate tiene en la idea
el germen de sus creaciones,
y aplausos y bendiciones
logra si en él bien se emplea.

Él, del porvenir sombrío
las densas nieblas destruye;
él, con la sonrisa instruye,
sella el labio del impío,
marca del libre albedrío
la senda que gloria alcanza,
despierta dulce esperanza
en el alma que padece,
y a los pueblos engrandece
y hacia lo infinito avanza.

Es tan grande su poder,
que a una sociedad perdida

puede devolver la vida,
las creencias devolver.
Puede con sólo querer
sacar a un pueblo del lodo;
puede hasta encontrar el modo
de dar luz, fe y alegría
al pueblo que en la agonía
todo lo ha perdido, todo
(Nombela: 1905: I: 101-102).

En cuanto a la capacidad consoladora de la poesía aparece en José Selgas, en Rosalía de Castro, en Antonio Arnao, en Vicente Barrantes, que habla de la poesía como “el iris de aquella tormenta” (Barrantes: 1875: 21), en Antonio Trueba y en el mismo Gustavo Adolfo Bécquer que, en la rima 11 según la numeración de Estruch Tobella, afirma: “Yo sé un himno gigante y extraño/ que anuncia en la noche del alma una aurora” (Bécquer: 2004: 62).

Selgas presenta esta idea en su primer libro de poemas, *La Primavera* (1850), y de nuevo en el último, *Flores y Espinas* (1879), expresada con palabras semejantes:

Si sientes, oh Laura, penoso desvelo,
inquietos pesares, tristeza y afán;
si el alma suspira de amargo recelo...
sus páginas abre, y en ellas consuelo
tus ojos verán
(Selgas: 1850: 104).

**

Cuando la dicha te ahogue
o la desdicha te angustie,
y por huir de ti misma
en ti misma te refugies,

abre este libro, que acaso
en sus páginas oculte
el bálsamo que mitigue
las tristezas que te abrumen,

entre dichas y pesares
nuestra vida se consume...
ni por dichosa lo dejes,
ni por infeliz lo excuses
(Selgas: 1879: 14-15).

Arnao, en *Melancolías* (1857), cifra así la intención de su obra:

Sólo quiero proporcionaros algunos instantes de distracción a vuestros disgustos, y dirigiros una voz de esperanza que os aliente a seguir la senda de la vida, hasta que halléis en otra patria el apetecido reposo que ninguna pena desvanece (Arnao: 1857: XI).

Rosalía, por su parte, lo incluye en el poema prólogo de *Cantares gallegos* (1863):

Quen quera me chame,
quen queira me obriga:
cantar, cantareillo
de noite e de día,

por darlle contento,
por darlle consolo,
trocando en sonrisas
queixiñas e choros.

Buscaime, rapazas,
velliñas, mociños,
buscaime antre os robres,
buscaime antre os millos,
nas portas dos ricos,
nas portas dos pobres,
que aquestes cantares
a todos responden.

A todos, que a Virxen
axuda pedín,
porque vos console
no voso sufrir,

nos vosos tormentos,
nos vosos pesares.
Coidá que comenso...
meniñas, ¡Dios diante!
(de Castro: 1993: I: 496-497).

Trueba, a su vez, presenta la misma idea en diversos pasajes de su obra, ya desde *El libro de los cantares* (1852): “Hoy mis cantares/ son bálsamo que cura/ todos mis males” (Trueba: 1907: I: 145). Idea reiterada en el fragmento siguiente:

El cultivo de las bellas letras, y muy especialmente el de la poesía, es muy dulce, es muy útil, es muy consolador, por cuanto con él se dulcifican las penas más acerbadas del alma y se añaden torrentes de luz a la inteligencia... (Trueba: 1909: II: 370).

Este autor señala, asimismo, otra serie de valores que se asocian al arte y a la creación, como embellecer la realidad o deleitar a los que leen:

Las almas como la mía
hasta el dolor embellecen;
ven a mi lado, y el arte
que Dios me enseñó te enseñe,
y verás cómo los cielos
más azules te parecen,
más floridas las praderas,
más perfumado el ambiente,
más placentera la vida
y menos triste la muerte...
(Trueba: 1907: I: 59)

Idea que se repite algunos años después de la composición de *El libro de los cantares*, en *Capítulos de un libro sentidos y pensados viajando por las provincias vascongadas* (1864) con una afirmación tan tajante que supone una síntesis de todas las razones por las que había que defender la poesía y por las que los autores que estudiamos lo hacían:

Y doy gracias a Dios porque me ha dado esta facultad de poblar el mundo de hermosos fantasmas y de dar vida y sentimiento a lo que no lo tiene, porque la vida debe de ser muy triste y desconsolada para los que sólo ven en ella la seca e infecunda realidad (Trueba: 1864: 241).

3.1.2. La poesía concebida como algo exterior

Con todo esto claro, nos debemos enfrentar, en este momento, a la definición de la esencia de esa poesía, a lo que constituye la poesía que consuela, conmueve y eleva a Dios.

Parece una obviedad señalar que nunca podremos encontrar una definición exacta de la misma, pues una de sus características fundamentales es la infabilidad, pero los poetas se esfuerzan una y otra vez en acercarse a ella y eso es lo que trataremos de realizar nosotros.

Lo primero que hemos de señalar a este respecto es que casi todas estas aproximaciones se mueven en torno a dos axiomas fundamentales: la poesía existe, independientemente del poeta, y la poesía se relaciona especialmente con la potencia sensible del hombre, con sus sentimientos más que con su intelecto, tanto desde la relación del emisor-poeta con el texto como la del receptor-lector con el mismo.

La identificación con los sentimientos la estudiaremos detenidamente en el apartado posterior. Veamos ahora a qué nos referimos al decir que la poesía se sitúa en elementos ajenos al poeta.

Un primer indicio claro lo hemos visto al tratar el tema de la muerte de la poesía, “podrá no haber poetas, pero siempre habrá poesía” dice Bécquer y como un eco o la onda de un lago que se expande, vemos cómo esta idea se reitera en todos los autores del Segundo Romanticismo.

Otro testimonio clarificador es el diálogo al que asistimos en las *Cartas a una mujer* (1861). Como observa López Estrada, esa mujer callada a la que no escuchamos sino de

forma indirecta, no pretende aprender a escribir versos con su pregunta de “¿Qué es poesía?”, su objetivo es ser capaz de:

...pensar lo que tú piensas, hablar de lo que tú hablas, sentir lo que tú sientes; penetrar, por último, en ese misterioso santuario, en donde a veces se refugia tu alma y cuyo dintel no puede traspasar la mía (Bécquer: 2004: 457).

Tal como lo había concebido previamente Keats en el Romanticismo británico, la poesía es ahora la sensación que generan algunos objetos, algunos hechos, algunas situaciones, y que impresiona el ánimo del poeta produciendo ese sentimiento que luego evocarán y al que, por medio de la limitada inteligencia, tratarán de dar forma. La poesía es, también, todo aquello que en la naturaleza o en la vida, está esperando la voz del poeta para cantar: la naturaleza, la belleza, el amor, los deseos, el misterio. Dice Bécquer en una de las *Cartas desde mi celda* (1864):

Luego, un suspiro que se confunde con el rumor de las hojas; después... ¡qué sé yo!, escenas sueltas de no sé qué historias que yo he oído o que inventaré algún día; personajes fantásticos que, unos tras otros, van pasando ante mi vista, y de los cuales cada uno me dice una palabra o me sugiere una idea; ideas y palabras que más tarde germinarán en mi cerebro y acaso den fruto en el porvenir (Bécquer: 2004: 394).

Dos autores son especialmente significativos en la defensa de esta idea.

Cuando Antonio Trueba trata de definir la poesía en su *Arte de hacer versos* (1881), del mismo modo que en el artículo “Lo que es poesía” (1860), se siente incapaz de hacerlo conceptualmente, y ofrece una serie de ejemplos en los que lo poético se desprende de las situaciones: una puesta de sol, los campesinos volviendo al hogar tras el trabajo, los balidos del ganado, la brisa de la tarde, el sonido del toque de oración etc. En “Lo que es poesía” volvemos a leer: “Poesía, contesté, es... esas lágrimas que tiene usted en los ojos, esos suspiros que aún se le exhalan a usted del pecho, eso que aún siente usted en el corazón...”⁶. “era, todo, /raudal de poesía /para nosotros” (Trueba: 1907: I: 233), dice en *El libro de los cantares* (1852), y en *Capítulos de un libro sentidos y pensados viajando por las provincias vascongadas* (1864) vuelve a sonar igual de contundente al decir:

Para el alma, siempre abierta al sentimiento, la poesía está en todas partes: en el sol moribundo como en el sol naciente, en la árida llanura como en la verde montaña, en la patria como en el destierro (Trueba: 1905: V: 131).

⁶ José Selgas, *Lo que es poesía*, publicado en *El Correo de la moda*, abril 1860, cit. por J. Frutos Gómez de las Cortinas y por José Pedro Díaz: 1971: 332, nota 1.

En este mismo tono encontramos las palabras de Selgas en el prólogo a *Himnos y Quejas* (1851), donde se presenta la poesía que:

...brota de todos los objetos de la naturaleza, que inspira respeto en las venerables canas del anciano, que baña de pureza la sonrisa de la virgen, que modula los llantos del niño, que da al amor grandeza, al cariño ternura, paz a la dicha y esperanza en el infortunio (en Arnao: 1851: VIII).

El segundo autor fundamental en este tema es Gustavo Adolfo Bécquer, que en la Rima 39 hace un compendio de los lugares en los que habita la poesía:

No digáis que agotado su tesoro,
de asuntos falta, enmudeció la lira;
podrá no haber poetas, pero siempre
habrá poesía.

Mientras las ondas de la luz al beso
palpiten encendidas,
mientras el sol las desgarradas nubes
de fuego y oro vista,
mientras el aire en su regazo lleve
perfumes y armonías,
mientras haya en el mundo primavera
¡habrá poesía!

Mientras la humana ciencia no descubra
las fuentes de la vida,
y en el mar o en el cielo haya un abismo
que al cálculo resista,
mientras la humanidad siempre avanzando
no sepa a do camina,
mientras haya un misterio para el hombre,
¡habrá poesía!

Mientras se sienta que se ríe el alma
sin que los labios rían;
mientras se llore, sin que el llanto acuda
a nublar la pupila;
mientras el corazón y la cabeza
batallando prosigan,
mientras haya esperanzas y recuerdos,
¡habrá poesía!

Mientras haya unos ojos que reflejen
los ojos que los miran,
mientras responda el labio suspirando
al labio que suspira,
mientras sentirse puedan en un beso
dos almas confundidas,
mientras exista una mujer hermosa,
¡habrá poesía!
(Bécquer: 2004: 75-76).

La poesía, por tanto, está en la naturaleza, en el misterio, en los sentimientos, en la mujer; especialmente en la mujer, que parece presentarse como un cúmulo de todo lo anterior:

El verdadero himno, el verbo de la poesía hecha carne era aquella mujer inmóvil y silenciosa, cuya mirada no se detenía en ningún accidente, cuyos pensamientos no debían caber dentro de ninguna forma, cuya pupila abarcaba el horizonte entero y absorbía toda la luz y volvía a reflejarla (Bécquer: 2004: 353).

La expresión más clara de esta identidad aparece en la Rima 21, “Poesía...eres tú” (Bécquer: 2004: 66), pero también y de manera menos sintética, en las *Cartas a una mujer* (1860-61): “la poesía eres tú, porque tú eres la más bella personificación del sentimiento, y el verdadero espíritu de la poesía no es otro” (Bécquer: 2004: 461). Volveremos a la identificación entre el sentimiento (en especial el amor, en el caso de Bécquer) y la poesía, pero ahora nos interesa ver cómo también Bécquer, a lo largo de toda su obra, recoge y enumera elementos exteriores como portadores de la poesía que él se encarga de recolectar y convertir en palabras. En las mismas *Cartas a una mujer* (1860-61), leemos:

Sí. Que poesía es, y no otra cosa, esa aspiración melancólica y vaga que agita tu espíritu con el deseo de una perfección imposible.
Poesía, esas lágrimas involuntarias que tiemblan un instante en tus párpados, se desprenden en silencio, ruedan y se evaporan como un perfume.
Poesía, el gozo improviso que ilumina tus facciones con una sonrisa suave, y cuya oculta causa ignoras dónde está.
Poesía son, por último, todos esos fenómenos inexplicables que modifican el alma de la mujer cuando despierta al sentimiento y la pasión.

¡Dulces palabras que brotáis del corazón, asomáis al labio y morís sin resonar apenas, mientras que el rubor enciende las mejillas! ¡Murmullos extraños de la noche, que imitáis los pasos del amante que se espera! ¡Gemidos del viento, que fingís una voz querida que nos llama entre las sombras! ¡Imágenes confusas, que pasáis cantando una canción sin ritmo ni palabras, que sólo percibe y entiende el espíritu! ¡Febriles exaltaciones de la pasión, que dais colores y formas a las ideas más abstractas! ¡Presenciamientos incomprensibles, que ilumináis como un relámpago nuestro porvenir! ¡Espacios sin límites, que os abris ante los ojos del alma, ávida de inmensidad, y la arrastráis a vuestro seno, y la saciáis de infinito! ¡Sonrisas, lágrimas, suspiros y deseos, que formáis el misterioso cortejo del amor! ¡Vosotros sois la poesía, la verdadera poesía que puede encontrar un eco, producir una sensación o despertar una idea! (Bécquer: 2004: 465).

Naturaleza, fantasía, historia y universo son los elementos de los que se desprende la poesía en la rima 62:

(...)
Yo soy el fleco de oro
de la lejana estrella,
yo soy de la alta luna
la luz tibia y serena.

(...)
Yo soy nieve en las cumbres,

soy fuego en las arenas,
azul onda en los mares
y espuma en las riberas.

(...)

Yo corro tras las ninfas
que en la corriente fresca
del cristalino arroyo
desnudas juegetean.

Yo en bosque de corales
que alfombran blancas perlas,
persigo en el océano
las náyades ligeras.

(...)

Yo busco de los siglos
las ya borradas huellas
y sé de esos imperios
de que ni el nombre queda.

Yo sigo en rauda vértigo
los mundos que voltean,
y mi pupila abarca
la creación entera.

Yo sé de esas regiones
a do un rumor no llega,
y donde informes astros
de vida un soplo esperan.

(...)

Yo en fin, soy ese espíritu,
desconocida esencia,
perfume misterioso
de que es vaso el poeta
(Bécquer: 2004: 88-89).

En Selgas podemos señalar algunos pasajes de su obra en los que ratifica la identificación entre la poesía y diversos elementos externos. Es interesante el que reproducimos a continuación, por situarse en un punto intermedio entre la concepción del los segundos románticos y la teoría de la novela burguesa que defenderá Galdós poco tiempo después: “En cualquier suceso de la vida hay una comedia, un drama, un poema, un cuadro; hay, en fin, una obra de arte, como en todo pedazo de mármol hay una estatua; no falta más que sacarla” (Selgas: 1929: 191).

Narciso Campillo también aborda este tema. En su respuesta a la pregunta de “¿Qué es la poesía?”, señala: “la poesía es todo lo sublime, virtuoso y bello, que se eleva del polvo y vuela al seno del Creador” (en López Estrada: 1972: 193). Esta respuesta lo

sitúa en la misma línea en la que se encuentran los demás autores de su grupo, así como la afirmación que encontramos en su *Retórica* (1872) en relación a la epopeya: “La epopeya fue posible antes, lo es hoy y lo será siempre. Si no se produce, faltarán los poetas, pero nunca la poesía, ni la posibilidad de realizarla” (Campillo: 1872: 287). Sin embargo, esta rotundidad, no impide que sea este uno de los autores que mayor importancia da a la figura del poeta. Como veremos, en otros autores el poeta se diferencia del resto sólo por la capacidad de evocar o transmitir lo que casi todos ven o sienten. Para Campillo no es así; la poesía está ahí, con existencia independiente a la del poeta, pero sólo el poeta es capaz de descubrirla:

Inútil es el empeño de algunos retóricos en dictar preceptos sobre la oda. Su esencia es el entusiasmo, y allí donde falte podrá haber elegante estilo, fluida versificación, pensamientos nobles y bien enlazados entre sí, pero no habrá poesía lírica. Por eso todo el saber y todo el arte son insuficientes para producirla, sin el entusiasmo; (...) Es necesario esperar el momento en que penetrada el alma de los objetos que la mueven, sale de su estado habitual y ve la naturaleza y sus propios pensamientos a una luz superior y extraordinaria, con esencias y relaciones desconocidas para la multitud. En esto consiste la inspiración: por esta causa se llama al poeta *revelador*; pues con efecto, revela muchas cosas que si no él pasarían desapercibidas (Campillo: 1872: 266-267).

Por último, en Rosalía de Castro encontramos variados y ricos testimonios a este respecto. Tal como indica Shelley Stevens, la poeta mantiene la idea de la existencia autónoma de la poesía, con independencia del control del poeta, cuya función se limita a ser perceptivo para reconocer la poesía y a ser capaz de encontrar las palabras adecuadas para expresarla. Asimismo, la estudiosa señala en Rosalía la identificación de la poesía con la mujer, aunque en términos muy diferentes a los empleados por Bécquer en esta misma identidad:

Castro brings together woman as the incarnation of poetic values, and woman as a concrete reality; they complement, rather than contradict, each other. She takes seriously the idea of poetry as a state of mind, a configuration of values with an independent existence. As a female poet, she identifies with what she sees as a poetic existence in other women (Stevens: 1986: 93).

Un ejemplo de esta identificación de la poesía con las mujeres gallegas lo vemos en el siguiente fragmento:

...ni el canto triste y lleno de poesía con que las voces claras y frescas de nuestras campesinas llenan el vacío y la soledad de las montañas se escuchaba en aquel triste desierto (de Castro: 1993: I: 85).

Resulta, también, significativo este pequeño fragmento de *La hija del mar* (1859): “El soplo de la risueña y clara poesía vagaba por aquella ribera que ambalsamaban las rosas

cuando el sol las estremecía con su beso” (de Castro: 1993: I: 181) o la frase de *Flavio* (1861) en la que se pondera la hermosura y la *poesía* de las noches de otoño (I: 236).

Enumeraciones más largas de los lugares en los que sitúa la existencia de la poesía los encontramos en algunos de los prólogos de sus libros de poemas. Dice en el de *Cantares gallegos* (1863):

A poesía gallega, toda mística e vaguedade, todo queixas, sospiros e doces sonrisiñas, mormuxando unhas veces cos ventos misteriosos dos bosques, brillando outras co raio de sol que cai sereniño por enriba das augas dun río farto e grave que corre baixo as ramas dos salgueiros en froil... (I: 487).

Asimismo, en “Dúas palabras da autora”, prólogo a *Follas Novas* (1880), dice acerca de sus versos:

Que os deixen pasar, como un romor máis, como un perfume agreste que nos traí consigo algo daquela poesía, que nacente nas vastas soidades, nas campías sempre verdes da nosa terra e nas praias sempre hermosas dos nosos mares, ven directamente a buscar o natural a garimo nos corazóns que sufren e aman esta querida terra de Galicia (II: 273).

Por último, igual que vimos en Gustavo Adolfo Bécquer, la escritora pone un germen de poesía en el lugar en el que residen los deseos:

El perfume de una flor, el murmullo del río, cuyas aguas pasan y pasan delante de nuestros ojos para no volver más, el canto de los pájaros y muchas veces un solo rayo de sol que hace brillar las arenas como hermosos diamantes, bastan para causar en mi alma una impresión extraña, una melancolía profunda, deseos desconocidos. ¿Comprendes tú lo que es esto? ¿Sabes lo que es la poesía? (I: 388).

3.1.3. Identificación Poesía-Sentimiento

Como ya anunciamos, una vez admitido que la poesía existe con una realidad exterior al poeta, la potencia humana fundamental con la que se la relacionará será la de sentir. La poesía aparecerá ahora íntimamente ligada al sentimiento, pues será por medio de él, como, desde su realidad objetiva y externa, pasará al interior del hombre. Veremos más despacio este proceso en relación con Bécquer puesto que es él el que lo analiza con mayor detenimiento, pero baste señalar ahora que la creación poética, o más bien, la primera fase de la misma, la inspiración, se convierte en este momento en un proceso de apropiación e interiorización de lo poético que hay en el mundo, y la potencia que facilita esta adquisición es la de sentir. Por esto, los autores volverán los ojos hacia su propia subjetividad, su propia intimidad y su propio sentimiento, y, en este, encontrarán la vía para abandonar lo que consideran excesos del Primer Romanticismo sin caer en la frialdad de la poesía academicista. Como dice Gómez de las Cortinas en “La formación

literaria de Bécquer”: “ los nuevos poetas buscan en el yo íntimo, en los sentimientos indefinibles, en los vagos anhelos que se agitan, temblorosos en los oscuros penetrales del alma” (Gómez de las Cortinas: 1950: 91). Este proceso es descrito por Trueba en *Madrid por fuera* (1878) con las siguientes palabras:

...embriagábame con aquel ambiente, reanimándose mi vida física y mi vida moral con aquella vida, sentía yo un gozo interior tal, y una ansia tal de amar, y de llorar, y de cantar, y de volar libremente por horizontes espléndidos e infinitos, que instintivamente torné la vista a Madrid, como buscando a aquel benévolo y sabio filósofo con quien solía consultar mis dudas, como para preguntarle qué era aquella dulce agitación interior, y aquella ansia de amar, y llorar, y cantar, y volar, que las inocentes y virginales galas de la naturaleza despertaban en mí.

Y entonces un ¡ah! profundo y consolador que parecía buscar el cielo como la oración de un alma agradecida o desconsolada, se exhaló de mi pecho; porque una voz, también interior, me acababa de decir: <eso que sientes, eso que *te anda por dentro*, es la poesía, que tiene su asiento en el corazón y no en la cabeza, y no consiste en combinar palabras que suenan bien al oído, sino en sentir afectos que hacen presentir en la tierra las delicias del cielo>> (Trueba: 1878: 78-79).

Conviene recordar aquí que la preponderancia del sentimiento frente a la razón había comenzado a producirse en la poesía del Reino Unido. De este modo, Coleridge asienta como verdad fundamental el hecho de que: “Todos los verdaderos poetas coinciden en un punto; todos escriben desde dentro, gracias a ese principio interior, y no por algo que se origine fuera”⁷. La misma idea defiende Keats, que añade la defensa de los sentimientos como fuente del verdadero conocimiento por lo irrefutable de su condición. De ahí surge el conocimiento intuitivo que se convierte en poesía y que lleva a Keats a hablar de la santidad de los afectos del corazón, concibiendo una poesía más allá de la forma poética. Precisamente es debido a que el sentimiento es una vía segura de conocimiento, por lo que Bécquer pone la condición de que lo que se escriba sea auténtico, es decir, que se haya sentido (lo cual no debe llevarnos a pensar erróneamente en una poesía autobiográfica⁸).

La razón también tendrá su papel dentro de esta poética, pero será en un estadio posterior, en un segundo proceso que podríamos llamar de creación. En esta segunda

⁷ Cit. en Jorge Guillén, “Lenguaje insuficiente: Bécquer o lo inefable soñado”; en *Lenguaje y poesía. Algunos casos españoles*, Madrid, Revista de Occidente, 1962: 143-182, 264-265; recogido en Russel P. Sebold: 1982: 193.

⁸ “...se corre el peligro de entender esta autenticidad, que se refiere tan sólo a los sentimientos, con lo que podíamos llamar fidelidad biográfica. Pero se trata de cosas distintas. Transmitir sensaciones o estados de ánimo amargos – o jubilosos – realmente experimentados no significa por fuerza que la anécdota con la que el poeta puede revestir estas emociones corresponda también a hechos ocurridos, ni que el tú sea trasposición de un destinatario real...”, “Poesía y poética en Bécquer”, Ricardo Senabre: 1993: 92.

fase, no será el poeta el que utilice el raciocinio, sino el orfebre, que trabaja minuciosamente con las palabras para obtener de ellas el máximo rendimiento.

Díaz explica el proceso creativo en Bécquer en relación con la fidelidad y la sinceridad para con su experiencia, y se expresa en los siguientes términos:

La poesía es, pues, la expresión, la conformación de una experiencia primera que en la definición que comentamos se llama, ella también, poesía. Y esa primera experiencia poética, es a poesía pre-literal está informada, a su vez, por una experiencia clave: el sentimiento. Ello le permite afirmar que la poesía es el sentimiento (Díaz: 1971: 329).

En efecto, esta identificación poesía-sentimiento la encontramos de forma explícita en varios textos del poeta y, asimismo, es la idea que subyace en la identificación que realiza entre la poesía y la mujer, y la poesía y el amor.

La poesía eres tú (...), porque la poesía es el sentimiento, y el sentimiento es la mujer (Bécquer: 2004: 458).

**

La poesía es el sentimiento; pero el sentimiento no es más que un efecto, y todos los efectos proceden de una causa más o menos conocida.

(...)

Sí, el amor es el manantial perenne de toda poesía, el origen fecundo de todo lo grande, el principio eterno de todo lo bello...(Ibídem: 462).

Entendemos así la equiparación entre Amor, Dios, mujer, identificados con la poesía por ser causas del sentimiento.

Pero no sólo sentimientos positivos entran en la pluma de Bécquer. Robert Pageard, en su artículo “Bécquer o la peli grosa pasión de explorar...” (1993), tomando como base el comentario a *La Soledad* (1861), de Augusto Ferrán, señala como raíces de la inspiración del sevillano tres elementos más, de corte negativo esta vez, que lo pondría en relación con *Himnos* y *Quejas* (1851) de Arnao o con la angustia, o la *Negra Sombra* rosaliana. Estos elementos son: “esa amargura que corroe el corazón, ansioso de goces, goces que pasan a su lado y huyen lanzándole una carcajada”, “esa impaciencia nerviosa que siempre espera algo, algo que nunca llega, que no se puede pedir, porque ni aun se sabe su nombre, deseo quizás de algo divino que no está en la tierra y que presentimos no obstante”, “esa desesperación del que no puede ahuyentar los dolores, y

huye del mundo, y los tormentos le siguen, porque su tortura son sus ideas, que como su sombra le acompañan a todas partes” (cit. en Robert Pageard: 1993: 19).

La caracterización de la poesía de Bécquer a partir de la “imaginación” y el “sentimiento” (términos que usa Rosalía para definir su propia poesía), se realizará desde los primeros críticos del poeta, y lo vemos ya en el prólogo a la primera edición de las *Rimas* (1870), escrito por Rodríguez Correa, y en la reseña que hizo Galdós de las *Rimas*.

Como Bécquer, casi todos los poetas del Segundo Romanticismo hacen lo mismo, e, incluso, podemos ver el principio de esta orientación en los *Ensayos literarios* (1844) de Lista:

Si el poeta quiere justificar el sentimiento de que hace confidente al lector, más decimos, si quiere que el lector no se reconozca en gañado, es menester que pinte con rasgos fogosos, animados y correspondientes a la pasión que lo agita las cualidades del objeto que se ha apoderado de su fantasía o de su corazón, o bien el orden de sensaciones y de ideas que han producido la exaltación de su ánimo (...). Es necesario que transmita a sus lectores las afecciones de su alma (Lista: 1844: 19).

En otro de los ensayos⁹ se acerca todavía más a las ideas de Keats, cuando sobre el carácter científico de la poesía, afirma:

...ciencia que se asemeja mucho a la ideología, con la diferencia de que esta se versa acerca de ideas, y aquella acerca de sentimientos e imágenes; ciencia más difícil, porque el criterio de la belleza no se fija por raciocinio, como el de la verdad, y es más delicado y fugitivo; pero ciencia no menos cierta y exacta, porque se funda en hechos que pasan en nuestro interior, y de los cuales todos tenemos conciencia (Lista: 1844:166).

Igualmente, como vimos en Durán y como hacen los autores del Segundo Romanticismo, Lista cifra el valor de la obra en el sentimiento que sea capaz de sugerir al lector. El mensaje fundamental de la literatura como acto comunicativo será un sentimiento que un emisor con unas características específicas de sensibilidad tratará de transmitir al receptor.

La mayoría de los autores que estamos estudiando establecen la identificación poesía-sentimiento y llegan, incluso, a la afirmación explícita de que los versos sin sentimiento no pueden considerarse poéticos. Así lo dice Trueba: “Pues señor, no se permite hacer

⁹ Los ensayos son “Del principio de imitación” y “De la poesía considerada como ciencia”, respectivamente.

versos al que no tenga tantos o cuantos grados de sentimiento” (Trueba: 1905: V: 171), idea que repite más adelante increpando a los falsos poetas de manera directa.

La distinción poesía/ verso se retoma desde la focalización del sentimiento como rasgo diferencial: “La poesía no es jugar con la palabra como lo es el verso, la poesía es jugar, en primer lugar, con el corazón, y en segundo con el ingenio”; “La poesía no se puede reducir a arte: la poesía se siente y el verso se hace” (Trueba: 1909: II: 298).

De forma menos exaltada se expresa en su *Arte de hacer versos* (1881), donde se limita a decir: “Yo creo que la poesía se debe llamar sencillamente sentimiento, más o menos exaltado profundo, siempre que sea puro y bello” (Trueba: 1909: II: 296) y donde define la poesía desde los siguientes parámetros: “Poesía son los afectos más acendrados y bellos, inspirados por la naturaleza o el arte y expresados en verso o en prosa” (Trueba: 1909: II: 294). La poesía se localiza, por tanto en lo que se siente ante determinadas situaciones propiciadas por la naturaleza o el arte. Es lo que se siente, por ejemplo, en un atardecer de verano u otoño, con “cantares de campesinos que dejan sus labores agrarias y tornan alegres a sus hogares”, lo que se siente al escuchar los mugidos de las vacas o el repique de las campanas de la Iglesia, lo que se siente cuando:

...contemplamos y escuchamos y meditamos y una emoción inexplicable se apodera de nosotros, y, sin saber por qué, pensamos en los seres queridos y las lágrimas asoman a nuestros ojos (Trueba: 1909: II: 295).

Lo que se siente en la primavera, cuando:

Al contemplar y sentir esta resonancia experimentamos una alegría y un bienestar inexplicables y nuestro corazón siente como una ansia de amar que tampoco sabemos explicar.

Pues lo que en esta ocasión sentimos es también poesía (Ibídem).

Es, por último, lo que nos hace experimentar la música:

Oímos una música alegre o triste que parece llevar nuestro corazón y nuestra inteligencia a un mundo desconocido, donde creemos escuchar voces, rumores y cánticos que nos hacen sentir una mezcla indefinible de dolor y de gozo, de ternura y exaltación, que humedece nuestros ojos y multiplica hasta lo infinito nuestra aptitud para amar y sentir.

Pues del mismo modo, esto que sentimos y esto que experimentamos en tal ocasión, es poesía (Trueba: 1909: II: 295-296).

Y de acuerdo con esto surge la idea, ya mencionada, de que se puede ser poeta sin escribir versos, como el campesino que:

... piensa en Dios y en sus padres que están en el cielo, y en su mujer y sus hijos que le esperan, y siente en su corazón eso...eso...yo no sé cómo demontes le llaman, pero ha de ser poesía o cosa así (Trueba: 1905: V: 9).

A estas personas que sienten la poesía pero no la escriben les llama Trueba “poetas del corazón”:

¡Poetas del corazón, que así llamo yo a los que aman los recuerdos y se enamoran de la belleza moral, hagan versos o no los hagan, subida la montaña un día que llueva a cántaros y decid al vulgo que habéis subido por tener el consuelo de llorar y rezar al pie del árbol donde una mujer que os arrebató la muerte, os dijo que os amaba en tal día y en tal hora! ¡Veréis qué carcajada suelta el vulgo, comprendiendo solamente que sin por qué ni para qué os habéis puesto como una sopa! (Trueba: 1905: VI: 268).

Trueba está convencido de que “en mi corazón se agitaban sentimientos semejantes a los que se agitaban en el suyo, por más que Dios no le hubiese concedido el arte de revelarlos perfectamente con la palabra” (Trueba: 1905: VI: 215-216). Por eso, en el *Almanaque de la Ilustración* de octubre de 1877, afirma:

Hay quien sostiene muy formalmente que la poesía, es decir, el sentimiento que constituye la esencia de la poesía, es un germen que sólo se desarrolla con la cultura literaria. No esto y conforme con esta opinión absoluta, porque muchos sin noción alguna artística, sin noción alguna literaria, sienten la poesía con intensidad tal que debieran envidiarla muchos de los que, como poetas, han obtenido asiento en la Real Academia de la Lengua (en Ereño Altuna: 1998: 69).

En este texto, además, se hace hincapié en la distinción de la poesía como producto textual acabado, el poema, frente a “el sentimiento que constituye la esencia de la poesía”.

Selgas se expresa en términos semejantes en más de una ocasión. Encontramos un ejemplo claro en el prólogo a *Himnos y Quejas* (1851), de Antonio Arnao, en el que afirma: “La poesía que no se aprende, que no se enseña, hija del sentimiento puro y que se viste en las misteriosas regiones de la imaginación, que pertenece al alma como el perfume a la flor” (en Arnao: 1850: VII).

En la misma línea, Arnao habla de sus *Melancolías* (1857) como “humildes inspiraciones, ecos de un alma poseída del más dulce y misterioso de todos los sentimientos” (Arnao: 1857: s.p.).

Los testimonios de Narciso Campillo también se aproximan a Bécquer. A lo largo de su *Retórica y poética* (1872) insiste repetidas veces en la belleza como meta de la literatura y el arte, lo que podría conducirnos a un error; ahora bien, si se profundiza en lo que

dice, vemos que, lejos de referirse al mero esteticismo, su concepto de “belleza” es más amplio:

Con relación a nosotros, la contemplación de la belleza nos produce un sentimiento agradable, independiente de toda idea de utilidad o conveniencia.

(...)

Al nombrar el sentimiento de la belleza, debemos tener presente siempre la diferencia que hay entre sentimiento y sensación, (...). La sensación obra principalmente en los sentidos; el sentimiento es más profundo: ocupa y conmueve el alma. La sensación se embota, debilita y gasta con la repetición de actos; el sentimiento es cada vez más exquisito, más fuerte y grande, a medida que se ejercita (Campillo: 1872: 37-38).

Más adelante, tras establecer los tres órdenes de la belleza (moral, físico, intelectual), afirma:

Estos tres órdenes de belleza se hallan ligados entre sí por un principio superior; el de la belleza divina, síntesis eterna que los comprende a todos. Ahondando en cualquiera de ellos, enaltecendo y dilatando la esfera de nuestro pensamiento en cualquier dirección y desde cualquier punto de partida, siempre venimos a encontrar a Dios; fuente y océano sin límites en donde nacen y desaguan todos los ríos de la existencia (Campillo: 1872: 39).

Palabras que recuerdan a las de Bécquer, cuando este habla de Dios como el origen de todo lo bello.

Igualmente, lo sublime, se establece en la intensidad del sentimiento y enlazado con la ascensión platónica del alma.

Con relación a nosotros, lo sublime nos produce un sentimiento de asombro, de inquietud y pavor, por la comparación que tácitamente y sin darnos cuenta hacemos de nuestra pequeñez y debilidad con la fuerza cuyos efectos presenciamos. Conmovidamente el alma, parece salir de su ordinaria esfera, remontándose a otra más elevada y magnífica, en consonancia con el móvil que la impulsa; pero en semejante estado, muy superior al habitual, siente la violencia de sus esfuerzos y el terror de lo desconocido. *Sublimidad* es la cualidad en cuya virtud se producen tales efectos. Estas situaciones, como extraordinarias, deberá ser breves; prolongándose demasiado nos fatigan y molestan, y por su mismo exceso nos impiden percibir las bien y apreciarlas, como ofusca y deslumbra nuestros ojos la demasiada energía y brillantez de los rayos solares (Campillo: 1872: 41).

**

...siendo lo sublime la belleza misma en su grado superior y sorprendente, enlaza sus tres órdenes con el vínculo común de un principio eterno y absoluto, que es Dios; en cuyo infinito de ciencia, bondad, hermosura y poder se abisma nuestro limitado entendimiento, considerándole como el prototipo de lo verdadero, lo bueno, lo bello, engendrando sin cesar armoniosos universos y reflejándose en sus innumerables creaciones (Campillo: 1872: 45).

Teniendo presentes estos testimonios, ya podemos entender que la definición que da de poesía, sin ser prototípica del Segundo Romanticismo, tampoco se aleja del mismo tanto como pudiera parecer:

Poesía es la manifestación de la belleza por medio del lenguaje.

Poética, el conjunto ordenado de reglas y observaciones relativas a la poesía.

Poeta, el que concibe y siente lo bello, expresándolo por la palabra (Campillo: 1872: 214).

La definición que hace del fondo de la poesía, una vez establecida la separación entre fondo y forma, redundante en lo mismo:

FONDO.- Lo constituyen las ideas y los sentimientos expresados por el poeta. Dios, el hombre, el mundo físico, el intelectual y el moral, las leyes, conexiones y armonías existentes entre todos los seres de la creación, los hechos realizados en la historia y los que la imaginación figura y combina; en suma, cuanto existió, existió o suponemos que pueda existir, todo ello pertenece al campo de la poesía, cuyo campo no conoce límites.

Pero cualquiera que fuera el objeto elegido, necesario es considerarlo y exponerlo de cierto modo, bajo cierto aspecto propio y singular, enalteciendo aquellas cualidades suyas que dicen más a la inteligencia y al corazón y enlazándolo con cuantas bellezas sea susceptible de relacionarse (ibídem).

Más adelante, próximo a Trueba, pondera el entusiasmo en la configuración de la poesía:

Inútil es el empeño de algunos retóricos en dictar preceptos sobre la oda. Su esencia es el entusiasmo, y allí donde falte podrá haber elegante estilo, fluida versificación, pensamientos nobles y bien enlazados entre sí, pero no habrá poesía lírica. Por eso todo el saber y todo el arte son insuficientes para producirla, sin el entusiasmo (Campillo: 1872: 266-267).

Un último testimonio significativo de este autor es el prólogo que escribe a los *Ensayos Poéticos* (1867) de Rafael Magariño. Se trata de un prólogo duro, en el que el prologuista no escatima críticas ni obvia ninguno de los defectos que encuentra en este poco formado autor; sin embargo, lo que se valora como positivo es la capacidad de transmisión de sentimientos, que hacen a esta poesía digna de ser leída, incluso por un mordaz Narciso Campillo:

...falta de las variadas nociones que el estudioso adquiere en las aulas universitarias y desarrolla luego en el retiro de su gabinete, ha encontrado, sin embargo, en la naturaleza, en su corazón y en su conciencia, bellezas que ensalzar, sentimientos dignos de expresarse y generosas ideas, muy en consonancia con los sublimes principios de la justicia (Campillo: 1867: 4).

Otros autores, como Augusto Ferrán o Pongilioni también hablan de la identificación de la poesía y el sentimiento. Pongilioni, por su parte, vuelve a la equiparación de la poesía con la esperanza, el deseo y el sentimiento:

Guarda en tu precioso libro,
guarda estos versos, Amparo;
es algo de mi existencia
lo que en ellos va encerrado.
Un deseo, una esperanza,

sentimiento ignoto y vago...
pueda en realidad tornarse,
en un tiempo no lejano!
(Pongilioni: 1865: 53).

Por su parte, Ferrán hace alusión, casi sin que nos demos cuenta y en forma de cantar, a dos elementos fundamentales. En primer lugar, vuelve a hablar del proceso preliterario de la creación, en el que, como Bécquer, incluye a la mujer:

XXXII

Los cantares que yo escribo
bien sabes tú, compañera,
que antes los hago contigo
(Ferrán: 1871: 109).

Por otro lado, amplía el espectro de sentimientos relacionados con la poesía al añadir a estos el dolor. La poesía es ahora expresión del dolor y cauce para la expresión del mismo¹⁰. Esto enlaza con los mencionados efectos positivos de la poesía en relación con el poeta, y matiza el papel del mismo, que, en estas circunstancias, deja de ser únicamente transmisor, para, de algún modo, convertirse, desde lo profundo de su intimidad, en generador del sentimiento poético. De esta manera vemos que la relación del sentimiento con la poesía se hace múltiple, siendo catalizador de situaciones externas y a la vez originador de una suerte de sensibilidad que podemos llamar poética en el interior del poeta a partir de sensaciones originadas en el interior del mismo, sin que sean reflejo o consecuencia de causas externas. El siguiente poema de Ferrán ejemplifica esta idea:

I

Las fatigas que se cantan
son las fatigas más grandes,
porque se cantan llorando
y las lágrimas no salen
(Ferrán: 1861: 47).

En el caso de Rosalía de Castro es aún más evidente la vinculación de la poesía con los propios sentimientos de la autora, y así lo ha manifestado la crítica en variadas ocasiones. Así, Marina Mayoral afirma: “Para Rosalía, vida y obra van íntimamente unidas. Sus versos brotan de su interior y van inevitablemente teñidos de su estado de ánimo” (Mayoral: 1974: 290) y ya Emilio Castelar en el prólogo a la primera edición de

¹⁰ Idea que veremos igualmente en Rosalía.

Follas Novas (1880), dice de Rosalía: “siente y sabe expresar lo sentido” (en de Castro: 1993: II: 261), a la vez que asocia la poesía a dos sentimientos, la solidaridad y la nostalgia de cielos misteriosos.

Dentro de la obra de la escritora, tam bién encontramos pasajes que vienen a corroborar, explícitamente, lo dicho. En primer lugar, podemos señalar cómo en el poema que cierra *Cantares gallegos* (1863) casi como epílogo, la autora adopta una posición cercana a la de Campillo al juzgar los versos de su amigo, pues Rosalía justifica su poesía por el sentimiento y el amor, frente a la “grasia”:

Esto e inda máis, eu quixera
desir con lingua grasiosa;
mais donde a grasía me falta
o sentimento me sobra.
(...)
Non me expriqueei cal quixera
pois son de espricanza pouca;
si grasía en cantar non teño
o amor da patria me afoga
(de Castro:1993: I: 634).

En otros pasajes, aunque no ya con el componente de modestia que se desprende de la *captatio benevolentiae* situada al final del libro, encontramos palabras que remiten a la misma identificación poesía-sentimiento, en el que el propio sentimiento de la autora vuelve a adquirir protagonismo.

Escritos no deserto de Castilla, pensados e sentidos nas soidades da natureza e do meu corazón, fillos cativos das horas de enfermedade e ausencias, reflexioná quiseis coñecendo emasiada sinceridade, o estado do meu espírito unhas veces, outras a miña natural disposición (...) a sentir como propias as penas alleas (de Castro: 1993: II: 269).

...

Ando buscando almibres que almibaren
estos meus agros versos,
i eu non sei como, nin por onde, sempre
se lles atopa un fero.

Io ceo e Dios ben saben
non teño a culpa deso;
¡ai!, sin quere-lo, tena
o lastimado corazón enfermo
(de Castro: 1993: II: 285-86).

Desde la objetividad, la poeta gallega define la poesía en los siguientes términos:

¿Sabes lo que es la poesía? Sí, lo sabes; la poesía es una cosa parecida a un bello e incesante delirio; es quizás un defecto de organización, un exceso de vida, una hermosa locura (de Castro: 1993: II: 389).

3.1.4. El poeta

La concepción clásica o, tal vez moderna de la poesía, nos conduce a hablar del poeta en su relación con el ambiente literario, su función dentro del mismo y lo que le caracteriza dentro de él. Sin embargo, de acuerdo con la idea que tienen los segundos románticos de lo que significa ser poeta, situar las características del mismo en un lugar que no fue a este descontextualizaría su perfil y lo situaría lejos de lo que realmente es: el intérprete de la poesía exterior y el generador de los sentimientos que la poesía utiliza como base. De acuerdo con las ideas del periodo literario que estudiamos, el poeta se sitúa mucho más cerca de la definición de poesía que de la industria literaria.

Aunque muchos de ellos heredan la idea del poeta visionario que defendieron los poetas del Primer Romanticismo, la matizan paulatinamente hasta llegar a la concepción de un poeta que, aunque lo es por naturaleza, necesita cultivarse; un poeta que es portador de una cualidad casi divina, pero que necesita la razón para expresarla, un poeta, que, portador de la palabra, tiene una responsabilidad para con los demás; un poeta, en fin, que se diferencia del resto de las personas por su especial manera de sentir y ver las cosas que los demás no ven, pero también, y quizá especialmente, por su capacidad de recordar lo que ha sentido y de expresarlo.

Algunos de los autores, además de dosificar las características que atribuyen a la figura del poeta a lo largo de sus escritos, ofrecen claras definiciones de la esencia del poeta. Narciso Campillo y Antonio Trueba lo analizan en sus poéticas; autores como Bécquer, Rosalía de Castro o José Selgas lo hacen a lo largo de sus narraciones o poemas.

Campillo, en sus textos más preceptivos, define al poeta de la siguiente manera: “*Poeta*, el que concibe y siente lo bello, expresándolo por la palabra” (Campillo: 1872: 214), definición que cobra mayor sentido al entender el concepto de belleza de Campillo, ya explicado. En cualquier caso, quedarnos sólo con esta idea de lo que es ser poeta para el crítico, sería enormemente empobrecedor, pues a lo largo de esta misma obra, Campillo matiza este concepto y adjudica al creador otras características fundamentales, como la

de sentir o ver las cosas desde una perspectiva nueva y original. Al hablar de las odas, afirma:

...su carácter predominante es el entusiasmo y lo mucho que en ellas resalta la personalidad del poeta. Este presenta en sus cuadros la naturaleza, no como en sí es y de una manera descriptiva; sino tal como aparece a sus propios ojos, según su manera de pensar y la situación moral en que se halla: (...). Lo importante es que el autor sepa ver y expresar las cosas con originalidad y grandeza. La imitación de modelos sirve como de andadores hasta que se crían fuerzas; pero ya desarrolladas, se debe caminar desembarazadamente, hablar en nombre propio y no limitarse a ser eco de ideas ajenas y de extraños sentimientos (Campillo: 1872: 263-264).

Queda clara, pues, la importancia del sentimiento del creador, incluso desde la poética del Segundo Romanticismo que se ha considerado más clásica. Otro rasgo que añade Campillo en la *Retórica* (1872) es la del poeta como revelador de elementos que los demás no conocen. También en relación con la oda, afirma:

Es necesario esperar el momento en que penetrada el alma de los objetos que la mueven, sale de su estado habitual y ve la naturaleza y sus propios pensamientos a una luz superior y extraordinaria, con esencias y relaciones desconocidas para la multitud. En esto consiste la inspiración: por esta causa se llama al poeta *revelador*; pues con efecto, revela muchas cosas que sin él pasarían desapercibidas (Campillo: 1872: 266-267).

En *Una docena de cuentos* (1878), Campillo retoma este asunto y dice que los poetas son “gente imaginativa y soñadora” (Campillo: 1878: 9). El concepto neoclásico o preceptivo queda ya lejano.

Es muy significativa, asimismo, la definición que da en su artículo sobre la esencia poética, en el que la polarización es opuesta y se expresa como uno de los poetas del Primer Romanticismo:

¡Poeta! Esta palabra vacía de sentido para unos, (...), es la que encierra más ideas después de la que sirve para nombrar a la divinidad; porque el vate es su vivísimo reflejo y el ser destinado a celebrar sus maravillas y grandeza.

(...)

Estudia el vate, y su libro es la creación, su consejero, su alma; modula sus tonos por los tonos sublimes de la naturaleza, y canta porque ha nacido para cantar... (en López Estrada: 1972: 190).

Por último, en *Nuevas poesías* (1867), Narciso Campillo expone los problemas que puede tener un poeta perseguido por la maledicencia, a pesar de lo cual no duda del consuelo y la felicidad que esta otorga a quien la cultiva:

Puede la suerte injusta y despiadada
amargar del poeta la existencia,
perseguir la envidia emponzoñada
para quien el genio eterno agravio;
y envanecido con su estéril ciencia
sin comprenderle, condenarle el sabio;

mas, ¿qué importa, si logra en raudo vuelo
desligarse del átomo mezquino,
y llenando su espléndido destino,
huir del mundo y remontarse al cielo?
¿Quién hará oscurecer su altiva mente,
que cual águila osada se levanta
cuando a los siglos venideros canta
con noble corazón y erguida frente?
Y ¿quién podrá, feliz melancolía,
tu bálsamo negar a sus dolores?
(Campillo: 1867: 35)

Trueba define también al poeta en su *Arte de hacer versos* (1881). En ella se opone a la definición de la Real Academia y toma como rasgo arquetípico el sentimiento, inherente al poeta y no fruto de un entrenamiento:

Para ser poeta se necesita, e n primer lugar e indispensablemente, serlo por naturaleza, porque con razón se ha dicho que el poeta nace y el sabio se hace. El que no haya nacido poeta, el que no tenga gran aptitud y delicadeza para sentir, compondrá versos muy sonoros, pero estos versos no harán llorar ni reír a nadie, y aun para componerlos así llevará gran desventaja a los verdaderos poetas.

(...)

...cabe algún arte en la práctica de la poesía, (...). Me refiero a otro [recurso] más noble y más eficaz, que consiste en tem plar el alma, en ex citar la sensibilidad por medio del pensamiento antes de tomar la pluma para dar forma en verso o prosa a la poesía.

(...)

Escribir versos o prosa e n frío tiene una gran des ventaja sob re escri bir vers os o prosa en caliente. C uando el esc rito r equiere em oción, na die de be escri bir e n verso ni en prosa si n templar previamente el alma para ello por medio de esta operación mental.

Para ser poeta se necesita, ante todo, sensibilidad, haber nacido siéndolo, en una palabra, serlo; pero, aunque esta sea una ne cesidad secundaria, se nece sita también poseer, haber adquirido aptitud para la belleza de forma, sin la cua l desmerece ta nto la belleza de fondo, que hasta suele quedar completamente anulada (Trueba: 1909: II: 299-300).

La alusión a “algún arte” y la mención de capacidades como la tem planza y el pensamiento que preparan al sentimiento, si bien no son potencias que podemos calificar como intelectuales, introducen elementos que se alejan del poeta inspirado del Primer Romanticismo. Asimismo, la importancia que se concede a la ejercitación en la belleza de la forma para no desmerecer la belleza del fondo, nos sitúa de nuevo en el marco histórico que le corresponde, y al que pertenece, también, el siguiente poema:

...el cantar tiene tres cosas
tener sonora la voz
y frío el entendimiento
y caliente el corazón
(Trueba: 1909: II: 175).

Todo ello, por supuesto, proyectado sobre una persona de altas dotes morales, ya que: “es todo amor y ternura/ el corazón del poeta” (Trueba: 1907: I: 233)

Arístides Pongilioni, que ya había presentado su idea de la inspiración en el poema “La inspiración” de *Ráfagas Poéticas* (1865), condensa todos estos aspectos del poeta en su definición, hecha a partir de la idea de poesía que había dado Ros de Olano:

“Poesía es pensar en alto, sentir hondo y hablar claro”. ¿No te parece buena? Para mí están condensadas en ella las cualidades más culminantes que deben resplandecer en el poeta: ser cuyo pensamiento se levanta siempre sobre el de la vulgaridad y se cierne en altos espacios; en cuyo corazón hallan un eco profundo todas las ideas y todos los sentimientos, y que sabe presentar con palabras todas las bellezas de la creación y todos los fenómenos psicológicos de una manera clara y perceptible al entendimiento y la imaginación¹¹.

La relación del poeta con los sentimientos y sus características especiales aparecen también en otros poetas, que insisten en el carácter inherente de la cualidad poética en las personas “elegidas”, los creadores. Dicho “don” o cualidad, puede ser visto como algo positivo o negativo para la persona que lo posee y casi siempre sitúa al poeta fuera de la realidad en la que viven los demás, alejado de lo prosaico, y situado, en casos como el de Selgas, entre la realidad y los sueños: todo el mundo sueña, pero sólo el poeta transforma los sueños en realidad.

Como todos soñamos, no vemos en ello más que una vulgaridad.

Los sueños de los poetas tienen el privilegio de realizarse.

(...)

Hacer de un sueño una realidad, es privilegio exclusivo del poeta; es un secreto del arte que nadie ha podido robarle todavía. Tal es la obstinación con que lo guarda (Selgas: 1863: 234-235).

El mismo Selgas reitera la idea del artista situado en una esfera diferente a la de los demás humanos en *El Ángel de la guarda* (1875):

Un artista es un ser que vive en regiones desconocidas para los demás mortales: como maquinalmente, se viste sin pensar en ello y se peina de cualquier modo (Selgas: 1875: II: 193-194).

En *La manzana de oro* (1872), asimismo, el poeta se presenta como un ser superior:

(...)

...cantar con notas no aprendidas, melodías que no caben en la lengua del mundo, ternuras que se escapan de la tierra...

(...)

encontrar suspiros en el viento que vuela, sollozos en el agua que corre, sonidos en el silencio, rayos de luz en la oscuridad; descubrir el alma en una mirada, el corazón en una sonrisa, el amor en una lágrima... inmortalizar a Laura como la inmortalizó Petrarca...eternizar a Beatriz como la eterniza Dante...desear a Flérida como la desea Garcilaso...

¹¹ Carta de Arístides Pongilioni a Narciso Campillo. Ms. 20286-15 de la Biblioteca Nacional, cit. en Urbina y Rubio: 2003-2004: 55.

Decirle a la lengua, así se habla; a la inteligencia, así se piensa; al hombre, así se muere; al corazón, así se ama; tener la misteriosa intuición de la belleza en las palabras, en las ideas y en los sentimientos... sentir todo lo grande y cantar todo lo bueno es levantarse sobre el resto de los hombres (Selgas: 1872: 213-214).

Augusto Ferrán, por su parte, afirma el carácter de “extraño” del poeta en la tierra:

CLV

Me quieres echar del mundo,
lo cual no me importa nada,
porque me da el corazón
que este mundo no es mi casa
(Ferrán: 1861: 118).

Y habla de la facultad poética como de algo que debería desterrarse para poder actuar dentro de la normalidad:

CXXXVII

Quiero seguir los consejos
que me dais, gentes honradas,
y a este corazón rebelde
cortarle a tiempo las alas.

Vuestro soy hasta que muera...
pero, como última gracia,
dejadme otra vez querer,
otra vez no más, y basta!
(Ferrán: 1871: 164).

En esta línea, Arnao, también, alude a la condición poética como algo innato de lo que no se obtiene nada positivo¹², pero, a pesar del tono a margo, no lo hace con el desgarramiento con que algunas veces lo presenta Rosalía. Ha señalado Marina Mayoral que la escritora vivió sus dotes de poeta como otra de las vicisitudes de su vida en lugar de sentirlo

¹² Pobre poeta, con risa o llanto,
víctima dócil de suerte varia,
como lo quieren los cielos canto
desde el retiro de mi mansión;
y, entre desdenes del mundo esquivo,
soy ave ignota que solitaria
vive cantando sin incentivo
de galardón.

Los que con fuego de amor creyente
su pecho noble sienten ardiendo,
mi voz escuchen que libremente
por las alturas cruzando va;
y, sin codicia de lauro y palma,
del propio instinto la ley siguiendo,
sabré deciros lo que en el alma
guardado está
(Arnao: 1891: 11-12).

como un don y así se entiende a partir de algunos fragmentos de su obra. Mara, en *Flavio* (1861), argumenta:

Los poetas son seres distintos de los demás, no sienten como todos sienten y por eso no los comprenden todos. He aquí por qué siempre oculté a miradas extrañas lo que pasaba en el fondo de mi corazón... (de Castro: 1993: I: 389).

En *El Caballero de las botas azules* (1867) el señor de la Albuérniga, representante de la burguesía práctica y cómoda, afirma:

... ¡pobres poetas! Vuestra gloria y vuestra felicidad se asemeja a la espuma que brilla y se forma sobre la corriente a fuerza de combatir; pero que, al fin, no viene a ser más que espuma (de Castro: 1993: II: 109).

Por último, esta idea es también presente en las cartas personales que Rosalía escribía a su marido.

No obstante, cuando reflexiono en la miseria que puedo sacar de todo, me dan ganas de hacer trizas cuentos, novelas y aun mi loca cabeza, que tienen la manía de entretenerse en tales cosas (de Castro: 1993: II: 604).

En diversas ocasiones, Rosalía de Castro se pregunta a sí misma la razón por la que escribe, y no encuentra otra que:

E ben, porque así semos,
relox que repetimos
eternamente o mesmo
(de Castro: 1993: II: 277).

Todo lo sentido y todo lo pensado ha sido dicho antes, sin embargo, la razón de la escritura se cifra en la ordenación de los sentimientos y los pensamientos, según afirma Dever (2000).

Ahora bien, si esta es la parte connotativa de lo que supone ser poeta desde la perspectiva personal, nos interesa ahora la opinión de la autora en lo que se refiere a la parte denotativa del concepto “poeta”. ¿Qué cualidades le atribuye? Podemos decir que, como fundamental representante del movimiento del Segundo Romanticismo, Rosalía vuelve a las características de tener una percepción diferente de las cosas o una especial sensibilidad; retomamos la idea de que se es poeta por naturaleza y vincula el ejercicio poético a dos hechos que son constitutivos del movimiento: la poesía está relacionada con el ansia sin nombre, y el poeta tiene la responsabilidad de cantar no sólo sus penas sino las de los que le rodean.

En cuanto al sentimiento del poeta, es representativo el siguiente texto:

Un alma ardiente, una imaginación inquieta y un talento inculto, son tres grandes fuerzas que combaten entre sí cruelmente cuando no hay un lenitivo que endulce la acritud que va siempre mezclada a la felicidad de sentir y de crear, pues a pesar de esto suele ser bastante amarga la existencia de los que poseen esas divinas cualidades¹³ que parece debían formar la felicidad del hombre. Ved por eso cómo los poetas se lamentan de ser las criaturas más desdichadas del universo, no siendo esto seguramente porque sus desgracias sean mayores que las de los demás, sino porque ellos las sienten con mayor fuerza y porque el llanto constituye uno de sus placeres. No envidieis, por tanto, su felicidad: él sube a la cumbre de la gloria después de navegar en un mar de lágrimas; muchas veces cuando toca la ribera de sus sueños, después de combatir cien tormentas de dolores, el laurel de sus triunfos se entrelaza al fúnebre ciprés para coronar su tumba (de Castro: 1993: I: 87).

En este mismo pasaje, la autora continúa con la descripción de uno de los personajes a los que caracteriza como “poeta” y al que atribuye las siguientes cualidades:

Teresa era poeta, aunque sin saberlo, y por eso se sentía siempre en el fondo de su alma una terrible lucha que la martirizaba aun en los instantes en que debía ser más dichosa. Dentro de su corazón se encerraba toda esa riqueza de sensaciones que son el patrimonio de los desheredados, el patrimonio de los que nacen para soñar y ambicionar bellezas, cuyo sólo deseo hace derramar lágrimas de placer, sin que nunca puedan gozar de ellas más que como un horizonte lejano que tanto más se separa de nosotros cuanto más nos aproximamos a él. Eran sus placeres soñar un día de felicidad que quizás no llegaría nunca, y derramar amargo llanto por una memoria que sólo era posible la conservara a fuerza de serle necesaria para sustentar sus delirios, porque Teresa, como hemos dicho ya, sólo podía vivir de emociones violentas que debían conmoverla hasta la exageración (de Castro:1993: I: 88).

Lo mismo encontramos en *Flavio* (1861) con relación a Mara:

Mara era poeta, aunque nadie había llegado a comprenderlo, y como poeta, soñaba y ambicionaba placeres desconocidos. Su imaginación de fuego se gastaba de continuo, formando ilusiones a cuál más locas, que nunca llegaba a ver realizadas; en su seno virginal ardía un volcán inextinguible de ambiciones, que sólo ella comprendía, y momentos hubo en que, cansada de aquellas mezquindades sociales que la rodeaban a todas horas, hallando árida e insulsa la vida y demasiado inquieta su alma, deseaba morir para terminar de una vez con tantas luchas y ansiedades inútiles y sin objeto (de Castro: 1993: I: 388).

En lo concerniente al carácter innato de las cualidades poéticas, es significativo el poema de *En las orillas del Sar* (1884) en el que leemos:

Vicio, pasión, o acaso enfermedad del alma,
débil a caer vuelve siempre en la tentación.
Y escribe como escriben las olas en la arena,
el viento en la laguna y en la neblina el sol.

Mas nunca nos asombra que trine o cante el ave,
ni que eterna repita sus murmullos el agua;
canta, pues, ¡oh poeta!, canta, que no eres menos
que el ave y el arroyo que armonioso se arrastra
(de Castro:1993: II: 544).

Un elemento fundamental dentro de la concepción rosaliana del poeta es la del compromiso del mismo con los demás, idea que comparten otros autores como Selgas o

¹³ En este pasaje la autora vuelve a la valoración de lo que significa ser poeta.

Ferrán y que críticos como Marina Mayoral y Shelley Steven consideran constitutiva de su concepción y ser poético. En un paso intermedio entre el poeta portavoz del pueblo y el poeta social, tal como lo entendemos hoy, el concepto rosaliano de poeta pasa por la empatía con los problemas de los que la rodean y por la acción como portavoz de los mismos; el poeta entra en contacto con los otros y se establece una relación entre lo personal y lo social que aparece reflejada en sus poemas. Uno de los ejemplos más significativos de esta actitud, lo encontramos en el famoso fragmento del prólogo de *Follas Novas* “Dúas palabras da autora”, donde leemos “se non pode, se non ca morte...”¹⁴.

Igualmente significativo y especialmente agresivo con aquellos que no respetan este compromiso social es el poema de *En las orillas del Sar* (1884) que reproducimos y en el que, además, se defiende el compromiso con los problemas sociales por encima de las preferencias del público. El poema, en cierto modo narrativo y dividido en varias partes, comienza con la propuesta:

¡Poeta!, en fáciles versos,
y con estro que alienta los ánimos,
ven a hablarnos de esperanzas,
pero no de desengaños.

Se propone, por tanto, centrarse en los “pensamientos de alas blancas”, pues:

Ni al recuerdo que atormenta como horrible pesadilla,
ni la pobreza que abate, ni la miseria que humilla,
ni de la injusticia el látigo, que al herir mancha y condena,
ni la envidia y la calumnia más que el fuego asoladoras
existen para el que siente que se deslizan sus horas
del contento y la abundancia por la corriente serena.

Allí, donde nunca el llanto los párpados enrojece,
donde por dicha se ignora que la humanidad padece
y que hay seres que codician lo que harta el perro desdeña;
allí, buscando un asilo, mis pensamientos dichosos
a todo pesar ajenos, lejos de los tenebrosos
antros del dolor, cantemos a la esperanza risueña.

El resultado de tal intento no es positivo, pues:

¹⁴La cita está completa en el apartado de “Sociedad”. La reproducimos, de todos modos, a pie de página para facilitar la comprensión de la idea que tratamos de ejemplificar y agilizar la lectura al no obligar a retroceder a la página en la que el texto se cita:

Se non pode, se non ca morte, despirse o espírito das envolturas da carne, menos pode o poeta prescindir do medio en que vive, e da natureza que o rodea; ser alleo a seu tempo e deixar de reproducir, hastra sin pensalo, a eterna e laiada queixa que hoxe eisalan tódolos labios. Por eso ñoro o que haxa no meu libro dos propios pesares, ou dos alleos anque ben podo telos todos por meus, pois os acostumbrados á desgracia, chegan a contar por súas as que afrixen os demais (de Castro: 1993: II: 271).

Mas un día, de aquel bello y encantado paraíso
donde con tantas victorias la suerte brindarme quiso,
volví al mundo desolado de mis antiguos amores,
cual mendigo que a su albergue torna de riquezas lleno;
pero al verme los que ausente me lloraron, de su seno
me rechazaron cual suele rechazarse a los traidores.

La estrofa que cierra el poema contiene la conclusión: olvidar a los desheredados es una afrenta por la que ha de pedirse perdón; el poeta no puede dejar de serle fiel a su corazón para cantar alegrías que el público reclame:

Y a mi corazón le dije: <<Si no es vano tu ardimiento
y en ti el manantial rebosa del amor y el sentimiento,
fuentes en donde el poeta apaga su sed divina,
sé tú mi musa, y cantemos sin preguntarle a las gentes
si aman las alegres trovas o los suspiros dolientes,
si gustan del sol que nace o buscan al que declina>>
(de Castro: 1993: II: 522-525).

La idea del poeta como portavoz de los pesares propios y ajenos no es exclusiva de Rosalía, aunque su caso sea el más representativo. También Selgas en *Hojas sueltas* (1861) y Ferrán en *La Soledad* (1861) mencionan esta función. Empezando por este último, leemos en su libro de poemas:

XXIV

No os extrañe, compañeros,
que siempre cante mis penas,
porque el mundo me ha enseñado
que las mías son las vuestras
(Ferrán: 1861: 57).

Selgas, por su parte, se expresa en los siguientes términos:

Hay, sin embargo, en Madrid, un tonto. Tonto como las flores que llenan de perfume para que otros lo respiren.
Tonto como la luz que se derrama por todas partes para que vean hasta los ciegos.
Tonto como la música que se esparce en el viento para recrear los oídos de la multitud.
Tonto como el cristal que deja ver todo lo que tiene detrás de sí.
Tonto como el agua que riega los campos para que otros cojan el fruto.
Este tonto es el poeta.
No conozco otro.
Este desgraciado tiene el alma en todas partes porque su oficio es sentir las penas de los demás
(Selgas: 1861: 224).

Todos los autores coinciden en atribuir a los poetas una serie de rasgos que los separan del modelo de poeta neoclásico, pero también del “iluminado” del Primer Romanticismo. El papel de Bécquer en el cambio de concepción del poeta es fundamental. Ya hemos visto como muchos otros enuncian ideas semejantes, pero es él el que tajantemente afirma: “cuando siento no escribo”, y tras describir un proceso creativo en el que es necesaria la calma y la serenidad para que, sintiendo de un modo

que “puede llamarse artificial”, el poeta sea capaz de escribir, desecha para siempre la idea del vate cuando afirma:

Efectivamente, es más grande, más hermoso, figurarse el genio ebrio de sensaciones y de inspiración, trazando a grandes rasgos, temblorosa la mano con la ira, llenos aún los ojos de lágrimas o profundamente conmovido por la piedad, esas tiradas de poesía que más tarde son la admiración del mundo; pero ¿qué quieres?, no siempre la verdad es lo más sublime (Bécquer: 2004: 460-461).

Para Bécquer los poetas también poseen una cualidad especial, pero se trata únicamente de la capacidad de recordar lo sentido una vez apagada la emoción que aturde los sentidos. Dice:

Todo el mundo siente. Sólo a algunos seres les es dado el guardar como un tesoro, la memoria viva de lo que han sentido. Yo creo que estos son los poetas. Es más: creo que únicamente por esto lo son (Bécquer: 2004: 461).

Nos encontramos, por tanto, ante un tipo de poeta que siente, dado que la poesía es sentimiento, pero que también es capaz de poner calma en su alma, de recordar lo sentido y de utilizar el raciocinio para dominar el lenguaje. El poeta que se convierte en genio cuando es capaz de atar a un mismo yugo a la inspiración y a la razón; el que se sitúa entre el mundo de la forma y el de la idea y se convierte en el anillo que las une. Un nuevo modelo de poeta que llegará hasta hoy.

Ahora bien, a pesar de la importancia que Bécquer concede a la parte racional; a pesar de no establecer como rasgo diferencial del poeta un especial manera de sentir, Bécquer sí les adjudica una sensibilidad exquisita y traza semblanzas de poetas en los que se les presupone una forma de ser que encaja perfectamente con la que trazan otros autores, como Rosalía de Castro. Es significativa, por ejemplo, la descripción de Manrique en “El rayo de luna”(1862):

Amaba la soledad porque en su seno, dando rienda suelta a la imaginación, forjaba un mundo fantástico, habitado por extrañas creaciones, hijas de sus delirios y sus ensueños de poeta, porque Manrique era poeta (Bécquer: 2004:155).

De la sensibilidad de los poetas habla en *Cartas a una mujer* (1860-61), en las que atribuye a los poetas las características “pertenecientes a la mujer” de ternura, pasión y sentimiento. En este mismo texto, deja traslucir, además, rasgos de la figura del poeta en el que predomina un tipo de conocimiento intuitivo, revelado, irracional:

La poesía es al saber de la Humanidad lo que el amor a las otras pasiones. El amor es un misterio. Todo en él son fenómenos a cada cual más inexplicables; todo en él es ilógico, todo en él es vaguedad y absurdo. La ambición, la envidia, la avaricia, todas las demás pasiones, tienen su explicación y aun su objeto, menos la que fecundiza el sentimiento y lo alimenta.

Yo, sin embargo, la comprendo; la comprendo por medio de una revelación interna, confusa e inexplicable.

Deja esta carta, cierra tus ojos al mundo exterior que te rodea, vuélvelos a tu alma, presta atención a los confusos rumbos que se elevan de ella, y acaso la comprenderás como yo (Bécquer: 2004: 459).

Bécquer, igual que los poetas anteriores, establece una clara división entre los poetas y los versificadores, entre los que son poetas y los que no lo son y, en este caso, una diferencia fundamental entre ambos es el atrevimiento de definir la poesía, algo que los verdaderos poetas no hacen.

Igual que los de más autores, Bécquer atribuye una función a los poetas. En su caso, no prima la función social como portavoz o voz de denuncia, sino, entroncando con el Romanticismo Histórico y sentando las bases de lo que será el costumbrismo y de lo que harán los hombres del 98 español, habla de un poeta que se erige como conservador de las costumbres y como eslabón que une con la historia, con la sensibilidad y las cosmovisiones de otras épocas.

No pueden ustedes figurarse el botín de ideas e impresiones que para enriquecer la imaginación he recogido en esta vuelta por un país virgen aún y refractario a las innovaciones civilizadoras. (...) Los escritores y los artistas debían hacer con frecuencia algo de esto mismo. Sólo así podríamos recoger la última palabra de una época que se va, de la que sólo quedan hoy algunos rastros en los más apartados rincones de nuestras provincias y de las que apenas restará mañana un recuerdo confuso (Bécquer: 2004: 407).

En la descripción del poeta que encontramos en el apartado de *Historia de los Templos de España* (1857) dedicado a “San Juan de los Reyes”, aparecen aunadas las cualidades fundamentales del poeta y su función como un todo inseparable que se convierte en la cualidad definitoria del mismo. El poeta que se caracteriza por la imaginación y la sensibilidad no puede evitar oír la voz de la historia y a partir de ella reconstruir una época con su imaginación, redibujar los contornos destruidos por el tiempo para volver a la forma primigenia antes de que se pierdan los últimos vestigios. Hecha esta operación intrínseca al propio ser del poeta, su única misión es conservarla y transmitirla:

El poeta, a cuya invocación poderosa, como al acento de un conjuro mágico, palpitan en sus olvidadas tumbas el polvo de cien generaciones, cuya imaginación ardiente reconstruye sobre un roto sillar un edificio, y sobre el edificio con sus creencias y sus costumbres, una edad remota; el poeta, que ama el silencio para escuchar en él a su espíritu que, en voz baja y en un idioma extraño al resto de los hombres, le cuenta historias peregrinas, las consejas maravillosas de sus padres; que ama la soledad para poblarla con hijos de su mente y ver cruzar ante sus ojos en una onda de colores y de luz los monjes y los reyes, las damas y los pajes, los heraldos y los guerreros, puede a su antojo, al recorrer el interior de esta fábrica, cuyos ámbitos están llenos de la sombra de los Católicos Príncipes, dar vida a esa era portentosa de valor y de fe, a la que ellos dieron el impulso marchando a su frente (Bécquer: 2004: 910-911).

En este mismo texto, tan sólo algunas líneas más abajo, el escritor, hablando del edificio fuente del estudio, afirma “goza el triplo privilegio de hablar a la inteligencia que razona, al arte que estudia, al espíritu que crea”(ibídem). Esta afirmación, aparentemente irrelevante o circunscrita a una situación concreta, viene sin embargo a demostrar el modo en que Bécquer trabaja en los diferentes ámbitos de su vida, con un trabajo conjunto de la inteligencia, el arte y la poesía. Lo vemos en el “historiador” que pergeña una obra monumental sobre los templos de España, pero es también lo que palpita bajo ese “cuando siento no escribo” que mencionábamos antes. Cada potencia tiene delimitado su campo de actuación, pero todas deben actuar juntas para llegar al resultado final óptimo. Esta reflexión nos introduce ya en el apartado siguiente, pero antes, detengámonos en dos brevísimas citas de la reseña de “Zampa o la esposa de mármol” (1859) que vienen a corroborar esta idea. En la primera, habla de las cualidades innatas que dan el potencial para ser un artista; en la segunda, de lo necesario para convertir en acto esta potencia:

Posee corazón y facultades; si quiere podrá hacerse un artista de primer orden (Bécquer: 2004: 481).

...es una prueba patente de lo que puede prometer un artista de disposición con la perseverancia y el estudio (Bécquer: 2004: 482).

3.2. El proceso de escritura

Se puede deducir, en este momento, que en la concepción de la creación poética de los hombres del Segundo Romanticismo existen dos momentos bien diferenciados que pueden darse juntos o no. El primero de ellos sería la apropiación de la poesía, preexistente en el mundo exterior o emanada de los propios sentimientos, y el segundo el proceso de escritura, como parte más mecánica y artesanal del mismo. Para cada uno de los procesos se precisa de unas cualidades diferentes y no siempre aparecen de forma conjunta. Aquellos que se apropian de la poesía y la interiorizan, pero nunca llegan a escribirla, son “los poetas del corazón”, las personalidades definidas como “poetas”, Mara, Teresa, Manrique etc. Por otro lado, aquellos que tienen maestría en el proceso de escritura, pero no sensibilidad para captar la verdadera “POESÍA” de los sentimientos, son los versificadores. Por último, aquellos que sienten la Poesía, que la interiorizan y que, además, son capaces de escribirla, son los verdaderos poetas.

Hasta aquí hemos analizado cómo sienten la poesía nuestros autores; en este apartado trataremos de reflejar la actitud con la que se enfrentan al proceso de escritura, es decir, de qué modo reelaboran la Poesía que han interiorizado para convertirla en palabras, con todos los problemas, obstáculos y frustración que esta labor presenta. Para solventarlos, necesitarán volver al uso de la razón, ponderada por los neoclásicos y desplazada por algunos primeros románticos, y necesitarán crear un lenguaje nuevo en el que no se diluya la esencia poética, tan infinitamente difícil de captar con palabras.

A continuación analizaremos, en apartado independiente, cada una de estas partes, pero antes, podemos ver cómo algunos de los autores fundamentales de este periodo hablan de las dos fases de creación mencionadas.

En la II de las *Cartas desde mi celda* (1864) Bécquer describe el proceso con las siguientes palabras:

Después que he estado con una mirada el conjunto de aquel cuadro imposible de reproducir con frases siempre descoloridas y pobres, me senté en un pedrusco, lleno de esa emoción sin ideas que experimentamos siempre que una cosa cualquiera nos impresiona profundamente y parece que nos sobrecoge por su novedad o hermosura. En esos instantes rapidísimos, en que la sensación fecunda la inteligencia y allá en el fondo del cerebro tiene lugar la misteriosa concepción de los pensamientos que han de surgir algún día evocados por la memoria, nada se piensa, nada se razona, los sentidos todos parecen ocupados en recibir y guardar la impresión que analizaremos más tarde (Bécquer: 2004: 401).

Por su parte, Rosalía, partiendo de la poesía de los sentimientos, se expresa de esta manera:

XX

¡Silencio!
A man nerviosa e palpitante o seo,
as niebras nos meus ollos condensadas,
con un mundo de dudas nos sentidos
i un mundo de tormentos nas entrañas;
sentindo como loitan,
en sin igual batalla,
inmortales deseios que atormentan
e recores que matan,
mollona propia sangre a dura pruma
rompendo a vena inchada
i escribo... escribo... ¿para que? ¡Volvede
ó máis fondo da ialma
tempestosas imaxes!
Ide a morar cas mortas lembranzas;
que a man tembrosa no papel só escriba

¡palabras, e palabras, e palabras!
¿Da idea a forma inmaculada e pura
donde quedou velada?
(de Castro: 1993: II: 286).

Nombela, asimismo, habla de este proceso en términos de lucha fratricida entre el genio creador y la idea, “ingrata a sus caricias” y huidiza de su amor, pero rendida al final y apresada en las palabras:

EL GENIO Y LA IDEA

Busca el genio la idea, se arrebatada,
combate con ardor hasta vencerla,
y cuando al fin consigue poseerla,
a sus dulces caricias es ingrata.

Pérfida, sus proyectos desbarata;
como la vio una vez no vuelve a verla,
la ama más cuanto más quiere perderla
y es este amor un goce que le mata.

Al fin, en la contienda fratricida
alcanza el triunfo el débil sobre el fuerte:
la idea vive, el mundo al genio olvida,
y al terminar la lucha de esta suerte,
él la ofrece la muerte de la vida
y ella le da la vida de la muerte
(Nombela: 1905: I: 76-77).

Por último, encontramos el testimonio de José Selgas, que habla también de la traslación de lo que se encuentra en el interior al papel, y de las dificultades que esto entraña. En *Hojas sueltas* (1861), leemos:

Delante de mis ojos tengo un pliego en blanco como la nieve, terso como un espejo, empeñado en retratar lo que siento, lo que pienso y lo que veo.

(...)

Nada hay más curioso que una cuartilla de papel en blanco.

Es imposible tenerla del ante sin est ampar en el al algo de lo que pasa en nuestro interior
(Selgas: 1861: 141).

En *Una madre* (1876) insiste en esta idea y afirma:

Luchando con sus dedos rebeldes experimentaba el tormento de los grandes artistas, que no ven nunca en las obras que salen de sus manos aquella perfección ideal con que las han sentido en el pensamiento (Selgas: 1876: 28).

3.2.1. La insuficiencia del lenguaje

La causa generadora de tanta frustración es, sin duda, la utilización de una herramienta imperfecta a la hora de escribir: el lenguaje. La consecuencia lógica de convertir el

sentimiento en punto generador de la poesía y la identificación de la misma con las sensaciones experimentadas en determinadas ocasiones, será tomar conciencia de lo limitado del lenguaje cuando lo que se trata de transmitir es de una naturaleza tan abstracta. Esto nos lleva a otro de los rasgos que comparten los poetas del Segundo Romanticismo: la queja constante por la insuficiencia del lenguaje.

Podemos comenzar con las palabras de Narciso Campillo en uno de los textos en los que trata de ser más preceptivo y, de algún modo, científico. En *Del estilo, de sus diversas clases, y de la aplicación de cada una a los diferentes géneros de composición literaria* (1865), leemos:

Debemos trabajar constantemente en purificar nuestras ideas; pero también debemos aspirar a que la palabra las encarne en su valor propio, en su significación genuina, en su totalidad. ¿Esto es posible? Completamente, no; pues si la palabra contuviese entera la idea y nada más que la idea, dejaría de ser la palabra para convertirse en la idea misma (Campillo: 1865: 7-8).

Más adelante, afirma tajantemente: "...el lenguaje, aun suponiéndolo culto y rico, es siempre un instrumento imperfecto de la inteligencia" (ibídem: 15).

En otro texto menos teórico y por lo mismo, escrito en términos más poéticos, "¿Qué es la poesía?" (1858), Campillo se expresa en los siguientes términos:

...hay sentimientos que experimenta el corazón y no dicen ni el labio ni la pluma; porque en él se guardan como un santuario y fuera de él los miramos mezquinas imágenes de un original perfecto y oscuras sombras de un sol claro y brillante (en López Estrada, 1972: 191).

El mismo tono presentan las palabras de Arnao en el prólogo a *Ecos del Táder* (1857): "Vuestra ternura y sencillez no me juzgará con el escalpelo de la crítica, antes bien completaréis en vuestra fantasía los cuadros que no haya acertado a describir mi balbuciente lengua" (Arnao: 1857: XI). Idea que repite con palabras casi idénticas Ángel María de Dacarrete en *Poesías* (1906):

VIII

...

Si fiel retrato la palabra mía
no pudo ser de lo que el alma siente,
tú cuyo labio iluminó mi mente,
comprende cual la inflaman este día
gozo sincero y gratitud ferviente!
(Dacarrete: 1906: 27)

Bécquer, en *Introducción sinfónica*, reitera la misma idea al exclamar: "¡Pero, ay, que entre el mundo de la idea y el de la forma existe un abismo que solo puede salvar la palabra, y la palabra tímida y perezosa se niega a secundar sus esfuerzos!" (Bécquer:

2004: 53). Opinión que ya antes había mostrado en la Carta II del epistolario *Cartas literarias a una mujer* (1860-1861):

Si tú supieras cómo las ideas más grandes se empequeñecen al encerrarse en el círculo de hierro de la palabra; si tú supieras qué diáfanos, qué ligeras, qué impalpables son las gasas de oro que flotan en la imaginación al envolver esas misteriosas figuras que crea y de las que sólo acertamos a reproducir el descarnado esqueleto; si tú supieras cuán imperceptible es el hilo de luz que ata entre sí los pensamientos más absurdos que nadan en el caos... (Bécquer: 2004:461).

Idea reiterada en términos semejantes en uno de sus artículos de crítica literaria dedicado a “El maestro Herold” (1859):

¿Quién podría reproducir con las palabras, impotentes para expresar ciertas ideas, las rápidas evoluciones de la imaginación que, franqueando el abismo que las divide, salta de uno en otro pensamiento, y atando los recuerdos más incoherentes con un hilo de luz sólo a la visible, desarrolla esos gigantes panoramas del pasado, poemas de extraña forma en que se sintetiza la vida? (Bécquer: 2004: 476).

El mismo tema puede trasladarse a alguna de las *Leyendas*, como “El Rayo de Luna” (1862), o a la práctica totalidad de las *Rimas* si interpretamos el tú-yo, no como una relación humana sino como un símbolo del esfuerzo del poeta por alcanzar la imposible perfección de la obra literaria. Aun no haciendo uso de esta interpretación y ciñéndonos únicamente a la significación inmedita de los textos, una enorme cantidad de ellos, poéticos y narrativos, tratan este tema. Los ejemplos abundan en toda su obra. A título de muestra, podemos leer los que siguen:

11

Yo sé un himno gigante y extraño
que anuncia en la noche de alba una aurora,
y estas páginas son de ese himno
cadencias que el aire dilata en las sombras.

Yo quisiera escribirle, del hombre
domando el rebelde mezquino idioma,
con palabras que fuesen a un tiempo
suspiros y risas, colores y notas.

Pero en vano es luchar; que no hay cifra
capaz de encerrarle, y apenas, ¡oh hermosa!,
si teniendo en mis manos las tuyas
podría al oído contártelo a solas
(Bécquer: 2004:62).

En “Los ojos verdes” (1861), el poeta vuelve a expresar la limitación del lenguaje, cuando afirma:

Yo creo que he visto unos ojos como los que he pintado en esta leyenda. No sé si en sueños, pero yo los he visto. De seguro no los podré de escribir tal cual los eran: luminosos, transparentes como las gotas de la lluvia que resbalan sobre las hojas de los árboles después de

una tempestad de verano. De todos modos, cuento con la imaginación de mis lectores para hacerme comprender en este que pudiéramos llamar boceto de un cuadro que pintaré algún día (Bécquer: 2004:136).

En otra leyenda que ya mencionamos, “El rayo de luna” (1862), leemos: “Manrique era poeta, tanto, que nunca le habían satisfecho las formas en que pudiera encerrar sus pensamientos y nunca los había encerrado al escribirlos” (Bécquer: 2004:155). Veamos cómo la imposibilidad de expresar con palabras lo que se siente conduce al silencio, igual que vemos en “Un boceto del natural” (1863) cómo el poeta vislumbra la poesía y la transmisión de la misma en el silencio de una mujer más que en todos los himnos:

¡Un himno al mar!, necio de mí: yo había creído un momento que podía hacerse, que había palabras bastantes; pero no. El verdadero himno, el verbo de la poesía hecho carne era aquella mujer inmóvil y silenciosa cuya mirada no se detenía en ningún accidente, cuyos pensamientos no debían caber dentro de ninguna forma, cuya pupila abarcaba el horizonte entero y absorbía toda la luz y volvía a reflejarla (Bécquer: 2004: 353).

De todos los ejemplos aducidos hasta aquí de Gustavo Adolfo Bécquer, pero también de autores como Arnao, hemos de llamar la atención sobre dos elementos primordiales. La insuficiencia del lenguaje y la distorsión que la Poesía sufre al contacto con la palabra lleva a los autores a dos actitudes: en primer lugar, se considera que el silencio es la mejor expresión poética, por lo que se centrarán en poemas que tiendan al silencio, y en los que el ritmo, el “gesto sonoro” del que habla Gabriel Celaya (1971), cobre una importancia determinante:

La poesía escrita se diferenciará del verdadero “poema”, del poema único y sin palabras que se eleva a una especie de divinidad panteística como un torrente de armonías (Celaya: 1971: 84).

(...)

Si en lugar de la comunicación buscamos la comunión, evidente, ante todo, que retrocederemos del lenguaje articulado, propio del pensamiento dirigido, al <<gesto sonoro>> primordial: grito, sollozo o suspiro (Celaya: 1971: 120).

En esta línea de comunión hallada más allá de las palabras, deberíamos encuadrar el susurro, el susurro en soledad y con un receptor privilegiado, según las exigencias de sensibilidad que hemos visto en Bécquer: la comunión se logra con el susurro, a solas, en el oído de una mujer.

Pero en vano es luchar; que no hay cifra
capaz de encerrarle, y apenas, ¡oh hermosa!,
si teniendo en mis manos las tuyas
podría al oído contártelo a solas
(Bécquer: 2004: 62).

Igualmente hemos de entender en este contexto el uso o el encarecimiento de la música que viene a completar el significado del lenguaje como elemento prosódico que añade

algunos de los matices a los que lo verbal no llega. Defiende esta idea de manera explícita Selgas en *Deuda del corazón* (1909):

Las corcheas, señor coronel (...) hablan un lenguaje que no todos entienden, y dicen cosas tan grandes que no encuentran expresión completa en ninguna lengua humana, y todo lo que dicen es verdad, porque todo lo que dicen se siente (Selgas: 1909:136).

También en la obra de Bécquer, la música y los sonidos ocupan un lugar importante, como muestran textos tales como “El Miserere” (1862) o “Maese Pérez el organista” (1861), pero es posible que ante Antonio Arnao el autor en el que la música adquiere una relevancia más significativa como se desprende de su labor de libretista, de su esfuerzo por aclimatar la ópera en España, o de la composición de múltiples poemas para ser cantados, en los que se presupone la acción de la música para completar el mensaje. Dice Santiago López Gómez:

Para Arnao, la música es la esencia de la poesía – madre de todas las artes- y comienza su imperio donde esta acaba; porque, valiéndose del instrumento divino de la voz humana, y teniendo por alma el canto, que es el desarrollo maravilloso de la palabra. Ensancha el sentido limitado de ella hasta un punto en que los signos de las lenguas son ineficaces para expresar los sentimientos (López Gómez: 1987: 243).

El mismo Arnao lamenta la limitación lingüística en el prólogo de *Melancolías* (1857) y que, concentrándose aún más en el silencio y en los gestos primordiales, habla de las lágrimas y los suspiros como únicos transmisores del sentimiento:

¿Podréis decirme qué sensación experimentaréis cuando en una tranquila tarde de otoño veis esconderse el sol entre nubes de púrpura. Coloreando con sus últimos rayos la flojante cabellera de las gentiles palmas, las ásperas cumbres de los montes, o las pasajeras nubes del cielo? ¿Podréis explicarme el sentimiento que inspiran el soplo del aura meciendo las hojas de los árboles, el rumor del viento que silba en las alturas, o el sordo bramido del Océano? ¿Qué dicen el canto de un ave o el vagido de un niño? (Arnao: 1857: VII)

(...)

No, no me lo diréis; porque para revelar emociones tan misteriosas las palabras son imágenes descoloridas, y sólo lo un lágrima rodando por la mejilla o un suspiro escapado del corazón pueden ser intérpretes de vuestro sentimiento.

De ese tesoro de ternura que tenemos guardado en el alma; de esa dulcísima aspiración a lo triste y a lo tierno, que todos, más o menos, experimentamos, ha brotado este humilde ramillete de sencillas flores que se llama *Melancolías*. Vagas e indefinibles como el sentimiento que las produjo, están henchidas de lágrimas y coronadas de rocío. No son sueños de la fantasía, sino suspiros del alma.

He sentido como vosotros; las he sacado de mi corazón, y os las presento confiado en que reconoceréis su aroma que a la vez halaga y entristece (ibídem: VIII).

En segundo lugar, y tomando como pie el texto que venimos de ver, la participación activa del lector comienza a ocupar un lugar relevante. La comunicación poética, el proceso que transcurre entre la mente del escritor y la del lector se complica y la

recepción empieza a formar parte de ella. Si la imaginación y la sensibilidad del poeta son importantes en el recorrido que transcurre entre la mente del poeta y el papel (así como en el primer proceso de aprehensión de la poesía), serán necesarias la imaginación y la sensibilidad del lector para completar el proceso entre el poema transcrito en una hoja de papel y la mente del receptor. Imaginación y sensibilidad serán dos requisitos necesarios para dar vida a las palabras y al lenguaje, que sólo representa un “descarnado esqueleto”, en palabras del propio Gustavo Adolfo.

La posición de Rosalía de Castro frente a la limitación del lenguaje ya se mencionó. Como señala Marina Mayoral (1974), Rosalía sufre, como todo poeta, la dificultad de utilizar un instrumento que no obedece exactamente a sus deseos. Un ejemplo claro es el poema que cierra la parte de “Vaguedás” de *Follas Novas* (1880):

...que a man tembrosa no papel só escriba
¡palabras, e palabras, e palabras!
¿Da idea a forma inmaculada e pura
donde quedou velada?
(de Castro: 1993: II: 286).

De este mismo poema, dice Aileen Dever:

She compares what she would like to express with what she actually can. The artist will always experience feelings of insufficiency when comparing the completeness and beauty of what is in the heart with mere words. Castro orders the tempestuous images of fervent artistic inspiration, born in the dark regions of her inner being, to return to their source where other such images have died, unable to live satisfactorily on paper (Dever: 2000: 61).

La misma idea repite Rosalía en *En las orillas del Sar* (1884) y en alguna de sus cartas:

Bien siento que las palabras sean en ocasiones tan impotentes para decir lo que uno siente que no permitan expresar con toda la verdad que desearía y era necesario los sentimientos experimentados (1993: II: 613).

Coincidiendo con la expresividad del silencio o los signos inarticulados que señalaba Gabriel Celaya en la obra de Gustavo Adolfo Bécquer, encontramos el siguiente poema de Rosalía:

La palabra y la idea... Hay un abismo
entre ambas cosas, orador sublime.
Si es que supiste amar, di: cuando amaste,
¿no es verdad, no es verdad que enmudeciste?
Cuando has aborrecido, ¿no has guardado
silencioso la hiel de tus rencores
en lo más hondo y escondido y negro
que hallar puede en sí un hombre?

Un beso, una mirada,
suavísimo lenguaje de los cielos;
un puñal afilado, un golpe aleve,

expresivo lenguaje del infierno.
Mas la palabra en vano
cuando el odio o el amor llenan la vida,
al convulsivo labio balbuciente
se agolpa y precipita.
¡Qué ha de decir! Desventurada y muda,
de tan hondos, tan íntimos secretos
la lengua humana, torpe, no traduce
el velado misterio.
Palpita el corazón enfermo y triste,
languidece el espíritu, he aquí todo;
después se rompe el frágil
vaso, y la esencia elevase a lo ignoto
(de Castro: 1993: II: 534-535).

José Selgas, por su parte, da cuenta en sus textos de la insuficiencia del lenguaje y los sentimientos que le provoca; la angustia que produce la “radical insuficiencia humana” en el lenguaje llega a ser casi existencial y vital. En *Más hojas sueltas* (1863), leemos:

El alma se aflige al verse encerrada dentro del sombrío calabozo de la carne, y el pensamiento se resiste a sufrir las ligaduras de la palabra.

(...)

¿Por qué todo lo que es inmaterial se muestra afligido al sentir sobre sus hombros el peso de la vida? (Selgas: 1863: 19).

Compartiendo con sus compañeros la vuelta al grito primigenio inarticulado como forma inmediata y más rica por no codificada en la transmisión de sensaciones primarias, dice Selgas en *Hojas sueltas* (1861):

Ese grito es una palabra profunda que sólo se puede encontrar en el diccionario de la naturaleza. Todas las academias reunidas no inventarán jamás la expresión propia de las grandes emociones. Los diccionarios de las academias no sirven más que para expresar los términos medios de los afectos humanos (Selgas: 1861: 125).

Poco más adelante, en el artículo “Dos de noviembre”, leemos:

¿Qué es el diccionario de la lengua más que un cementerio de palabras, cuerpos sin alma que están allí colocados en orden con sus respectivos epitafios esperando resucitar al soplo animador de un pensamiento? (Selgas: 1861: 137).

En un artículo de *Delicias del nuevo paraíso* (1929), el autor especifica qué tipo de sentimientos son aquellos a los que hace referencia al hablar de las dificultades a la hora de ser expresados:

El amor, por ejemplo, no encuentra muchas veces palabras en el diccionario de ninguna lengua para expresar los secretos pensamientos del cariño...

(...)

De la misma manera, el dolor, como si no cupiese dentro de los límites de la palabra, prorrumpe en gritos arrancados del alma, desata en la boca el manantial de los sollozos y hace caer de los ojos afligidos torrentes de lágrimas (Selgas: 1929: 162).

En un texto que intenta ser más explicativo, y por ello, más objetivo, Selgas argumenta: “Supongamos que el alma es un pensamiento: pues bien, la cara es la palabra de ese pensamiento y la naturaleza no acierta siempre a expresarlo” (Selgas: 1863: 45). No sólo en los artículos, también en sus novelas, Selgas introduce reflexiones de este tipo, y así, en *La manzana de oro* (1872), cuando el personaje protagonista está saboreando las mieles de la idea de convertirse en poeta, lo primero que se pondera es: “...cantar con notas no aprendidas, melodías que no caben en la lengua del mundo, ternuras que se escapan de la tierra...” (Selgas: 1872: 214).

Por último, Trueba, con un tono menos desgarrado y menos desgarrador que el de sus compañeros, también lamenta la insuficiencia del lenguaje, aunque en su caso la imposibilidad de describir las grandezas de la naturaleza se focaliza más en lo inconmensurable del objeto descrito que en la limitación de la herramienta empleada:

Hay tanta poesía y tan sencilla grandeza en estas montañas éscaras, que el pintor más inspirado y diestro se esforzará cuanto le sea posible en trasladarlas con fidelidad al lienzo y quedará descontentísimo de su obra. (...) todo esto es tan grande y tan bello que el libro, o el cuadro a que se haya querido trasladar, por grande que parezca a los que no lo conocen, debe parecer muy pequeño a los que lo conocemos (Trueba: 1909: II: 6-7).

En *Madrid por fuera* (1878) la idea se repite una vez más:

Dícese que la palabra es instrumento muy insuficiente para expresar los sentimientos humanos, aun en poder de los más diestros en servirse de ella. Ahora conozco como pocas veces que eso es una gran verdad, porque no encuentro modo de expresar con la palabra lo que yo sentía en mi niñez, por ejemplo, cuando al despertar la naturaleza, se llenaban de hojas y flores y pájaros los bosques y las praderas que rodeaban la casa nativa (Trueba: 1878: 3).

Si ya Lista había hablado de la lucha necesaria para expresar debidamente un pensamiento, los autores del Segundo Romanticismo parten de la premisa de que la batalla está perdida y de que de lo que se trata es de obtener el máximo provecho en la negociación. Son conscientes de su limitación y casi siempre quedarán insatisfechos del resultado de su obra, incapaces de reflejar la complejidad que se acumula en el proceso psicológico resultado de la emoción poética. Por eso lo repiten una y otra vez, para disculparse por ello ante sus lectores y para pedirles la disposición necesaria para completar aquello que la palabra no alcanza.

En cualquier caso, los autores no se conforman, y buscarán nuevas vías de comunicación por medio de la sugerencia del mundo onírico, la musicalidad, la imagen - que acerca pero no descubre- o el símbolo. Dice Ángeles Cardona Castro:

Se comprende porque la esencia del lenguaje místico es la inefabilidad y por eso deben recurrir a los símbolos aquellos poetas que no sabían que el signoificante debían elegir para sustituir significados de un mundo interior o trascendente velado por el misterio (Cardona- Castro: 1986: 268).

En este mismo contexto hemos de insertar la teoría de Gabriel Celaya que hemos comentado respecto a la importancia de la música y el retorno al gesto sonoro primordial. Según el escritor, en la poesía de Bécquer debemos notar un predominio del ritmo sobre la palabra y, sobre todo, del canto sobre lo sonoro del hablar. Esto se debería a la constatación de que aquello que es imposible mediante el lenguaje (la transmisión de lo inefable) es posible por medio de la música y la melodía de los pensamientos, sentimientos e imágenes¹⁵.

Desde esta perspectiva, no nos movemos ya en el campo de la comunicación, sino en el de la comunión y la sugerencia, que no sólo precisa de signos lingüísticos, sino también de signos prosódicos y extralingüísticos.

Con la sugestión y con el sueño relaciona Guillén la poesía de Bécquer, y por extensión, podemos decir, la de todos aquellos que no encuentran en la lengua el vehículo adecuado para transmitir sus sentimientos e ideas.

Si todo gira en torno a lo soñado, será imposible expresar lo soñado con palabras. (...) el sueño es muy diferente de la palabra. Consecuencia: que la poesía se apoya en el sueño, y no en la palabra (Jorge Guillén: 1943: 15).

Sin embargo, la poesía está ahí, a la espera de ser expresada, necesitada de una forma. Ahí entrará la razón en el proceso creativo, en la necesidad de reducir la forma al mínimo de realidad para desposeerla lo menos posible de espíritu¹⁶.

3.2.2. La necesidad de la razón. Importancia de la forma

“La idea perfecta se salva de la imperfección de lo inexistente pactando con la imperfección, realmente perfecta, de la materia” (García Montero: 2001: 48).

¹⁵ “Si en lugar de la comunicación buscamos la comunión, es evidente, ante todo, que retrocederemos del lenguaje articulado, propio del pensamiento rígido, al <<gesto sonoro>> primordial: grito sollozo o suspiro” (Celaya: 1963, 1971: 120).

¹⁶ Esta idea la expresa Casaldueño en “Las Rimas de Bécquer”, 1935.

La conciencia de lo inaprehensible del objeto no desanima a los segundos románticos en su búsqueda del dominio de las palabras. El lenguaje es mezquino e insuficiente para expresar todo lo que desearían, pero es el instrumento disponible para dar forma a la poesía y lo utilizan de una manera consciente y elaborada.

Con frecuencia se ha hablado de la preocupación lingüística de Gustavo Adolfo como un rasgo distintivo del autor. En efecto lo es, pero no exclusivo de él. En esta fase del Romanticismo se verifica una reacción en contra del lenguaje “ampuloso y exagerado” de la primera etapa y, como consecuencia, los autores de este periodo pondrán mayor atención en la expresión lingüística, esforzándose por desembarazarse de los artificios y buscar la naturalidad. Cuando Bécquer define la poesía de Ferrán y la suya propia como breve, desnuda, desembarazada, en una forma libre, frente a la poesía pomposa, adornada y desarrollada, está presentando un nuevo modo de escritura distinto a toda la poesía anterior no popular.

Dado que gran parte de la crítica se centra en el testimonio de Bécquer para explicar el proceso de creación poética y el papel de la razón, destacamos este testimonio para revisar las diversas opiniones al respecto y comprobar cómo muchas de estas ideas, ceñidas en la mayoría de los casos únicamente al poeta sevillano, pueden hacerse extensibles a otros autores de su grupo.

Hay dos referencias becquerianas que se citan con especial insistencia, se trata de las siguientes:

...por lo que a mí toca, puedo asegurarte que cuando siento no escribo. Guardo, sí, en mi cerebro escritas, como en un libro misterioso, las impresiones que han dejado en él su huella al pasar. Estas ligeras y ardientes hijas de la sensación duermen allí agrupadas en el fondo de mi memoria hasta el instante en que, puro, tranquilo, sereno y revestido, por decirlo así, de un poder sobrenatural, mi espíritu las evoca, y tienden sus alas transparentes, que bullen con un zumbido extraño, y cruzan otra vez por mis ojos como en una visión luminosa y magnífica (Bécquer: 2004: 460).

**

En esos instantes rapidísimos en los que la sensación fecunda a la inteligencia y allá en el fondo del cerebro tiene lugar la misteriosa concepción de los pensamientos que han de surgir algún día evocados por la memoria, nada se piensa, nada se razona, los sentidos todos parecen ocupados en recibir y guardar la impresión que analizaremos más tarde (Bécquer: 2004: 401)¹⁷.

¹⁷ A pesar de haber aparecido ya, es necesario retomar esta cita para entender lo que viene a continuación.

Vemos pues, que Bécquer habla de dos momentos en el proceso creativo. El primero de ellos es aquel en el que no interviene la razón. Es el momento en que la Poesía, lo poético exterior al poeta, despierta en él las sensaciones. Ahora se trata únicamente de sentir, para guardar en la memoria todas esas percepciones sin ideas ni palabras. Las potencias que entran en juego son la sensibilidad y la imaginación. La segunda fase es la que se pondría en contacto con la poesía como producto del hombre, es el momento en el que hay que utilizar la razón para atenuar la imaginación, dominar el lenguaje y conseguir de él la máxima expresividad o la menor interferencia en la pureza de la idea. Jorge Guillén define el proceso con los siguientes términos:

El sujeto se aviene a ser “fecundado” en actitud pasiva, y ya se advierte que esta pasividad no exige más auxilio que el necesario para mantener tan pasiva recepción sin impuras intrusiones intelectuales. No se razona. La pureza de esta crisis estriba en el sometimiento al in-flujo de la sensación. Y la sensación se dirige, por de pronto, a la memoria. (...) Sin perderse en oscuros descarríos, y cuando se refugia en la memoria, busca la inteligencia. (...) <<Inteligencia>> significa para Bécquer <<conciencia poética>>; ella se esforzará por reducir a formas expresivas – o sea, inteligibles – aquel tesoro de sensaciones (Guillén: 1982: 197).

La razón, por tanto, es importante, pero: “La mano con su cincel y su rienda no se aplican sino a un previo material informe” (Guillén: 1943: 16), y, como recuerda Alborg: “Lo que Bécquer espera de la razón no es (...) un principio de orden que discipline nada (...) sino el poder o facultad de expresar adecuadamente con palabras (...) el raudal de fantasías que le suministraba la imaginación” (Alborg: 1980: 818).

Los pasos por los que pasa la obra de Bécquer, según el criterio de Guillén, son los siguientes: sentimiento, recuerdo, sueño, verso-palabra de sugestión.

García Montero destaca el papel de la memoria en la creación becqueriana¹⁸, y la vincula al mundo de la razón “como un tesoro último de control y autoconvencimiento” (Alonso Montero: 2001: 44). A esto, añade:

Una cosa es la poesía y otra el poema. El verdadero orgullo del poeta no se limita a sentir la poesía, porque exige también el poder intelectual de escribir en frío, sereno en la tortura, con la fuerza de la razón y las calculadas precisiones del cincel (García Montero: 2001:44).

Darío Villanueva habla de la memoria como “recuperadora de esas ideas relativas que se han ido acumulando como paso previo al momento creativo” (Villanueva: 1985: 26).

¹⁸ Fundamental importancia de la memoria, en lo que coincidiría con Rosalía de Castro.

Partiendo de las palabras de Jorge Guillén y de José Luis Varela, el crítico alude al papel de los sueños como elementos distorsionadores. Es decir, serán los sueños los que creen la distancia necesaria entre la realidad y el objeto poético, de modo que este quede marcado de matices deliberadamente poéticos y teñido de la realidad del poeta, puesto que por medio de los sueños, el hombre recupera sus orígenes y se concilia con la naturaleza.

José Pedro Díaz, por su parte, presta más atención al momento de reposo que debe mediar entre la fase primera de recepción de sensaciones y la segunda en la que estas, convertidas en recuerdo, deben de ser elaboradas por la razón. Según este crítico, este reposo es importante por dos razones:

1. En primer término, tal reposo importa porque la conmoción sentimental (...) tiende a entorpecer y no a facilitar su ejecución. El manejo y dominio de los materiales expresivos exigen una lucidez, una conciencia y un rigor que no pueden ser favorecidos por el impacto emocional (...).
2. ...luego de pasada la primera conmoción, el poeta no sólo podrá expresarse, sino que, según nos dice Bécquer, parece *conocer mejor lo que ha de expresar*, y ello tanto (a) por una transformación operada en el material que guardó en su alma como (b) porque se halla en una diferente disposición espiritual.
Lo que la memoria evocará son los *resultados* de un proceso que se inició- y sólo se inició- con la sensación, pero que no son ni la sensación ni la emoción que esta produjo, sino *algo de un orden diferente*. Las que fueron experiencias humanas se transformaron en materiales estéticos, y *son éstos los que el poeta va a expresar* (Díaz: 1971: 339-341).

Sin embargo, esta nueva concepción poética en la que se supera el viejo tópico romántico de que la inspiración es auto suficiente para la creación, no aparece únicamente en Bécquer y no es, ni siquiera, una corriente iniciada por él. Muchos románticos europeos habían defendido criterios semejantes. Dice Wordsworth: “El origen de la poesía es la emoción que se recuerda en sosiego” (cit. en Díaz: 1971: 342). Por su parte, Poe reitera la misma idea:

...es evidente que un poema escrito en ese momento [de conmoción] será poético en la exacta medida de su aljamiento de la pasión. Un poema apasionado es una contradicción en los términos.
Es precisamente esta emoción despojada de pasión la que constituye el dominio del verdadero arte de la poesía. La pasión propiamente dicha y la poesía no pueden acordarse. La poesía, elevándola, tranquiliza el alma. No tiene nada que ver con el corazón...¹⁹

Jorge Guillén añade los testimonios de Friedrich Schlegel, Achim von Arnim y Novalis²⁰. El primero de ellos afirma:

¹⁹ Cit. en Díaz: 1971: 344 cit. por Bellager, en nota a “Le principe poétique, par E.A.P.” Texto y trad. Ed. Du Myrte, París, 1945: 113.

²⁰ Las tres citas reproducidas a continuación aparecen recogidas por Jorge Guillén, 1962, recogido por Russel P. Sebold: 1982: 199.

Quando el artista se encuentra bajo el poder de la imaginación y del entusiasmo, no está en las debidas condiciones para comunicar lo que tiene que decir...En esta situación de searía decirlo todo. Quien cae en tentación semejante no acierta a reconocer el valor y el mérito de la *autocontención*.

Más escueto, aunque igualmente claro, se muestra Achim von Arnim cuando dice: “ningún poeta ha hecho obra perenne...bajo el imperio de la pasión”.

Por último, Novalis señala:

Nunca podrá ser demasiado frío y consciente el joven poeta. Un estilo verdaderamente poético y musical exige calma y concentración. Cuando una tempestad agita el corazón del poeta, atónito y confuso, no surge más que un maremágnum sin sentido.

José Pedro Díaz interpreta esta semejanza de criterios -también con Baudelaire que se expresa en términos semejantes-, como una muestra de evasión y superación del Romanticismo. Coincidimos en la idea de la superación de la etapa del Romanticismo de corte liberal, pero entre los poetas españoles contemporáneos a Bécquer, no es él el único que supera esta corriente y, aunque sea él el que llegue a la plena depuración sin titubeos ni dudas, habrá otros autores que también deseen conseguirlo.

Hemos de empezar diciendo que ya Lista en sus *Ensayos Literarios*²¹ se muestra partidario de esta corriente cuando dice: “La inspiración, pues, es para el pensamiento: la perfección del lenguaje es hija de la limaza” (Lista: 1844: 36). Asimismo, Gil y Zárate, en su manual de literatura de 1842 propone un proceso poético muy semejante al propuesto por Bécquer años después:

... si se quiere dar una verdadera idea de las creaciones de la imaginación, es preciso decir que hay dos elementos: 1) las impresiones de los sentidos con los recuerdos que de ellas guarda la memoria; 2) la concepción racional de la belleza²².

Entre los contemporáneos de Bécquer encontramos casos semejantes. Cañete, en el prólogo a *La Primavera* (1850) de Selgas, tras condenar la poesía “farragosa”, “charlatana” y “prosaicamente ampulosa”, alaba a su amigo, no sólo por la originalidad de sus ideas, sino también por haber tenido “el buen gusto de expresarlas con sencillez y en breves términos”, uniendo “gracias y ligereza de la forma con la ternura y profundidad del fondo” (en Selgas: 1850: XXV). Selgas, también, condena el modelo de poeta que: “quiere deberlo todo a la inspiración y nada a estudio, poesías en las que hay

²¹ “Estado actual de la literatura europea”, Artículo III.

²² Antonio Gil de Zárate, *Manual de Literatura, Parte primera. Principios generales de Retórica y Poética*, Madrid, Imp. De Boix, 1842: 133; citado en López Estrada: 1993: 83.

sentimiento pero no sentido” (en Arnao: 1851: IX), afirmación que desmiente a Luis García Montero, que considera a Selgas ejemplo contrario a Bécquer por mostrar la labor del dominio del lenguaje como algo llevado y sencillo, gracias a la virtud. La opinión del crítico granadino está justificada a la luz de algunos fragmentos de la obra de Selgas, que pasaremos a reproducir a continuación, pero ahondando un poco más en la misma podemos descubrir testimonios que hablan de la radical necesidad del arte para escribir. Selgas otorga más importancia al fondo que a la forma, a la idea que a las reglas, pero eso no le hace oponerse a ellas y es, precisamente, esta controversia la que lo incluye de lleno en el espíritu de su época.

La tesis de García Montero queda apoyada con textos como los que siguen:

La primera belleza que busco en las obras de arte es la que resulta de la bondad de la intención, esto es, la belleza moral. Así como son más estimables las nobles prendas del alma que los encantos físicos, de la misma manera estimo más la belleza moral del pensamiento que el encanto material de la forma. Cuando estas dos perfecciones se encuentran unidas aparecen ante nuestra admiración las obras maestras; pero entre tanto más le debemos en conciencia al autor que emplea las medianas facultades de su talento en propagar la semilla de las virtudes, que al genio orgulloso que se vale de los poderosos medios de su inteligencia para corromper el corazón de sus semejantes infundiéndoles la perversión de los vicios (Selgas: 1879: XI).

En *Más hojas sueltas* (1863) se percibe una postura más radical:

Es posible que la integridad académica tropiece en algún adjetivo mal colocado, en algún giro dudoso, en algún régimen poco castellano o en alguna asonancia poco escrupulosa.
¡Qué horror! dirá la Academia.
Y en efecto, es una lástima que el señor Palou se haya atrevido a tener mucho talento antes de saberse de memoria el diccionario de la lengua (Selgas: 1863: 133).

No creemos, sin embargo, que esto signifique que Selgas no se preocupe de la forma, sólo que en la disyuntiva contenido/ forma otorga prioridad al primero. La tesis de un Selgas más preocupado por la forma se sustenta de esta manera:

Hacer prodigios de arte sin arte ni estudio, es andar sin pies, volar sin alas, vivir sin dinero (Selgas: 1866: 59).

**

El arte es el *quid divinum* que nadie aprende, que nadie enseña.
(...)
Es la triple visión de lo verdadero, de lo bello y de lo bueno.
¿Qué es la literatura?
Una facultad exquisita, un tino particular, un tacto fino.
Una cosa muy rara, rarísima, que se llama buen gusto.
La ciencia estudia, medita y descubre.
El arte se inspira y crea.
La literatura lima.
Son la sabiduría, el genio y el talento (Selgas: 1866: 109-110).

Para Selgas, prima el contenido sobre la forma cuando uno de los dos tiene que faltar, pero lo ideal, las obras de arte y el verdadero talento consiste en saber aunar ambas:

En ella ha querido el cielo
que la gloria se vincule,
que los hombres se eternicen
y las hazañas se encumbren

Que en vínculos misteriosos
y en lazos indisolubles
forma y pensamiento unidos
en doble belleza junte
(Selgas: 1879: 13-14).

La misma idea con distinta focalización persiste en Antonio Arnao, cuya preocupación formal supera a la mayoría de sus contemporáneos. El poeta insiste en la dificultad de que la calidad de la forma y la calidad de la idea sean parejas, pero desde una perspectiva diferente. Arnao no habla de textos con ideas sobresalientes y errores de estilo -caso de Selgas- sino de la necesidad de que todos aquellos que no tienen ideas sublimes -a su parecer, la mayoría, entre los que se incluye- se detengan en la forma estilística para, al menos, ofrecer un producto de calidad. En *Gotas de rocío* (1880), leemos:

...opino que los poetas faltos de genio (que somos los más, aunque muchos no lo conozcan por su parte) debemos procurar a toda costa la limpieza y distinción en lo que a la forma se refiere, para ver de asemejarnos a los hidalgos pobres que revelan su calidad por la limpieza de sus añejos vestidos y por la distinción de sus modales (Arnao: 1880: 20).

El estilo una vez más es el traje, pero esta vez en lugar de buscar un traje medianamente decente para un gran pensamiento se busca un traje deslumbrante para cubrir una idea mediocre. Sea este el verdadero motivo o trate más bien de una falsa modestia que intenta captar la simpatía del lector, lo cierto es que la preocupación de Arnao por la forma es notable. Lo vemos en diversos testimonios en los prolijos prólogos convertidos en manifiestos de su voz poética, y lo revela también la constante experimentación con diferentes formas métricas en sus sucesivos libros, como el madrigal en *Gotas de rocío* (1880) o los sonetos en *Un ramo de pensamientos* (1878); libros en los que, además, suele dedicar un espacio a explicar el funcionamiento de estas estrofas y la motivación que le ha llevado a su cultivo. Lo vemos, por ejemplo en *Soñar despierto* (1891) y en *Un ramo de pensamientos* (1878). En el primero, el autor expresa su preocupación por la corrección estilística y se refiere a la poeta que no se cuida de la forma confiada en su "genio". El autor no lo menciona explícitamente, pero la referencia a los epílogos del Primer Romanticismo parece clara. Por su parte, en *Un ramo de pensamientos* (1878)

encontramos un ejemplo de poema de tema metaliterario, presentando, en este caso, al soneto, del que menciona características e historia.

Como ya en otros lugares he manifestado cuán amante soy de la tersura y corrección, porque las juzgo exigencias de buena crianza literaria, no necesito añadir aquí que también, (...) he pretendido realizarlas en este libro. Solamente indicaré que tanto más me aseguro en mi modo de pensar, cuanto más veo que defender lo contrario es hijo de una rebelión que a nada duradero conduce y que en nada racional se funda. Pintar cuadros pequeños a brochazos, componer música erizada de innecesarias disonancias, e escribir versos insonoros y quizá sin propiedad ni sintaxis, todo esto podrá revelar genio (palabra de moda entre muchos que, como yo, no lo tienen) pero no debe olvidarse que en cuanto a genios los hay buenos y los hay malos (Arnao: 1891: 2-3).

El soneto del que hablábamos es el que sigue:

EL SONETO

Tradición popular dice a la historia
que el rígido soneto fue creado
para dar al ingenio aprisionado
tras corta lucha perdurable gloria.
Podrá juzgarse fábula irrisoria
mas él subyuga al pensamiento osado
que en troquel inflexible modelado
debe dejar viviente su memoria.

Así la inspiración, aunque arrogante
mundos y mundos recorrer pudiese,
un límite fatal halla delante;

y cuando libre remontarse quiere,
como estrella fugaz, en breve instante
brotó y deslumbra y se despeña y muere
(Arnao: 1878: 23).

En el soneto se alude a la batalla librada entre el pensamiento y la forma, para que esta sea capaz de contener a aquel. La búsqueda de nuevas formas para facilitar la paz entre ambos conceptos es algo que otros autores intentan, pero lo novedoso de Arnao, lo que lo distancia del grupo en cierto modo, es el retorno a la métrica clásica, con madrigales y sonetos, mientras que los demás autores están tratando de encontrar formas nuevas para una poesía nueva en los ritmos de la lírica popular y en estrofas propias de la lírica alemana, como es el caso de las baladas en Barrantes:

Necesitaba el autor cantar, y para que alguno le escuche, ha pedido a las literaturas extranjeras de prestado una fórmula y un género. A decir verdad, *la balada* merece tomar carta de ciudadanía. ¡Así pudiéramos alcañársela nosotros!- pero nos falta el genio de Goethe o de Schiller, de Walter Scott, de Byron o de Moore, de Delavigne o de Victor Hugo (...) (VIII)

(...)

Resulta, pues, imposible de señalar el verdadero carácter de la balada. Adoptándola en nuestra literatura, podría decirse que tiene:- de la égloga, la sencillez;- de la leyenda, el calor;- de los romances antiguos, la melancolía; - y de los cantos populares, el espíritu (Barrantes: 1853: X).

El autor opta por tomar prestada una fórmula extranjera, pero como vemos, lo que valora en ella y le impulsa a utilizarla es lo mismo que los demás autores -como Trueba, Ferrán, Rosalía, Bécquer etc.- buscan y encuentran en la lírica tradicional española: un estilo breve y un espíritu popular.

De vuelta al caso de Arnao, como decíamos, el poeta ensancha el espacio de búsqueda. Mientras los demás autores limitan el rastreo a formas extranjeras o populares, el murciano considera como otra opción el retorno a las estrofas tradicionales. Del cruce entre el gusto por estas estrofas, las nuevas tendencias y la preocupación por la concisión en la forma surge su cultivo de los *lieder*, como él mismo en carta a Cañete caracteriza los poemas que forman parte de *Trovas castellanas*, de 1873: "...una colección de *Lieder*, que te va a saber a miel" (cit en López Gómez: 1987: 106). En este libro, como adopta hacer, Arnao habla de la forma métrica que va a utilizar y la caracteriza del siguiente modo:

El *lied alemán* equivale a nuestra *canción*; pero se aplica a una canción <sui generis> más aún en la esencia que en la forma. Escritores como Uhland, Rückert, Novalis, Müller, Teodoro Koerner y hasta el mismo Goethe han cultivado con afición este canto popular y familiar de Alemania, que se desarrolló en el siglo XV al XVI y que ha llegado en manos de tan ilustres poetas al más alto grado de perfección y hermosura. El *lied alemán* suele dividirse en coplas, a veces entremezcladas de estribillos -similar a ciertas canciones y villancicos de nuestros antiguos cancioneros-, bien que los más genuinos se limiten a dos estrofas. La diferencia entre la *canción* propiamente dicha y el *lied* radica en que aquella es, generalmente, producto de la fantasía, mientras que este brota, por lo común en lo íntimo del corazón. El *lied* posee cierto tono de gravedad y misticismo hasta en el fondo de sus apariencias más frívolas, que tienden a idealizarlo todo, una se refiera al amor, ya oculte en risueñas imágenes intención epigramática.

A pesar de su natural vaguedad - más propia del espíritu algo soñador pero profundamente poético de los países del norte, que del colorido y brillantez de la inspiración meridional- no fue difícil aclimatar esta clase de poesía en España. Valera, Eulogio Florentino Sanz, Palau, Bécquer, y otros discretos imitadores de la musa germánica lo demostraron (cit. en López Gómez: 1987: 109).

Nos interesa señalar especialmente en este testimonio los valores que Arnao atribuye al *lied* en consonancia con los valores propios de su grupo y época: se trata de una forma popular, semejante a formas populares españolas como el villancico, producto de lo íntimo del corazón -es decir, del sentimiento- cargado de la vaguedad que caracteriza alguna de las composiciones del Segundo Romanticismo. A esto añade otro de los objetivos de la segunda poesía romántica: la brevedad y el lirismo:

En estas *Trovas castellanas* he agrupado poesías de cortas dimensiones... por lo general, en que alternan tres caracteres, a saber: el de la aptitud lírica en las que han sido escritas para música, el de los *lieder* alemanes que he pretendido imitar en otras, y el de la censura satírica contra defectos hoy comunes... (citado en López Gómez: 1987: 106).

Arnao se sitúa, por tanto, en la misma línea que los demás autores, sólo que no se atreve a dar el paso que le llevaría a la apreciación directa de la lírica popular de su propio país. Para concluir, sus propias palabras caracterizan y resumen sus intenciones literarias en *Un ramo de pensamientos* (1878):

...he seguido siempre en el ejercicio de la poesía el camino que he juzgado más propio de mis pocas o muchas facultades, sin esclavizarme a ninguna tiranía, sin dejarme arrebatar por los vientos de la moda, y sin querer imitar a las rutinarias cabras que saltan afanosas por donde salta con fortuna la primera. (...) Su [del libro] fondo es por lo general benigno, su ave, ordenado y tranquilo, y su espíritu creyente y humilde como lo fue el de nuestros antiguos poetas (...). Y en cuanto se refiere a la parte de forma y estilo, he intentado buscar la más tersa, limpia y correcta; forma que aparentan desdeñar los que no saben realizarla; pues, sobre no gustarme los genios salvajes y desaliados, siempre he observado que en el mundo se suele apellidar vigor de pensamiento y talento varonil lo que es quizá expresión del desorden o carencia de educación y cultura (Arnao: 1878: 14).

En el extremo opuesto, aun dentro de los límites del pensamiento segundorromántico, se encuentra Trueba. Si lo situamos lejos del pensamiento de Arnao es porque, aunque concede a la forma una importancia innegable (actitud propia y relevante dentro del movimiento), declara abiertamente la poca atención que presta a las reglas, al fijar su mirada en lo popular y no en lo académico, en lo teórico o en las influencias extranjeras.

Su adscripción al grupo se percibe en los pasajes en los que reconoce la importancia de lo estilístico.

En primer lugar, dentro de su *Arte de hacer versos* (1881) subraya la necesidad de la belleza de la forma para no desvirtuar el fondo poético. Con respecto al proceso creativo se aparta de la tónica general al afirmar que la poesía no se debe escribir “en frío”, pero al describir cuál es el arte de la poesía afirma: “consiste en *templar* el alma, en excitar la sensibilidad por medio del *pensamiento*, antes de tomar la pluma para dar forma en verso o prosa a la poesía” (Trueba: 1909: II: 299), a lo que añade después la “necesidad de haber adquirido aptitud para la belleza de forma²³” (ibídem: 300). Dice así:

La belleza de forma es indispensable en la poesía. Es verdad que esta tiene su esencia en el fondo, pero si la forma no armonizase con él, la esencia quedaría desvirtuada y oscurecida...(Trueba: 1909: II: 296).

Para escribir bien en verso o prosa lo primero, naturalmente, que se necesita, es talento; pero el talento no basta para ello, que se necesita también arte, con cuyo nombre designo la instrucción y el buen gusto. Sin arte se puede tener mucho talento natural y ni saber escribir en verso ni en prosa (Trueba: 1909: II: 300-301).

²³ El subrayado es nuestro.

Idea que repite en *Nuevos cuentos populares* (1879), con un tono más cercano al que solemos encontrar en sus textos:

Uno de mis más queridos y respetados amigos, (...) decía no ha muchos días (...) que el arte literario es siempre expresión incompleta de la idea y el sentimiento que trata de expresar. Estoy enteramente conforme con esta opinión, aunque también creo que cuanto más elocuencia se expresa el arte cuanto con más claridad ve el entendimiento y con más intensidad siente el corazón (Trueba: 1905: IX: 80).

Lo que le caracteriza y diferencia en cierto modo es la atención que presta al lenguaje popular. Trueba se separa del academicismo; se aleja de Arnao porque no busca la inspiración en las formas clásicas y se separa de Ferrán, Bécquer o, incluso, Rosalía en el hecho de que el modelo popular no se filtra por el modelo alemán de imitación de lo popular. Trueba bebe de lo popular y lo reproduce sin más interferencias intertextuales, reelaborando el material tan sólo en función de cumplir lo que él persigue: la enseñanza de valores positivos y, sobre todo, la conservación de las tradiciones del pueblo. De acuerdo con esto, el lenguaje cobra un papel primordial, y no sólo cuando se trata de una lengua distinta al castellano, sino también cuando se trata de un registro de lengua distinto en la escala diastrática. El lenguaje contiene el alma del pueblo, y la manera propia de expresarse cada uno de los grupos sociales los caracteriza. Por eso, Trueba no se limita a la reproducción de estereotipos, sino que trata de reproducir el habla real:

Siempre he creído que el escritor de costumbres, lo primero que debe estudiar es el lenguaje del pueblo, y al decir el lenguaje del pueblo, quiero decir el lenguaje familiar de todas las clases en que la sociedad se divide; pero este estudio es cosa muy secundaria para muchos de nuestros escritores.

Creer muchos de nuestros escritores, que el lenguaje popular se imita perfectamente estropeando las palabras, poniendo términos bárbaros en boca de los rústicos de todas las localidades, convirtiendo la *s* en *z* cuando los que hablan son andaluces, y la *o* en *u* cuando los que hablan son gallegos o asturianos. Me parece este un lamentable error, porque lo que caracteriza al lenguaje popular no es la construcción de la palabra sino la construcción de la frase (Trueba: 1905: VI: 2-3).

En otro orden de cosas, el mismo autor confiesa separarse de las reglas al introducir elementos autobiográficos en los textos o al construirlos a partir de la reelaboración de sus recuerdos. Lo que él piensa que le separa de lo académico lo aproxima, sin embargo, al Segundo Romanticismo²⁴:

Demasiado sé que con frecuencia me aparto de las reglas del arte, y esto debe de consistir en dos cosas: en empirismo literario, y en que nunca se me ha ocurrido la idea de que mis escritos puedan proporcionar me un asiento en la Academia.

Sin tener nada de excéntrico, ni pretender que mi particular criterio valga más que el colectivo de la sociedad, he adquirido ciertos hábitos de inocente independencia, de que no me es dado

²⁴ Recordemos la importancia que el recuerdo tiene en la elaboración poética de Bécquer o Rosalía.

prescindir, lo mismo en el cultivo de la literatura que en la vida privada (Trueba: 1905: V: 372).

(...)

Tampoco diré que el colocar como coloco a mi niña, y aún a su madre y a su padre, en otras andas que tiene la forma de libro, no sea una contravención de las reglas literarias, que gritan al autor: <Estése usted en tre bastidores, y no salg a usted al tablado, que quita la ilusión al público>...

(...)

Los escritores que, como yo, tienen la cabeza muy chica y el corazón muy grande y no dan *palotada* cuando no tienen los nervios estallando, y los ojos húmedos y el corazón agitado, necesitan evocar el recuerdo de lo que más aman o más lloran, a fin de *producir* la emoción, que es la fuente de sus inspiraciones. La torre de la iglesia de mi aldea, que es altísima y hermosa, conserva los agujeros en que al edificarla se iban fijando los andamios: pero nadie censura por eso al arquitecto, porque ¿qué importa aquella imperfección, si a ella se debe el que la torre sea tan alta y tan sólida y tan hermosa? (Trueba: 1905: V: 373).

Hablamos de un respeto relativo a las reglas, pero esto no implica que Trueba no siga ninguna norma. Podemos confirmar esta idea con un nuevo testimonio en el que el autor, en la cuarta reedición de *El libro de los cantares* (1852), de 1858, habla de las correcciones y remodelaciones que ha hecho en el libro:

Sin quitar a mi libro nada de su primitivo carácter sencillo y a la buena de Dios, le he reformado notablemente, suprimiendo unos cantares porque me parecían malos, añadiendo otros porque me parecían buenos, y corrigiendo no pocos de la primera edición (Trueba: 1907: I: 347).

Por último, igual que vimos en Arnao, o igual que el Bécquer que mide la longitud perfecta de un poema en el envés de una tarjeta de visita, Trueba rechaza lo prolijo y aboga por las formas concisas y breves:

ORACIONES CORTAS

Yo no sé lo que a Dios piden
los que mis cantares oyen,
si será que los alargue
o será que los acorte,
pero lo que yo le pido
en mis cortas oraciones
es que no me las de largas
ni en buenos oradores
(Trueba: 1909: II: 189).

**

...Calculé que estas cartas no llegarían a media docena, y temo que se acerquen a una. Decía Boileau que todos los géneros (de literatura y oratoria) eran buenos, menos el fastidioso. Yo entiendo que es por excelencia fastidioso lo largo (en Ereño Altuna: 1998: 215).

Manuel Cañete y Rosalía de Castro, también, participan de esta línea de pensamiento respecto a lo formal.

Cañete, en el prólogo a *La Primavera* (1850), de Selgas, recurre a la capacidad de aunar la belleza de la forma y del contenido, como parámetro para valorar positivamente al poeta:

Basta con que sepamos que son buenas; y no vacilo en decir que lo son, porque en ellas suelen encontrarse los más bellos pensamientos expresados en la más bella, en la más adecuada de las formas (Cañete, en Selgas: 1850: XXIX).

El caso de Rosalía de Castro se sitúa en la misma línea. Al hablar de *Follas Novas* (1880), nos dice Marina Mayoral: “Rosalía llega en estos poemas a una concisión, gravedad y desnudez retórica verdaderamente sorprendentes” (Mayoral: 1993: II: XVII). Asimismo, es significativo constatar cómo Lázaro Montero describe el proceso creativo de Rosalía a partir de una filtración de las sensaciones y emociones por el recuerdo, del mismo modo que hemos visto en el proceso creativo de Bécquer la necesidad de un tiempo de reposo entre la sensación y la evocación. Las palabras que utiliza el crítico son las siguientes:

Posee Rosalía un potente don de evocación. El paisaje, las cosas, las gentes y hasta su intimidad, más que vistas y descripciones, están evocadas. Sus versos raramente responden a una impresión inmediata. No habrá poesía menos circunstancial. Ha de pasar el tiempo – con sus cambios, sus alegrías, sus dolores, particularmente sus dolores – para que en ella maduren las impresiones. El recuerdo es para Rosalía agosto de su cosecha poética. Parece como si no comprendiese el lenguaje de las cosas y hubiera que esperar a que la memoria se lo reproduzca (Lázaro Montero, 1946-47: 667).

Se constata, pues, que en el Segundo Romanticismo la idea de la inspiración ha sido superada. En este momento, a la impresión inicial, caracterizada por el sentimiento, ha de seguirla un estado de calma, sosiego y tranquilidad para que, sólo una vez que las sensaciones hayan sido filtradas por la imaginación, el recuerdo o, incluso, el sueño, puedan convertirse en lenguaje por medio de la razón.

Una de las figuras más importantes en este asunto es Narciso Campillo. Si aceptamos que la contención verbal, la tendencia a la concisión y la búsqueda de la palabra precisa son elementos que los hombres del Segundo Romanticismo toman de la poesía popular y de la escuela neoclásica sevillana, hemos de admitir, también, el papel de Narciso Campillo en la transmisión de los rasgos neoclásicos al Segundo Romanticismo. Su figura es crucial, asimismo, porque es el teórico del grupo, el académico, y ahonda

mucho más que el resto en el significado de la forma y su importancia, lo cual, frente a lo que se ha dicho en ocasiones, no le aleja de los postulados de sus compañeros de grupo.

En 1865 encontramos dos testimonios al respecto. En el prólogo que escribe para *Ráfagas Poéticas*, afirma:

Quédese para otros, bien hallados con su pereza y dormidos en el sueño de su inteligencia, el creer que la inspiración por sí sola basta para emprender y acabar obras dignas de memoria; como si la inspiración fuese otra cosa que una semilla capaz de esterilizarse o dar sazonados y copiosos frutos, según que el abandono o el esmerado cultivo agoten o desenvuelvan sus gérmenes de vida (Campillo, en Ponglioni: 1865: VII-VIII).

En *Del estilo* (1865) leemos:

Pero como no todos piensan con igual profundidad, con igual fuerza, ni consideran bajo la misma faz los objetos pensados, les imprimen, al manifestarlos, diversa grandeza, diferente energía y vario colorido; de aquí nace el estilo. Dejando a un lado la metáfora, y definiéndolo en sentido propio, el estilo es la manera de presentar los pensamientos (Campillo: 1865: 12).

**

Teniendo los preceptos retóricos su fundamento en la naturaleza, claro es que de la naturaleza del asunto deben de provenir las reglas que lo encaminen al acierto (Campillo: 1865: 19).

**

Claro es que siendo en cada una de estas posiciones diferente la idea, y a por su importancia, ya por su naturaleza, y debiendo el estilo concertarse con ella para representarla fielmente (Campillo: 1865: 21).

Queda claro que lo que subyace bajo estas declaraciones no dista tanto de la que defendía Selgas en los textos que hemos analizado previamente: el estilo es importante (y desde el estilo habla el autor en esta ocasión), pero el estilo subordinado a una idea, como ropaje adecuado de la misma. La idea es el elemento más importante, el que rige por encima del otro.

Libro especialmente fecundo en este tipo de testimonios es *Retórica y poética o literatura preceptiva*, elaborado como libro de texto en 1872. La maestría de este autor es doble, pues explica con palabras, en las que los demás no son tan pródigos, dónde están y en qué consisten los cambios fundamentales de la nueva poética con respecto a la anterior. Campillo parte de los planteamientos neoclásicos y mantiene la necesidad de las normas, pero no de todas, y con matices: las reglas solamente serán válidas cuando se ajusten a aquello que dicta la razón, cuando su seguimiento sea lógico y no

constituya únicamente un molde limitador. En un paso más hacia la poética del Segundo Romanticismo, Campillo reinterpreta algunos de los términos básicos de la poética de Luzán, caso del concepto de “imitación”. Por último, inmerso ya de manera plena en la segunda poética romántica, defiende la prioridad del contenido y el pensamiento frente a la forma y prioriza los sentimientos frente a la formación.

El recorrido desde la estética neoclásica a la del Segundo Romanticismo es completo, pero sin perder nunca de vista lo que deja detrás.

Su definición de las reglas, es significativa a este respecto:

...Seguir a nuestros antepasados por el camino seguro; precavernos y apartarnos de los precipicios donde se despeñaron.

Para esto sirven las reglas y tal es su objeto. *Reglas*, pues, son ciertas leyes destinadas a guiarnos, primero: cuando examinamos obras ajenas: entonces nos ayudan a justipreciar su mérito; segundo: cuando tratamos de producir obras propias: entonces son guía de nuestra sensibilidad e inteligencia. Reunidas y metodizadas las reglas de una misma naturaleza, forman un arte (...)

Por consiguiente, *arte*, en general, es la colección de principios o reglas para hacer bien una cosa (Campillo: 1872: 8).

Matiza a continuación:

Las reglas no dan talento ni facultad creadora al que no los tiene; pero cuando los hay, sirve para encaminarlos y dirigirlos (ibídem: 10).

El concepto de “imitación” desde los cánones del segundo romántico, se explica con las siguientes palabras:

...la poesía, música, pintura escultura y arquitectura imitan la naturaleza; que una cosa es imitar y otra cosa es copiar; que la copia aspira a la identidad, y la imitación a la semejanza y que, únicamente pueden copiarse los objetos materiales, mientras la imitación alcanza a todo cuanto existe, no sólo en el mundo de los sentidos, sino en el de la inteligencia y del sentimiento. (...) Si la copia está bien hecha, suele confundirse con el original: en la imitación nunca sucede esto: podrá exceder al original mismo. Y lo excede con frecuencia por la facultad que el artista tiene de juzgar, comparar, elegir y moldear a su arbitrio los elementos que ha ido entresacando de varios seres, más siempre en ella resplandecen suma independencia y libertad, y ese particular y característico sello que suelen grabar los autores eminentes en todas sus producciones (ibídem: 14-15).

Ahora bien, veamos cómo se establece la relación entre el contenido y la forma y qué potencias toman parte fundamental en ella, comenzando por el “genio”.

...genio significa fuerza potencia creadora en las letras, ciencias y artes (Campillo: 1872: 21).

**

...las obras magníficas y extraordinarias capaces de producir la admiración y el asombro, son hijas del genio, y nadie hay tan obcecado o ignorante que deje de contemplar en ellas cierta señal de superior grandeza, considerada por todos los pueblos como divina (ibídem: 22).

Como medios para la perfección del arte menciona tres cosas: la perenne contemplación de la naturaleza, el conocimiento cabal de los modelos y el estudio de las reglas y de las bases sobre las que se fundan. El orden de importancia es este, de donde podemos deducir que la importancia que se da a las reglas es mínima, o al menos menor que la que se da a los otros parámetros.

No juzgo la parte preceptiva y filosófica tan importante como las otras, porque de muy poco sirve sin la naturaleza y los modelos; mientras que con el solo auxilio de estos se han producido obras inmortales. Dicha parte preceptiva y filosófica, no contribuye eficazmente a desarrollar en el genio mayores fuerzas; pero le enseña a conocer y usar de las que ya tiene; lo cual, si no es aumentarlas, resta la grandísima utilidad de conservarlas y aprovecharlas, evitando que miserablemente se desperdicien (ibídem: 24).

La importancia de la forma, en función del pensamiento o contenido, y la necesidad de una forma concisa que evite toda exageración se expresa de esta manera:

Cuando la delicadeza excede a la corrección, cosa muy frecuente en los poetas y artistas, hay una exquisita percepción de la belleza, el ánimo goza creándola y contemplándola; a primera vista penetra y discierne todos sus primores; no existe ningún sentimiento que por muy fino, velado o profundo, de jere serle con ocido y patente; pero se fija poco en los defectos, apartando de ellos la atención para dedicarla más bien a lo que tan nobles placeres y conmociones le produce.

Si al contrario, la corrección predomina, y esto es lo común en los hombres llenos de conocimientos, pero escasos de genio, la atención escudriña más bien los defectos que goza en las bellezas; pues para advertir los unos y censurarlos, basta el saber adquirido con el estudio; mientras que para penetrar y sentir las otras son en todo punto necesarias ciertas dotes naturales (*sensibilidad, fantasía, finura de los sentidos*) que nunca por completo alcanza a suplir la ciencia (ibídem: 27).

**

Nótese que siempre lo breve de la expresión hermana con lo sublime del pensamiento; por el contrario, lo desleído y difuso le daña, así como el excesivo ornato, quitándole mucha parte de su vigor y energía. Si explicaríamos los ejemplos citados valiéndonos de redondeadas y pomposas cláusulas, los veríamos ir degenerando en su blimidad y fuerza, a medida que se relajaba el nervio y la grandiosa sencillez de la frase. Para servirnos de un símil exacto, diremos que el pensamiento sublime diluido en muchas palabras, se asemeja al vino mezclado con agua, que pierde en color, fortaleza y aroma²⁵ (ibídem: 45).

**

...no quiere decir que la poesía consiste en la manera de expresar las cosas, más bien que en las cosas mismas, como Hermsilla supone, aceptando una preocupación errónea muy extendida a fines del siglo pasado y principios del actual: la poesía está en lo que se dice, pero es necesario decirlo de su arte que no se deslustre y pierda el brillo y vigor de los pensamientos al ser expresados; sino que su manifestación convenga y corresponda a su naturaleza, siendo su espléndida vestidura y no un torpe disfraz que los rebaje y desfigure. La forma externa respecto

²⁵ La queja constante por la insuficiencia del lenguaje, que estudiamos en el apartado anterior, se inscribiría por tanto, en una poesía que llega a lo sublime, concepto fundamental en el Romanticismo.

a los asuntos, es como el pulimento para las piedras preciosas, o como el barniz para los ricos muebles. Si el asunto es bueno, la forma exterior servirá de realce a su mérito; si no lo es, ninguna forma alcanzará a suplir este defecto²⁶ (idem: 218-219).

Así pues, queda explicada la nueva concepción del estilo y de la forma que defienden los escritores del Segundo Romanticismo. Está claro que la idea, el contenido, el sentimiento, priman sobre la corrección y la forma, pero hemos de desterrar de una vez por todas la idea de “poeta inspirado”, de escritura rápida, espontánea y carente de raciocinio y control, que a algunos de estos autores han soportado durante largo tiempo y que cae por su propio peso. Es hora, pues, de reivindicar la idea de la “difícil sencillez” en lo que respecta a los poetas del Segundo Romanticismo y reconocer en ellos el inicio de una corriente que defiende la concisión en el lenguaje poético y que derivará en la poesía pura y en la poesía del silencio en el siglo XX, imposible sin el primer paso de los hombres del Segundo Romanticismo.

3.3. La literatura como acto de comunicación

A pesar de lo que pueda parecer tras lo visto hasta aquí, la concepción que los poetas del Segundo Romanticismo tienen de la poesía y la literatura no empieza y termina en ellos mismos. La poesía puede considerarse una necesidad del escritor, un desahogo o una liberación de ideas que atormentan, pero a su vez, la literatura en general y la poesía en particular, trascienden y entran en unos cauces de expansión que no siempre son los más adecuados. En un momento en el que la prensa está adquiriendo una relevancia innegable y en el que no es tan fácil sobrevivir con un trabajo de escritor, muchos de nuestros autores recurrirán a periódicos y revistas como medio de subsistencia. En ellos encontramos algunos de los testimonios más valiosos acerca de sus opiniones respecto al momento literario que les ha tocado vivir, los problemas y prejuicios con los que se encuentran, el papel del lector en lo que es critican. Si a esto unimos lo que claramente expresan en los prólogos o lo que dejan entrever en algunos de sus textos, podemos formarnos una idea bastante clara de la visión que tienen de su entorno literario.

²⁶ Consideramos este ejemplo rotundo y definitivo para superar la clasificación de Campillo como escritor neoclásico y aceptarlo plenamente dentro del grupo del Segundo Romanticismo.

3.3.1. El ambiente literario

Los testimonios de los autores del Segundo Romanticismo a este respecto son innumerables. Hablan de la “industria” editorial, de la miseria en la que los escritores se ven obligados a vivir, de la producción literaria del momento, de la literatura anterior e, incluso, de la ya agonizante batalla entre románticos y neoclásicos, del naciente movimiento realista o de los gérmenes de lo que será el Modernismo; hablan de su papel como escritores dentro de la sociedad y señalan algunos de los autores más emblemáticos de su momento histórico. Estos hombres son escritores y poetas, pero también, sin duda alguna, críticos literarios.

Dado lo abundante de las menciones a distintos autores, europeos o no, dado que el presente trabajo no pretende centrarse especialmente en las fuentes individuales de estos autores y, dado, por último, que las menciones son, en muchas ocasiones, breves, a modo de cita, referencia rápida o reseña corta de una obra concreta, nos centraremos más en las ideas generales del ambiente literario que en las menciones o alusiones a autores individuales.

Los autores que más profundizan en este tema son Rosalía de Castro, José Selgas, Narciso Campillo, Manuel Cañete, Julio Nombela y Antonio Trueba seguidos de otros, como Bécquer, Antonio Arnao o Vicente Barrantes que también hacen comentarios al respecto.

En el artículo “Achegamento a unha Rosalía sen mistificacións²⁷”, Francisco Rodríguez argumenta que Rosalía necesita crear una nueva literatura en la que lo importante sea la función del artista en la sociedad. Para apoyar esta idea, el estudioso aduce la crítica que la autora realiza en *El caballero de las botas azules* (1867) a la literatura de salón o a las novelas por entregas. En efecto, esta obra, en la que la crítica literaria ocupa una parte preponderante dentro de la temática, es reveladora en lo tocante a las opiniones rosalianas. En el inusual prólogo, “Un hombre y una musa” encontramos ya una primera declaración de intenciones:

MUSA: (...)

Ya no es Homero, cuyos lejanos acentos van confundiendo su débil murmullo con las azules ondas del mar de Grecia; ya no es Virgilio, cuyo eco suavísimo, a medida que avanzan los

²⁷ Publicado en el número especial *A Nosa Terra* dedicado a “Rosalía viva”, 1990: 25-32.

años, se hace más sordo y frío, más lento e ininteligible, como gemido que muere; ya no es Calderón, ni Herrera, ni Garcilaso, cuyas nobles sombras, cuando la clara luna se vela entre las nubes blanquecinas y es por la tierra una confusa claridad, vagan en torno de las academias y de los teatros modernos, buscando en vano alguna memoria de sus pasados triunfos. Su nombre no resuena en ellos, el rumor de los antiguos aplausos se ha apagado para siempre, y únicamente les es dado ver salir por las estrechas puertas a los nietos de sus nietos que, en saltando sin conciencia palabras vacías y abortos de raquíticos ingenios, acaban de echar sobre las veneradas tumbas de sus ilustres abuelos una nueva capa de olvido. Avergonzadas entonces, las nobles sombras quieren huir y esconderse en el fondo impenetrable de su eternidad; pero el mundo, encarnizadamente cruel con los caídos, al percibir a través de la noche sus vagos contornos, les grita, - ¡Ya fuisteis!, y pasa adelante. He ahí lo que queda de lo pasado.

HOMBRE: Sin duda, ¡oh musa!, como vives muy alto, se te figura noche tenebrosa acá abajo lo que es purísimo y claro día. No, ni Garcilaso, ni Calderón, ni Herrera, ni ninguno de nuestros buenos poetas morirán nunca para nosotros, ni Homero, ni Virgilio dejarán de existir mientras haya corazones sensibles sobre la tierra.

MUSA: ¿Por qué me pides entonces nueva inspiración... (...)?

HOMBRE: Gustar de lo nuevo no es despreciar lo viejo

(De Castro: 1993: II: 6-7).

Las ideas se plantean de manera bastante clara, mientras que se reconoce y valora la musa clásica y la del Siglo de Oro, se consideraba a la musa actual portadora de “palabras vacías y abortos de raquíticos ingenios”; por ello, se necesita una nueva musa, que, sin embargo, no significa una ruptura con lo antiguo.

La crítica a la literatura del momento o de la inmediatamente anterior continúa a lo largo del prólogo, donde también leemos acusaciones a la vulgarización de la musa o, de forma contradictoria, a la idea del poeta iluminado:

HOMBRE: ¿Querías acaso compararme con un imbecil de esos que pasan a mi lado revolcándose entre el fango como las bestias? Y el rico y el noble, que no saben hacer nada más que comer y gastar sin tasa lo que el diablo amontona en sus arcas, ¿estarán nunca a la altura del poeta y del sabio, cuya existencia se consume en bien de la humanidad?

MUSA: ¡Rutinario! El corazón del hombre es un arcano que sólo Dios comprende, y únicamente podré decirte que así el sabio y el poeta como el imbecil, el noble y el rico egoísta creen valer tanto o más que el resto de los humanos. Quizá te engañe o no razón, es tan problemático como inútil discurrirlo (ibídem: 10).

**

Lleno de abatimiento, volviste entonces la mirada hacia las antiguas musas y comprendiste que estabas perdido. ¡Nada nuevo te restaba ya! La inspiración, esa divina diosa que algún tiempo sólo se comunicaba con algunos elegidos, dignos de recibir las celestes inspiraciones, correteaba ya por las callejuelas sin salida, guarida de los borrachos, y se pasea por las calles del brazo de algún barbero o de los sarjentos que tienen buena letra. Poemas, dramas, comedias, historias universales y particulares, historias por adivinación y por intuición, por inducción y deducción, novelas civilizadoras, económicas, graves, sentimentales, caballerescas, de buenas y malas costumbres, coloradas y azules, negras y blancas... de todo género, en fin, variado, fácil y difícil... (ibídem: 13)

El tema metaliterario no se limita al prólogo sino que, a lo largo de la novela, a la que se da fin con una quemada de libros al estilo quijotesco²⁸, veremos reflejada la opinión de la autora sobre los críticos literarios, las novelas por entregas, los editores etc. Veamos algunos ejemplos representativos.

La condesa afirma:

Nada de romanticismo ni de clasicismo tampoco, ni de...en fin, no sé yo misma lo que deseo, pero ninguno de esos estilos llenaría mi espíritu. Estamos cansados de esos versos, eternamente los mismos y que se parecen los unos a los otros como una gota de agua a otra gota...pues... ¿y las novelas? ¡Qué monotonía y qué tedio!...No se comprende cómo hombres que no hayan perdido la cabeza pueden dedicarse a hacer tales cosas...Crea usted, Ambrosio, que no hay qué leer... (de Castro: 1993: II: 67).

Otro pasaje en el que la crítica a la literatura del momento se hace corrosiva es el siguiente:

Señores, difícilmente, aún en aquellos tiempos oscuros en los que la literatura se hallaba en mantillas y se esforzaba el poeta en dar una forma a las nebulosas creaciones de su fantasía, pudieran verse abortos literarios como los que hoy se admiran, vilipendio del arte y de las musas. ¿Por qué ese criminal silencio, por qué esa injusta tolerancia con todo lo que es malo? ¿Por qué los hombres de verdadero talento no lanzan sus anatemas contra los dislates y aberraciones de ciertos entendimientos? Pero en vez de esto, señores, la moda, o más bien dicho, el mal gusto, hace a todos los escritores, buenos o malos, ¡distinguidos!, esta es la palabra sacramental. Por favor, señores y amigos míos, jamás me hagan ustedes *distinguido*, lo pido en nombre de mi dignidad. Tampoco me digan ustedes ¡*inspirado!*, porque desde que existen ciertos libros *inspirados* me parece abominable esa palabra (de Castro: 1993: II: 219).

A continuación, de manera velada, la autora, por boca de su personaje, se pronuncia ante el debate entre clásicos y románticos, y critica ambas escuelas. Esta crítica, que veremos a continuación, esta visión de los elementos negativos de ambas escuelas, será lo que de lugar a la gestación del nuevo movimiento, que tomando elementos de ambas es, a su vez, capaz de ver lo que de negativo tienen:

Ya no les basta a algunos que falte el buen gusto por completo en sus obras, ni que la idea sea tan pobre y mezquina que se pierda a cada paso entre la desfilarracada acumulación de ampulosa frases, sino que, traspasando los límites de la paciencia humana, se ven aparecer descaradamente y sin pudor y -l o que es más- con pretensiones de ser conservados para mejores tiempos, libros cuyo monstruoso conjunto pudiera llamarse el sueño de un demente; libros escritos en una especie de jergonza que no pertenecen a ningún idioma ni dialecto, y cuyas frases incoherentes y *retorcidos* giros - no podremos hablar una palabra que exprese mejor aquel estilo sin nombre- pueden compararse por su desaliño al sonido de un instrumento roto. En cambio, llenan otras páginas y páginas de lo que no sabemos qué insustancial clasicismo, indigno de corazones de poetas y que pudiera decirse inspirado por una momia egipcia: mas es lo cierto que unos y otros pretenden sin pudor ocupar los primeros puestos, reservados a los genios inmortales: ¡Irritante iniquidad, contra la cual es preciso que se proteste con energía! (Ibíd.: 219)

²⁸ “La humanidad se ve libre de un peso inútil, ya no tropezará con escorias en el camino de la sabiduría; ya no leerá artículos distinguidos, ni historias inspiradas, ni versos insípidos, ni novelas extravagantes, ni artículos críticos cuya gracia empalagosa trasciende a necio...” (de Castro: 1993: II: 240).

El alegato termina con una autocrítica en la que la autora censura su propia novela a la que atribuye “una gracia bellaca, como diría Cervantes, unas pretensiones que se pierden en lo infinito, una audacia inconcebible y un pensamiento, si es que alguno encierra, que nadie acierta a adivinar” (ibídem: 219). Parece que, una vez más, la autora está usando la autocrítica como escudo, pero en este caso, la crítica es tan clara y descarnada que, desde nuestra perspectiva, no queda espacio para la ambigüedad.

En la obra, el caballero misterioso -llamado a regenerar y reformar la sociedad y la literatura- se vale de un periódico como medio para la crítica destructiva de algunas obras literarias que considera de ínfima calidad. La defensa de este periódico, *Las Tinieblas*, puesta en boca de uno de los personajes de la novela, se basa en los siguientes criterios:

¡Qué quieres! *Las Tinieblas* me agradan, sobre todo porque tiende a derribar el vano orgullo de las medianías, la mentida gloria de algunos malos prosistas y la lastimosa popularidad que han llegado a adquirir esas novelas que, para explotar al pobre, se publican por entregas de a dos cuartos (Ibídem: 79).

La crítica realizada contra los editores aparece teñida de un tono más desgarrado y dolorido: “esos editores mal intencionados y usureros que tratan al escritor como a un mendigo” (ibídem: 104).

El mercado literario queda de nuevo en evidencia en la descripción de una tertulia literaria:

En ella, escritores mimados por la gloria rendían culto a editores, que se dignaban mostrarse amables con aquella juventud, minúscula y desagradable de su risueña prosperidad, y directores de periódicos, cuya posición social era cada vez más respetable, ostentaban su poderío en medio de *su corte* de redactores, gente ilustrada y tan generosamente modesta que aparentaba no notar siquiera cómo su director hacía pasar por propios ajenos pensamientos (...).

Habíanse leído muchas poesías, buenas y malas, aunque siempre aplaudidas, y varios trozos de novelas que ponían a prueba el empedernido corazón de los editores. Pero atentos éstos *al buen éxito* más bien que al mérito de la obra, guardaban una prudente reserva, por aquello de que nunca el que compra debe alabar los géneros del mercader (ibídem: 217).

Abandonando por un momento *El caballero de las botas azules* (1867), al que volveremos inmediatamente, interesa señalar que la rabia que se percibe al referirse a los editores y a la crítica anónima en la novela, aparece de forma individual y personalizada en algunas de las cartas de la escritora a su marido, en las que hace alusión a la controversia y a la dura reacción frente a su artículo “Costumbres gallegas”

que llevó a la autora a la decisión de no volver a escribir en lengua gallega. De estas cartas, y sólo a modo de ejemplo, podemos resaltar el siguiente fragmento:

El país sí que es el que tiene que rehabilitarse para con los escritores, a quienes, aun cuando no sea más que por la buena fe y el entusiasmo con que por él se ha trabajado, les deben una estimación y respeto que no saben darles y que guardan para lo que no quiero ahora mentar (de Castro: 1993: II: 608).

De vuelta a *El caballero de las botas azules* (1867), otro elemento criticado duramente es la novela por entregas. Una vez más la crítica se establece en forma de diálogo en el que el editor defiende las inmorales novelas, mientras que la voz de la autora por medio de un “paciente” denuncia a las mismas:

- Casi todos los maestros y maestras de primera enseñanza, casi todas las obreras de Madrid, se han suscritas, sin contar las directoras del Hospicio, de la Inclusa y de otros colegios particulares que las compran para que las niñas, al mismo tiempo que se entretienen los días de fiesta con su amena lectura, se instruyan y aprendan en ellas a ser virtuosas.
- ¡Desgraciadas niñas!... ¿No hubiera sido mejor un catecismo?- respondía el paciente con ironía.
- No hay catecismo mejor que las novelas de..., además de estar llenas de escenas tiernas y conmovedoras, además de que el movimiento y la acción no cesa en ellas ni un instante, encierran al mismo tiempo una moral que la misma Inquisición no hubiera reprobado.
- Quizá; pero, en cambio, la gramática reprueba su lenguaje, y el buen sentido, sus dislates, reñidos con la bella literatura.
- ¿Qué importa todo eso? ¡Aprensiones!...Las mujeres que son las que realmente aman y se impresionan con esa clase de libros, no saben gramática en nuestro país, y muy pocos son los hombres que tienen buen sentido desde que han muerto los Cervantes y Quevedos (de Castro: 1993: II: 218).

Sin lugar a dudas, es esta la obra por antonomasia dedicada a la crítica literaria, pero este tema es una constante en Rosalía de Castro y no se agota en *El caballero de las botas azules* (1867). Con la peculiar “retranca” e ironía con que la autora realiza algunos de sus comentarios, encontramos las mismas ideas en uno de los poemas de *Follas Novas* (1880):

Fas uns versos... ¡ai!, que versos!
Pois cal eles non vin outros,
todos empedregullados,
e de cotomelos todos,
parecen feitos adrede
para lerse a sopramocos
(de Castro: 1993: II: 368).

Del mismo modo, en *La hija del mar* (1859), la autora había denunciado el siglo XIX, en el que no se valoraba nada que no viniese acompañado de dinero y poder:

Tal vez si hubiese nacido en épocas más remotas se presentaría a orgullo de su siglo como Juana de Arco, o Santa Teresa de Jesús, pero en estos tiempos en que el positivismo mata el genio y en el que la poesía tiene que cubrirse de terciopelo para tener cabida en la sociedad, la pobre pescadora, sin más apoyo que la soledad que la rodeaba y más instrucción que la de su

propio entendimiento, tenía que vagar por aquellas riberas como un alma errante o como un astro perdido entre sombras que no admiten claridad (de Castro: 1993: II: 77-78).

En *En las orillas del Sar* (1884) la poeta desprecia una gloria caprichosa que premia a los que no lo merecen:

¡Oh gloria!, deidad vana cual todas las deidades
que en el orgullo humano tiene altar y asiento,
jamás te rendí culto, jamás mi frente altiva
se inclinó de tu tronco ante el dosel soberbio.

En el dintel oscuro de mi pobre morada
no espero que detengas el breve alado pie;
porque jamás mi alma te persiguió en sus sueños,
ni de tu amor voluble quiso gustar la miel.

¡Cuántos te han alcanzado que no te merecían,
y cuántos cuyo nombre debiste hacer eterno,
en brazos del olvido más triste y más profundo
perdidos para siempre duermen el postrer sueño!
(de Castro: 1993: II: 545-546).

Igual que hemos visto cómo Rosalía se posiciona ante el Primer Romanticismo y el Clasicismo, encontramos en otros fragmentos de su obra opiniones acerca del Modernismo (aún en germen y por tanto no denominado con este nombre, dado a posteriori) o el Realismo.

En cuanto al Modernismo²⁹, lo encontramos definido en su versión más escapista y en contraposición a una literatura de compromiso hacia la que la escritora se inclina:

Y mi voz, entre el concierto de las graves sinfonías,
de las risas lisonjeras y las locas alegrías,
se alzó robusta y sonora con la inspiración ardiente
que enciende en el alma altiva del entusiasmo la llama,
y hace creer al que espera y hace esperar al que ama
que hay un cielo en donde vive el amor eternamente.

Del labio amargado un día por lo acerbo de los males,
como de fuente abundosa fluyó la miel a raudales,
vertiéndose en copas de oro que mi mano orló de rosas,
y bajo los espléndidos y ricos artesonados,
en los palacios inmensos y los salones dorados,
fui como flor en quien beben perfumes las mariposas
(de Castro: 1993: II: 524).

²⁹ Las alusiones aparecen en *En las orillas del Sar*, libro escrito en 1884, momento en el que, a pesar de no haberse publicado aún *Azul*, de Rubén Darío, sí se está dando lugar a las primeras manifestaciones del Premodernismo. En la estrofa que ofrecemos a modo de ejemplo se produce un cambio de tono dentro del poema en consonancia con el cambio de actitud que la autora presenta entre una literatura de evasión y una literatura sentida y comprometida. Este cambio de registro que trae consigo el mayor uso de cultismos, referencias sensoriales como “graves sinfonías”, elementos sutiles, como el oro o los palacios, o la mera mención de las rosas y las mariposas, tan del gusto modernista, nos llevan a la identificación de esta actitud creadora sin nombre con el naciente Modernismo.

El enfrentamiento entre Romanticismo y Realismo aparece en *El primer loco* (1881) y no se resuelve de manera tan clara como en otras ocasiones. Esta vez las concepciones se enfrentan encarnadas en dos personajes opuestos, pero amigos íntimos, entre los cuales parece fluctuar la voz autorizada de la autora, que así se hace partícipe en cierto modo de ambos pensamientos. Leemos:

Ya tratase de sí mismo, o de los demás; ya discutiese sobre los objetos del mundo externo, o se ocupase únicamente de aquellos otros que él levamos ocultos dentro de nosotros mismos, fluctuando siempre entre lo real y lo fantástico, entre lo absurdo y lo sublime, dijérase que hablaba como escribía Hoffmann, prestando a sus descripciones y relatos tal colorido y verdad tal a sus fantasías, que el que le escuchaba concluía por decirse asombrado:

- Ignoro si en realidad es o no un loco sublime; pero fuerza es convenir, por lo menos, en que posee una imaginación poderosa, gracias a la cual, se complace en extraviarse de la más bella manera posible, por los caminos menos accesibles a las inteligencias vulgares.

Aquel día, otro joven de entendimiento claro y también de gustos y aficiones mitad románticas, mitad realistas, le acompañaba. Observador concienzudo y amante del extraordinario, gustaba por lo mismo de prestar atención a las extrañas divagaciones a que comúnmente solía entregarse el hombre singular... (de Castro: 1993: II: 677).

Unidas las dos concepciones, unidas la inmensidad del misterio en relación con el hombre y la necesidad de la actuación humana en la realidad, aparece en el siguiente fragmento de la misma obra:

...¡Qué inmenso es el universo, Pedro...y qué pequeño el hombre en tanto se halla ligado a la carne...! Todo, mientras vive en la tierra, está vedado para él, y por más que estudia y lucha, prosiguen ocultos a sus ojos en las inmensidades que el pensamiento humano no puede medir, el principio del principio y el fin del fin. Pero allá aparece esa pequeñuela breando la desventura con las reses que guarda cuando apenas si puede guardarse a sí misma (de Castro: 1993: II: 684).

Es esta actitud híbrida, la que diferencia a los segundos románticos de los modernistas y de los realistas. Su actitud ante la realidad es, en cierto modo, escapista en cuanto al afán de embellecerla deshaciendo sus contornos en los límites del sueño o el recuerdo, pero a simismo, se aparta del escapismo al mostrar una fuerte conciencia social. El mundo se trata de mejorar con las acciones y la denuncia; la visión del mundo, su percepción y la consecución de la propia felicidad, con la imaginación.

José Selgas es otro de los autores que con mayor frecuencia vierte elementos de crítica literaria en sus escritos. Sus opiniones no difieren en exceso de las de Rosalía de Castro. A diferencia de la autora, sin embargo, cuando el escritor habla de literatura se refiere con mayor frecuencia a los movimientos contemporáneos o recién pasados que a los elementos que toman parte en la industria literaria.

Sobre su faceta de crítico señala Eusebio Aranda: “Realiza crítica en contadas ocasiones, pero abundan las alusiones a motivos literarios que contribuyen a la definición más exacta de Selgas” (Aranda: 1954: 112). Parece que el estudioso se refiere a la crítica directa a autores u obras, cosa que, en efecto, Selgas realiza en contadas aunque significativas ocasiones. No obstante, esto no significa que el autor no hable con frecuencia del mundo literario. Selgas habla de literatura, y lo hace especialmente en relación con las tendencias literarias que aprecia en su entorno.

En el polémico discurso³⁰ que Selgas escribió con motivo de su ingreso en la Real Academia, acerca de la industria literaria leemos:

Interroga a esa industria literaria, hermana de esta política, que erigiéndose en maestra de todas las cosas, de snaturaliza los más bellos sentimientos en dramas y en novelas y oscurece la claridad de las ideas y la evidencia de los hechos por medio de discursos y periódicos con tempestades de palabras y ríos de tinta (Selgas: 1869: 9-10).

Su faceta de periodista y su conocimiento del funcionamiento de periódicos e imprentas le permiten llevar la crítica, incluso, al taller de la imprenta, para denunciar la falta de cuidado en el trato a las obras originales y los errores, no si empre inocentes, de transcripción. Concretamente, en *La manzana de oro* (1872), dedica varias páginas a presentar los errores cometidos por los cajistas y el trabajo del corrector, co tejiendo el manuscrito con el texto de la imprenta y corrigiendo las erratas. Existe un pasaje en concreto, en el que el autor dedica varias páginas a la denuncia de los casos en los que el “error” consiste en cambiar una palabra por otra semejante, con un significado diametralmente opuesto (Selgas: 1872: 183-187). En esta misma obra, en relación a este tema, encontramos las siguientes afirmaciones:

- Demonio- dijo [Miguel] – esta [errata] es más negra; los cajistas son los niños terribles de la imprenta (Selgas: 1872: 185).

**

Además, no eran necesarias [las cuartillas manuscritas], porque el original que va a las imprentas se pierde en ellas como la simiente en la tierra; produce sus frutos buenos o malos y desaparece (Selgas: 1872: 208).

Las alusiones al Primer Romanticismo, al Realismo o al Naturalismo son bastante más frecuentes, ya sea hablando del movimiento en general o, en casos excepcionales, de autores concretos que lo practican.

³⁰ Como se vio en el apartado 2.2.5., no se admitió la lectura en junta pública de su discurso ni del que escribió Nocedal a modo de respuesta por el contenido político de lo mismo, con el agravante de que Nocedal fuera a la sazón el director de la institución.

En *Libro de memorias, apuntes que pueden muy bien servirle al lector para escribir muchos libros*, de 1866, leemos sobre el Romanticismo:

Estamos en el Romanticismo de los espectáculos públicos. Aquellos dramas en que moría hasta el apuntador tuvieron boga mientras no se averiguó que todo aquello era pura farsa, y que el montón de cadáveres que dejaba tras sí cada una de aquellas obras se levantaban muy tranquilamente detrás del telón, y continuaban viviendo como si tal cosa. Este descubrimiento había de acabar naturalmente con el pavoroso interés de aquella literatura de puñal y veneno y el drama romántico acabó (Selgas: 1866: 161).

En 1876, en *Una madre*, se habla de este tipo de Romanticismo en términos semejantes, poniendo en tela de juicio la parte truculenta del mismo. En medio de la lectura de una novela, el coronel, uno de los protagonistas de la obra, exclama:

Esto del naufragio es terrible. No veo necesidad de la catástrofe para que el seductor triunfe. No me gusta el género trágico, ni estoy por las pasiones románticas; pero, en fin, la diferencia del género no le quita la semejanza a los casos: el asunto es el mismo... (Selgas: 1876: 71).

También de 1876 son las *Escenas fantásticas*, en las que la crítica al Primer Romanticismo se hace en una línea más paródica, haciendo burla primero de los personajes y a continuación de la acción:

¡Y qué contraste ofrecen algunas veces las cosas! En medio de la viva algaraza que producían los primeros pasos de nuestra regeneración política, la poesía lúgubre, enlutada, parecía que sólo acertaba a inspirarse en los sepulcros. Podría creerse que a los primeros soplos de la libertad se había despertado más sombría y más aterradora que nunca la musa de la muerte. El genio poético de aquellos días no vislumbraba en sus tenebrosas inspiraciones más que tumbas y cementerios (Selgas: 1876: 161).

La parodia de los personajes, en distintos momentos de la obra, se hace en los siguientes términos:

Ernestina era la creación viva del romanticismo, y tal vez ella misma se creía encargada de realizar en el mundo las visiones de aquella literatura casi patibularia. Su aire desmayado, su mirada indiferente y su voz dulce y apagada hacían presumir que andaba sobre la tierra por pura condescendencia (Selgas: 1876: 161).

**

Ella se presentó en el momento crítico apoyada en el brazo de su padre, pálida y triste, cubierta con un vestido blanco, cuya seda relampagueaba al reflejo de las luces, y ceñía su frente una corona de flores tan blancas como la seda del vestido. Más que una desposada, parecía una muerta, pero, justo es decirlo, una bella muerta (Selgas: 1876: 108).

**

Ernestina hacía su vida de siempre: entre el tocador, el teatro, el salón y la cama pasaba el tiempo. Eso sí, siempre pálida, lánguida, triste, en una palabra, romántica; porque el romanticismo, cuya boga estaba entonces en todo su apogeo, era, si puede decirlo así, la *toilette* de su alma, la elegancia de su espíritu. Un aspecto más o menos sepulcral era indispensable para estar a la altura de la moda (Selgas: 1876: 114).

Por último la parodia de la acción:

Hubo citas misteriosas, ya a través de la rejilla de un jardín, y a la luz de la luna, ya en las solitarias calles de una alameda, bajo el murmullo de las hojas y entre las primeras sombras de la noche; y la pasión que a entrambos dominaba los llevó a encontrarse algunas tardes en la soledad de un cementerio (Selgas: 1876: 98).

En realidad, podemos decir que en este relato todo es como una gran parodia, dado que incluso el motor generador de la acción, el funesto número 13, cuya nefasta influencia persigue y marca la vida del personaje protagonista, no es más que una parodia del hado aciago que persigue a los héroes románticos, ridiculizado aún más por el hecho de que, en realidad, este motor generador no debió a ser activo, pues surge de un error, el personaje en realidad no ha nacido en el año 13, por lo que su sino no está marcado por nada más que por los propios errores que el miedo, la superstición y la creencia en un destino marcado le incitan a cometer en sus decisiones. Como vimos en el apartado 1.1.1.El amor pasional, también el modelo de amor romántico es satirizado en esta obra.

Por último, en 1885, en *Fisionomías contemporáneas*, leemos acerca del Romanticismo:

En 1834 se desató el furor de los versos lúgubres; la musería de los cementerios fue de casa en casa, y aquí uno y más allá otro, comenzaron a salir del polvo de la tierra generaciones súbitas de poetas más tristes que la misma muerte. Aquello fue una verdadera desolación; parecía que el mundo se hallaba en la víspera de su última catástrofe; no era posible vivir en aquellos días sin morir; todo era desesperación, lamentos, suicidios, en verso, por su puesto. La poesía romántica inspiraba los más sepulcrales desatinos, y el que no tenía a su alcance un arpa en que llorar sus imaginarias desdichas en metros desaforados, casi no pertenecía al género humano (Selgas: 1885: 181).

A la muerte del Romanticismo y sus motivos dedica también palabras en *Un rostro y un alma*, de 1884. Aquí leemos:

El príncipe misterioso, el personaje novelesco, el héroe interesante de tantas historias, el ídolo de la buena sociedad, se ha transformado de la noche a la mañana en expendedor en grande escala de billetes falsificados (Selgas: 1884: 238).

La transformación a la que se refiere no puede ser interpretada de manera inocente, está dando cuenta de un cambio en la sociedad, pero también en la literatura; el paso hacia el positivismo y sus expresiones, que tampoco son del agrado de Selgas. En algunas de sus novelas, podemos decir que Selgas realiza una protodefinition del Realismo, como veremos a continuación, y sin embargo, a la hora de juzgarlo como movimiento, sigue sin mostrarse excesivamente entusiasta. En *Delicias del nuevo paraíso* (1929), leemos:

El arte no ha podido excusarse, y paga también su tributo de realismo al espíritu positivo que se ha apoderado de la ciencia, de la moral, de la política, de las costumbres.

Realismo en el arte es la representación del acto más grosero, representado de la manera más desnuda.

No es la belleza de las cosas, sino la fealdad de todo.

No es el arte, sino el cadáver del arte (Selgas: 1929: 192).

**

Si le da por ser poeta [al pedante], estos años perdidos, porque el arte trascendental es el *desideratum* de su estética. La *thesis*: he ahí el *quid divinum*, la única inspiración que reconoce. Ha oído llamar argumento al nudo o fábula de todo poema, y ha dicho: << ¡Argumento! Luego ha de probar algo>>. Toda obra de arte ha de ser a sus ojos una demostración científica; si no es eso, ¿qué puede ser? Así aparecen en los teatros dramas monstruosos, tesis representadas, sin pies ni cabeza, que, si demuestran algo, es solamente la degradación del arte y las locuras artísticas de la manía científica.

En esos dramas se encuentran colecciones de personajes jamás vistos ni oídos, e n cuyas bocas el autor se multiplica, arrojando al público, en diversidad de tonos, todo el caudal de su filosofismo (Ibídem: 326-327).

En esta misma línea del Realismo como presentación de lo grosero y de lo feo, está la crítica que hace Selgas a Campoamor, uno de los pocos ataques literarios personales que el autor realiza, pero lleno de fuerza y contundencia:

Cantas del mundo a tono y a compás
y mucho ruido en él metes, Ramón.
¿Buscas aplausos? ¿bombo? ¿admiración?
Dichoso tú si satisfecho estás.
Mas, ¿por qué en remover el cieno das
cuando sólo eres malo de afición?
¿Te parece que hay poca corrupción
para que así en tus versos pidas más?
Bueno que al cuerpo, esclavo del placer,
los vicios lo corrompan, porque aquí
pasto al fin de gusanos ha de ser.
Pero, Ramón, el alma ¡pese a mí!
¿qué ofensa o que traición te puede hacer
para que quieras deshonrarla así?
(cit. en Aranda: 1954: 115).

Hemos dicho, sin embargo, que Selgas anticipa, de algún modo, la técnica que aparece en las primeras novelas de Galdós y que este llevará a la perfección en novelas posteriores. Así es, pero para entender exactamente lo que queremos decir se hace necesario explicar a qué rasgos del Realismo nos referimos y tener presente en todo momento que estos se hallan en un estado embrionario. Obviamente, los rasgos más “radicalmente” realistas de autores como Flaubert quedan absolutamente alejados e, incluso, enfrentados al concepto que encontramos en nuestro autor, especialmente en lo que toca a ideas como la objetividad (con la consiguiente desaparición de la voz del narrador) o la preponderancia de lo físico sobre lo moral. Los rasgos que Selgas anticipa están más en la línea de la novela tendenciosa de Galdós, en la que se trata de defender una idea o ideología, en la que la voz del narrador guía en todo momento y en la que

aún se atisban algunos restos de la novela de folletín. Lo novedoso del tratamiento de las novelas de Selgas es tomar a la burguesía urbana como materia novelable, llevar a la novela la clase social más cercana, más palpable y conocida por todos los lectores y desarrollar la historia en un espacio y un tiempo cercanos a ellos. Un ejemplo claro lo encontramos en *La manzana de oro* (1872), donde leemos:

¿Qué más da que se vean por primera vez desde dos pobres ventanas de dos buhardillas, que a la sombra de pomposos árboles, o al pie de una montaña majestuosa, o a la orilla de un arroyo dulce y cristalino, o en la profunda ladera de un valle siempre florido, si la primera vez que se ven les parece que han estado viéndose toda la vida?

¿Acaso es absolutamente indispensable que los *idilios* nazcan y mueran, como las flores silvestres, en las risueñas soledades de la naturaleza? ¿No pueden nacer y morir en el corazón?... ¿No se puede amar tierna y sencillamente desde las cuatro paredes de un cuarto piso, adonde también llega el sol del cielo, el aire bullicioso de la mañana y las sombras melancólicas de la tarde?

Si el amor todo lo embellece, ¿quién ha dicho que no puede transformar una buhardilla en un palacio de mármoles o en una gruta de flores? (Selgas: 1872: 224).

Y aquí, en esta última línea, está la diferencia fundamental. Se habla de la realidad, de lo cotidiano, pero esta cotidianidad se caracteriza también porque el arte, el amor, la imaginación pueden embellecerla, al igual que la realidad que Rosalía presentaba en sus textos.

Una vez más, las opiniones del autor acerca de la literatura lo definen y lo hacen lejos del feísmo, tanto del feísmo “patibulario” de lo que él llama Romanticismo y nosotros hemos definido como Primer Romanticismo, y del feísmo prosaico que él atribuye al Realismo. El autor busca una literatura en la que la realidad se embellece con los sentimientos y el lenguaje cobra vida. Una vez más, alejándose de otras tendencias literarias se está incluyendo en la suya propia, el Segundo Romanticismo.

Otro autor en el que encontramos declaraciones de tipo literario con cierta frecuencia es Narciso Campillo, que, además de testimoniar una vez más el fin del enfrentamiento entre clásicos y románticos, se centra especialmente en la actitud de los críticos con los escritores o de los escritores entre sí, de la que denuncia la crueldad innecesaria, a la vez que sienta una serie de líneas de actuación y conducta para llevar esta relación a su punto óptimo.

En cuanto a la superación del enfrentamiento leemos en *Del estilo* (1865):

Abundantes ejemplos hay de cuantas investigaciones inútiles y erróneas ha sido causa esta vaguedad del lenguaje (...) contrayéndome a la literatura, basta recordar la obstinada y ciega

lucha habida entre clásicos y románticos; cuando con respecto a la belleza, fin capital del arte, no existe verdadera oposición entre ambas escuelas, si no que forman la continuidad del desarrollo artístico dentro de sucesivas civilizaciones. Tal tiempo, tal arte. El antiguo ideal llenaba la forma antigua: el ideal moderno, a su vez, requiere su forma propia; el uno ha sucedido al otro, así como sobre el ara pagana se ha levantado el altar del cristianismo. La oposición real no existe entre lo clásico y lo romántico; sino entre lo bello y lo deforme; entre lo bueno y lo malo (Campillo: 1865: 8).

La idea que defiende está hondamente enraizada en la tradición del Romanticismo Histórico y las razones que aduce para fundar la invalidez de la batalla entre románticos y neoclásicos beben directamente de Lista, al que ya hemos mencionado más de una vez como elemento fundamental dentro del triunfo del Segundo Romanticismo en España y con el que, en concreto, Campillo tienen una enorme relación.

A excepción de esta afirmación y un comentario aprobatorio al costumbrismo³¹ en la línea becqueriana, en Campillo encontramos pocas alusiones a movimientos literarios concretos y sus comentarios se centran más en las diferentes figuras participantes en la industria literaria y a la calidad de las obras que se ofrecen.

Es en este último punto en el que podría parecer que se expresa con menor claridad. Probablemente, en relación con la actitud progresista que caracteriza al autor y le hace valorar elementos del momento, el autor defiende la poesía moderna frente a la poesía clásica, pero a su vez, es incapaz de dejar de denunciar la mala calidad de algunas de estas obras, con lo que vuelve a la línea empezada por sus compañeros de grupo. Los textos en cuestión son los que siguen:

Pero si la poesía greco-latina era más plástica, más rica de formas, la moderna es más grave, reflexiva y profunda: no suele ser tan acabada y perfecta en su sencilla y hermosa estructura artística; pero la ventaja notablemente en el fondo y la intención moral de sus obras, y en la trascendencia, amplitud y virilidad de sus pensamientos; digno cuanto quieran los ciegos adoradores de lo antiguo (Campillo: 1872: 130).

**

Finalmente lo de no concordar el título con la obra titulada, cosa es tan repetida y corriente que no debe maravillar, ni aún extrañar a nadie, cuando todas las noches en los teatros vemos comedias que son cataplasmas; cuando a la prosa rimada se le llama poesía lírica; o radores a los charlatanes sin valor ni vergüenza, y partidos políticos a las partidas de caballeros de industria que viven y medran a expensas de la común barbarie (Campillo: 1878: 336).

A la vista de los textos, toda posible ambigüedad desaparece y queda clara la actitud de segundo romántico del autor. La poesía que denomina “moderna” es poesía romántica,

³¹ “Han hecho muy bien nuestros escritores de costumbres descibiendo minuciosamente estas reuniones de confianza, pues al paso que van, pronto no quedará ninguna de ellas...” En *Una docena de cuentos*; Campillo: 1878: 323.

sin lugar a duda, una poesía romántica que ya no puede llamarse romántica por las connotaciones negativas que ha adquirido este término pero que se define en los mismos parámetros. Por otro lado, el segundo texto que ofrecemos en nada contradice esta primera afirmación y tan sólo critica obras de mala calidad con la agudeza que este crítico demuestra en todo lo que hace. Por último, como vemos en el prólogo que introduce frente a *Ráfagas Poéticas* (1865), de Pongilini, Narciso Campillo confía, al igual que otros autores de este periodo - como Cañete- en que un grupo de poetas y personas sensibles consiga mantener la poesía frente a las condiciones adversas del siglo XIX:

Dicen todos que vivimos en un tiempo de indiferentismo y prosa. Yo no lo niego; pero en honor de la raza humana, creo que aún hay quien responda a la voz de la bondad, de la verdad y de la belleza: creo que aún existen inteligencias elevadas y razones sensibles; personas para quienes la literatura no está fuera del número de las tareas *serias*, ni es el poeta un delirante, ni la poesía griego (Campillo: 1865: X).

Como anunciábamos, no obstante, sus declaraciones se centran más en los participantes dentro de la industria literaria, en el modo en el que los poetas deben ser tratados y en cómo debe un crítico desempeñar su función.

Respecto a los poetas, en una carta que escribe el 20 de febrero de 1890, leemos:

Ya que no le pague nada con dinero, el poeta necesita estimación, aplauso, algún estímulo que le acalore y haga tomar la pluma. Aquí figuran en primera línea no los que más merecen, sino los que más bullen, los que se rebajan a ir por las redacciones de periódicos mendigando elogios y congraciándose con los críticos y gacetilleros (Campillo: 1923: 33).

En el mismo tono, en el prólogo ya mencionado, lamenta la indefensión que lleva a los poetas al refugio de la política:

Siguiendo el autor la corriente de nuestra época, ha trocado hace algún tiempo por la pluma de periodista la lira del cantor: ¡Lástima que se malogren así tan elevados talentos! ¡Desgracia es, y no leve, que la escasa protección concedida al literato lo transforme al fin en adalid de tal o cual partido!... (Campillo: 1865: VI).

Igualmente, en la carta al lector de *Una docena de cuentos* (1878) habla del maltrato entre escritores, no para denunciarla con acidez, sino para lamentarla con amargura y proponer un trato mucho más humano:

Yo estoy hartado, y no seré el único, de oír a muchos escritores quitarse el pellejo sin la menor caridad, y frecuentemente hasta sin justicia. ¿Pues cuánto mejor no es ayudarse y favorecerse, como la razón y la doctrina cristiana aconsejan, y no andar destrozándose a manera de gatos y perros con arañazos y mordiscos? (Campillo: 1878: 334).

En contradicción con la fama de huraño que de Narciso Campillo nos ha llegado, en sus textos el autor defiende también a los críticos y el oficio de la crítica literaria, que debe

caracterizarse por la motivación, la sobriedad y la circunspección, y para la cual son necesarias una serie de cualidades que el escritor especifica:

Generalmente el crítico es considerado como el hombre que, no alcanzando a producir nada original, se entretiene en hacer anatomía de lo que otros produjeron. Tal consideración es injusta en absoluto. Llevando por fin la crítica al sepelir el oro de la escoria y distribuyendo como castigo o premio la censura o el elogio, el crítico representa en la literatura y las artes el oficio de juez: por tanto deberá poseer las altas cualidades que para desempeñarlo se necesitan. Ha de tener *buen gusto, imparcialidad, ciencia y libertad* (Campillo: 1872: 32).

**

La crítica debe ser motivada, sobria y circunspecta: dañala también, además de las expresadas causas, cierta ostentación de agudeza y cierto empuje excesivo de encontrar en las obras móviles ocultos, tendencias y propósitos desconocidos a la multitud, llegando a veces la ceguera en esta parte a suponer en los autores cosas que jamás imaginaron, y que en lugar de favorecer, si fuesen verdaderas, perjudicarían no poco a las composiciones a que se atribuyen (Campillo: 1872: 33).

**

Sería un contrasentido suponer que existen facultades en un hombre para crear y luego le faltan para examinar su misma creación; que quien hace lo más, no sirve para hacer lo menos; y que el poeta ser inteligente y conocedor, es comparable a las tierras o a los árboles, que producen sin frutos sin saber por qué, ni para qué, ni de qué manera.

(...)

Alguna más razón tienen los poetas y artistas para desconfiar de los juicios críticos procedentes de personas extrañas a la parte activa y fecunda de las artes, aunque aficionadas a ellas; pues por grande que sea su instrucción, como no han ejecutado nunca, no alcanzan a penetrar bien los aciertos y delicadezas de ejecución y forma; viendo además las obras tales y como son y se presentan a la vista, pero no como deberían ser y como las percibe una inteligencia clara apoyada por una imaginación espléndida y un exquisito sentimiento. Así, no pueden elevarse al ideal, ni con relación a este medir lo que falta en las producciones de que juzgan. No bastan el talento y la erudición por sí solos; para ocuparse de las libres creaciones del genio, preciso es sentirlas y experimentar al gosemejante a la inspiración que las ha engendrado (Campillo: 1872: 34).

Como se puede apreciar en la última de las citas, la defensa se centra en la capacidad y especial cualificación de los poetas para ejercer la crítica literaria, lo cual entra en otro tema que venimos viendo: el del lector que toma parte activa en la creación o recreación del poema. Trascendiendo “lo que es el poema”, es decir, las palabras, el lector, y, especialmente, el lector especializado que es el crítico, debe usar su imaginación y su sensibilidad para ser capaz de entender el poema tal y como fue concebido en la mente del poeta, con la sensibilidad y la imaginación, y antes de ser limitado por el molde reductor del lenguaje. Otra cita muy significativa a este respecto es la siguiente:

Mucho más fácil es percibir que explicar la belleza. Los verdaderos artistas la distinguen al punto y la sienten profundamente; mientras los doctos se afanan desde hace largos siglos por descender el velo que la cubre, presentarla desnuda ante la razón y analizar sus varios elementos y misteriosas proporciones (Campillo: 1872: 35).

Por último, y esta vez sin ningún tipo de atenuante, encontramos en la obra de Campillo una rotunda condena a la censura:

...no son los gobiernos jueces y definidores de lo moral y lo inmoral, aunque más de una vez se hayan arrogado con abuso de su poder semejantes facultades; solamente al público toca aplaudir o censurar, aglomerarse en los coliseos para presenciar los espectáculos, o castigar al autor dejando desiertos los salones en menosprecio de su obra. Añádase a esto lo que la práctica acredita respecto del examen previo y tutelar oficial para con los frutos de la inteligencia: precisamente en las épocas de mayor intervención gubernativa y religiosa han manchado el teatro las comedias más inmorales y absurdas, y circulado sin obstáculo y aun aprobadas y recomendadas por los censores las más licenciosas novelas (Campillo: 1872: 303).

Poeta-crítico, como defiende Campillo, era también Gustavo Adolfo Bécquer que durante años colaboró en diversos periódicos con artículos de crítica literaria. Muchos de ellos son reseñas de obras o artistas muy ceñidos a la ocasión para la que se escriben y que, por ello, no son tan interesantes para el tema que tratamos. No se reducen a esto sus comentarios literarios, no obstante, y, del mismo modo que lo hemos visto en los demás, en la obra del poeta sevillano encontramos alusiones a la situación de los escritores, al público, la crítica e incluso se posiciona ante los movimientos literarios vigentes.

Empezando por este posicionamiento, Bécquer coincide con la línea de pensamiento de los autores del Segundo Romanticismo, aunque con ciertas modificaciones en determinados aspectos.

Uno de estos es su opinión respecto al Primer Romanticismo. Como los demás poetas, considera que este movimiento está ya muerto, pero su valoración del mismo es menos negativa que la de los autores que venimos viendo. Tal vez se deba a la valoración positiva que quiere hacer del Duque de Rivas, pero en el artículo que le dedica la idea que encontramos del Primer Romanticismo es la de una corriente literaria propia del momento en que apareció y perfecta para las necesidades del momento histórico en cuestión:

Pero <<la época no era de poesías, era de armas>>, dice uno de sus biógrafos al llegar a este punto de su vida. En efecto, la época no era de poesía escrita, de esa poesía que nace en el silencio del gabinete al calor de la inteligencia, como una hermosa y delicada flor del ingenio; era época de grandes pasiones que exaltaban los espíritus; época de transtornos, de peligros y de combates; época de poesía en acción; época, en fin, la más adecuada para desarrollar en la mente de los hombres destinados a romper más tarde las enojosas trabas de la poesía de academia, los gémenes de la grande, de la verdadera, de la tradicional poesía española (Bécquer: 2004: 496).

Esto no impide que el poeta parodie, como Selgas, los motivos del Primer Romanticismo en uno de sus poemas juveniles. El poema “¡Las dos! (Juguete romántico)” pone en funcionamiento todos los tópicos asociados a la noche en el imaginario romántico, para llegar a un final radicalmente anticlimático en el que las dos de la madrugada es tan sólo una hora como todas las demás. Los siguientes fragmentos del poema ejemplifican lo expuesto:

...
¡Las dos! Hora misteriosa
de fantasas y hechiceras,
de espectros y de quimeras,
que nos inspiran terror;

en que el sepulcro abandonan,
por las magas evocados
y en el velo rebozados,
los que dejaran de ser.

(...)

En las que gime en las torres
el cárabo lastimero
y ensaya el búho agorero
su fatídico graznar.

(...)

Tal vez en su calabozo
marca esa hora perdida
una menos de su vida
al reo que va a morir.

(...)

Tal vez vuelan a esta hora
las brujas con algaraza,
que Belcebú convocara
a un diabólico festín.

(...)

Hora extraña que parece
de más tarda vibración,
de más fantástico son
y otro diverso compás.

Mas que, a pesar de los sueños
con que la adorna la mente,
se completa exactamente
lo mismo que las demás
(Bécquer: 2004: 1241-1243).

En cuanto a los diferentes personajes del mundo literario, coincide en la poca valoración que la sociedad rinde a los artistas, escritores y poetas de verdad, es decir, aquellos que

no se venden; su opinión acerca de los poetas venales que sólo escriben por dinero dista bastante de lo positivo, como vemos en la rima VII, que, en palabras de Rafael de Balbín, muestra una “irónica, amarga y despectiva alusión al dinero, como estímulo del quehacer poético y de la poesía”(Balbín: 1969: 23):

Voy contra mi interés al confesarlo;
no obstante, amada mía,
pienso cual tú que una oda sólo es buena
de un billete de banco al dorso escrita.
No faltará algún necio que al oírlo
se haga cruces y diga:
- Mujer al fin del siglo diez y nueve,
material y prosaica... - ¡Boberías!
¡Voces que hacen correr cuatro poetas
que en invierno se embozan con la lira!
¡Ladridos de los perros a la luna!
Tú sabes y yo sé que en esta vida,
con genio es muy contado el que la *escribe*,
y con oro cualquiera *hace* poesía
(Bécquer: 2004: 60).

Atisbamos ya en este poema la denuncia a la situación de los verdaderos poetas que se “embozan con la lira”, pero no es este el único caso en el que Bécquer reivindica la posición de los poetas y los escritores españoles, a los que además, el público no presta atención, dirigida, únicamente a los artistas franceses.

En el artículo “El Carnaval (Popurrí de pensamientos extraños)”, publicado en *El Contemporáneo* el 5 de marzo de 1862, leemos:

Pero la condición de los escritores es peor que la de los esclavos.
(...)
A nosotros ni aun este su año de libertad se nos permite; y es una lástima, porque un día, un solo día de máscaras para la prensa, y el gobierno oiría muchas verdades que acaso le fuesen útiles, y el país muchas cosas que sin duda le sirvieran de una gran lección (Bécquer: 2004: 520).

La crítica a la poca atención que el público y, especialmente, los editores y las librerías prestan a la literatura española la encontramos en “La Nena” (1862):

Vais a buscar un libro cualquiera, entráis en el establecimiento más lujoso y más céntrico de Madrid, es librería francesa; vais a otro, son libros en francés; a otro, la misma contestación. ¿Dónde se venden los libros españoles? ¿Se escriben acaso? Y si se escriben, ¿se venden en alguna parte?
Nosotros, los mismos que nos quejamos de esta terrible invasión y que procuramos contenerla, sólo entramos en casa de Durán a pedir las últimas obras que ha recibido de Francia, Alemania o Inglaterra (Bécquer: 2004: 524).

Por último, al igual que hemos visto en la obra de Campillo, Bécquer presta gran atención a la figura del crítico. Como hemos dicho, este empleo ocupó una parte de la

vida laboral de Bécquer y antes de comenzar, el poeta explicó lo que él entendía por esta labor y de qué modo debía realizarse, en un artículo con el título “Crítica literaria” (1859). En él, el autor defiende una crítica constructiva que ayude a consolidar autores frente a una crítica destructiva que los derroca:

...nuestra profesión de fe la hemos sintetizado en una sola frase: <<Nosotros no vacilaremos un instante en cambiar la gloria de haber derrocado un coloso de deslumbradora ignorancia por la justa satisfacción de haber hecho brillar al sol de la justicia un átomo de genio oscurecido>>.

Por desgracia en nuestro país, salvo algunas honrosas excepciones, no se ha comprendido de esta manera la misión de la crítica. (...) nuestros críticos, no diremos nosotros que empujados por un mezquino sentimiento de baja envidia, pero sí arrastrados por un espíritu de irritabilidad y mal entendido orgullo, hacen consistir su gloria en derribar cuanto tiende a elevarse, creyendo poner de manifiesto toda la extensión de sus hercúleas fuerzas al reducir a polvo lo que tocan sus manos.

Y sin embargo, no existe nada más falso en su fondo que esta idea paradójica y vulgar.

¿Quién no concibe a Dios más grande y poderoso sacando mil mundos de la nada, que destruyéndolos después de haberles dado vida?

(...)

La forma ofensiva con que estos se revisten, los bufonescos atavíos con que se engalanan, las desleales armas con que se defienden, emponzoñadas con el veneno del ridículo y el sarcasmo: he aquí lo que una y cien veces reprocharemos con la justa indignación de las almas elevadas y dignas; he aquí contra lo que enarbolarémos nuestra bandera, predicando a su sombra una nueva cruzada extirpadora y formidable (Bécquer: 2004: 473).

Los mismos elementos encontramos en la pluma de Julio Nombela que se sitúa junto al escritor desde el momento de la gestación literaria y nos va mostrando todas las dificultades que este encuentra en las sucesivas fases: la de la escritura, la de la edición, y la de la venta en las librerías:

¿Qué hay más doloroso que el espectáculo del genio luchando con la pobreza?

Entre la aspiración de la gloria y la celebridad, hay infinitos e invencibles obstáculos que vencer.

Figuraos un escritor que concibe una de esas obras maestras que contribuyen al esplendor de los pueblos y ejercen inmensa influencia en las sociedades.

El que tal vez despeará mañana la admiración del universo, piensa en su obra copiando pliegos de la curia, aserrando madera o esperando turno en la antesala de un ministro a quien va a pedir un humilde destino de escribiente para atender a sus más perentorias necesidades.

El presente le roba el porvenir.

Pero figuraos que dotado de una fuerza de voluntad inquebrantable, quitándose el sueño y el descanso para que no falte el pan a una madre enferma o a unos niños desvalidos, sacrificándolo todo a sus propósitos, logra escribir su gran obra, a veces en pedacitos de papel desiguales trabajosamente buscados.

La alegría de este primer triunfo le embriaga, y cuando su salud quebrantada le recuerda el pasado doloroso, la esperanza del porvenir le sonríe.

Terminada una lucha empieza otra más terrible.

Ha podido equivocarse y necesita la opinión de los maestros. No los conoce; pero su fuerza de voluntad, su mismo ingenio, le sugieren los medios de acercarse a ellos.

Después de muchas idas y venidas, de muchas antesalas, consigue verlos; y cuando espera que van a comprenderle y a pararle, la indiferencia con que es recibido por ellos produce en su alma un doloroso desengaño (Nombela: 1905: II: 44-45).

(...)

Los que así proceden [alabando la idea] son muy contados, como lo son también los que, al llegar al apogeo de la gloria conservan el entusiasmo necesario para hacer justicia al talento y la caridad precisa para dar una mano al que empieza (Nombela: 1905: II: 46).

De la figura del editor, Nombela afirma:

Otras veces el editor se toma el trabajo de leer algunas páginas del manuscrito.

No está mal hilado- dice al autor- tiene usted disposición; pero el público quiere cosas más dramáticas y sobre todo títulos. Olvide usted su obra y escríbame una novela de cien entregas que se titule *El puñal ensangrentado* (Nombela: 1905: II: 47).

Y sobre los libreros:

Pasan cuatro o cinco meses y al fin y al cabo vende el autor al peso sus más queridas ilusiones.

Entonces, el librero que ha hecho el negocio, imprime una nueva portada en la que pone: *Segunda edición*, vende los libros y gana con ellos; pero al menos el autor se da a conocer (Nombela: 1905: II: 49).

(...)

Por último, si el autor vence las contrariedades que le oponen las empresas y los artistas; si el público le colma de aplausos; si las aristocracias y democracias de la literatura y del arte acuden a felicitarle con delirio, suele ocurrir con bastante frecuencia, que al retirarse a su casa después de tan inmensa ovación, cuando su nombre apenas cabe ya en el mundo, se encuentra en una mísera vivienda, creyéndose afortunado si no le pasa lo que a Cervantes, de quien dijo Narciso Sierra:

Que Cervantes no cenó
cuando concluyó el *Quijote*.

(Nombela: 1905: II: 55-56).

Asimismo, el autor deja plasmada su opinión acerca de algunos de los movimientos literarios emergentes, en este caso, el Naturalismo:

...no pasan tres cuartillas sin que suceda una catástrofe: uno que muere de un derrame seroso, otro que además de estar tísico se suicida, una señora que envenena a su marido y a sus hijos, un hermano que al descubrir que la mujer a quien ama es su hermana, le levanta la tapa de los sesos, administrándose después una disolución de fósforo, casas de juego, robos...infanticidios, ¡qué se yo!...Y me ha indicado que este género es nuevo y se llama *naturalista*...; *Criminal*, habrá querido decir! Como si fuera natural todo eso. En la *Correspondencia* vienen todos los días sucesos parecidos; pero son la excepción... (Nombela: 1905: II: 221).

En cuanto a Manuel Cañete, hemos de señalar la labor del autor en el campo de la crítica. Si hubiésemos de otorgar una función a cada miembro del grupo, la de Cañete

sería, sin duda alguna, la del crítico. Esto le puso en su momento en situación de poder ayudar a algunos de los escritores contemporáneos, como Selgas o Arnao, y nos proporciona hoy abundante material para acercarnos a su punto de vista acerca del panorama literario. Más que los comentarios referentes a los jóvenes escritores o su obra, lo que nos interesa analizar es la labor crítica de Cañete es su posicionamiento frente al Primer Romanticismo y frente al Realismo, por la agudeza de sus observaciones y porque su enfrentamiento a ambas tendencias viene a constatar la existencia de una posición intermedia que sería la del propio autor, la del Segundo Romanticismo.

En cuanto al Primer Romanticismo, hemos de destacar la fina percepción de Cañete que, sin la perspectiva histórica y el alejamiento necesario para desarrollar una visión clara, proporciona un agudo juicio y una acertada panorámica del proceso de paulatina corrupción que las obras de las grandes figuras habían sufrido hasta llegar a un Romanticismo de palabras vacías (lo que los demás autores llaman Romanticismo) completamente degenerado. En el periódico *El Fénix*, el escritor afirma:

¿Cuál es el pensamiento que envuelve el inmenso farrago de malos versos que se publican diariamente, en los cuales no ya se echan de menos ideas sino hasta las prendas más vulgares del buen decir? Ninguno, porque los estudios clásicos están abandonados de todo punto, y por un error harto punible se ha creído generalmente que la base fundamental del romanticismo era errar a la ventura si n más rumbo que el capricho por los espacios de la fantasía (cit. en Randolph: 1972: 69³²).

El principio de la corrupción lo sitúa Cañete en la obra de Zorrilla y en su descuido formal, permisible o inadvertido en alguien de talento como el vallisolitano pero que, copiado por sus múltiples imitadores, habría dado lugar a la literatura “verborraica” e “incorrecta” que los autores del Segundo Romanticismo critican bajo el nombre de Romanticismo. En un artículo publicado en *El Fénix*, en 1846, bajo el título “Crítica Literaria. Estado actual de la poesía lírica en España” leemos:

...su ejemplo [de Zorrilla] ha servido para autorizar en parte los extravíos de los jóvenes que hoy escriben, dando origen al nuevo culteranismo no menos perjudicial que el de Góngora y sus secuaces (cit. en Randolph: 1972: 42).

La misma idea se repite en una carta dirigida por Cañete a Eustaquio Fernández para felicitarle por uno de sus artículos:

...Zorrilla con todas sus buenas dotes de imaginación y facilidad está haciendo por la ligereza y desaliño un gran perjuicio a la literatura, pues seducido el público con las brillantes dotes de

³² Citado por Edgar Allison Peers, *A History of the Romantic Movement in Spain, II* – Cambridge, England: Cambridge University Press, 1940: 14.

su poeta favorito se acostumbraba a su estilo, y de este modo se pervierte el gusto en términos que los que escriben con conciencia y pulso pueden estar seguros de ser poco leídos (cit. en Randolph: 1972: 70).

La defensa del Romanticismo, “tan mal comprendido en España”, (en Randolph: 1972: 86) se mantiene, y en el artículo, “Del neo-literarismo en la poesía. Zorrilla y su escuela”, publicado en *Revista de ciencias, literatura y artes*, (Sevilla, I: 1855: 36), vemos cómo el autor, de nuevo con una agudísima penetración, habla del movimiento como una revolución necesaria para la regeneración de la literatura:

Nosotros, pues, consideramos el romanticismo, no sólo como satisfacción de una necesidad accidental, sino como aurora de una regeneración indispensable y fecunda; como sol que, pasado el vértigo revolucionario con su cortejo de exageraciones y absurdos, había de hacer germinar en el suelo removido, las semillas de una literatura enriquecida con elementos de duración perdurable. Las revoluciones sólo vienen cuando se las llama... (en Randolph: 1972: 175).

Las semillas, sin duda alguna, del Segundo Romanticismo. Menos benévolo se muestra el crítico con el Realismo. En opinión de Cañete, igual que en la de Trueba y muchos de los miembros del grupo, lo literario debe embelezar lo real, debe estar “en perfecta armonía con la realidad, bien que revestido sobriamente del barniz poético indispensable para dar brillo a la creación artística” (en Randolph: 1972 : 244). Por eso, su opinión acerca de las novelas realistas que empezaban a publicarse no puede ser más negativa. En un artículo del *Diario de la marina* del 30 de mayo de 1885, leemos:

De entre las muchas novelas originales publicadas, en estos últimos tiempos, se me vienen a la mano, examinadas ya, *Tormento* y *La de Bringas*, de Pérez Galdós; *La Tribuna* de doña Emilia Pardo Bazán, y el primer tomo de *La Regenta* (único publicado hasta ahora) de Leopoldo Alas (Clarín). Estas cuatro obras, sean cuales fueren las diferencias debidas a las cualidades propias del peculiar ingenio de sus diversos autores, parecen ramas nacidas de un tronco mismo, cuya raíz debe estar por lo que se advierte viciada o emponzoñada. ¡Qué infernal es píruto, qué exageración tan repugnante y antiartística la de aquel cura amancebado con la heroína de *Tormento*! ¡Qué malevolencia tan pueril y tan cursi la que informa el vulgarísimo argumento de *La de Bringas*! ¡Y de qué índole tan contraria de lo que debería esperarse del claro ingenio, del alma delicada de persona tan distinguida como la señora Pardo Bazán, la de los cuadros generalmente antipáticos de que se compone el desdichado conjunto de *La Tribuna*. En cuanto a *La Regenta*, cuya primera parte va por el mismo sendero de lo exagerado y de lo falso a que ahora se da el nombre de *realismo*, tal vez por lo abiertamente que pugna con la realidad, nada he de decir interín no acabe de salir a la luz (en Randolph: 1972: 239).

Fiel a sí mismo, la concepción de Cañete acerca de la literatura se mantuvo firme y por eso se le consideró anticuado cuando las nuevas tendencias literarias se impusieron como mayoritarias.

Quizá uno de los textos más significativos de la época, en el que encontramos casi todas las ideas que estamos viendo en los fragmentos de diferentes autores del grupo es el prólogo que Cañete escribe a *La Primavera* (1850) de Selgas. En él, con un tono crítico

indudable, el autor separa una vez más a los “fabricadores” de versos de los poetas, y denuncia el mal momento que se vive en la literatura, la poca predisposición del público y la mala labor de las editoriales. Asimismo, en referencia a los debates establecidos en torno a los movimientos literarios, critica duramente los excesos de los seguidores tardíos del Primer Romanticismo. El texto dice así:

Merced a esta deplorable circunstancia; gracias al primitivo ejemplo difundido en el campo de la inspiración poética por hombres de gran valía, cuya anárquica ignorancia ha acreditado como fecundas semillas de destrucción y de muerte, el mal gusto se ha entronizado en la arena literaria de nuestra patria; y auxiliado por un superficialismo punible ha mecido cariñosamente en su regazo a los más oscuros copleros, dándoles en galardón de sus delirios, con la fama pasajera de un día, el usurpado título de poetas: título que se aplican modestamente en Madrid casi todos los que hacen versos, y que es para muchos de los que viven a costa de la poesía como una corona de virgen colocada en la frente de una prostituta (Cañete, en Selgas: 1850: XXIV).

Este es el ambiente literario que el autor percibe a su alrededor, el tipo de poesía que se está escribiendo, un “fárrago” de “poesía charrlatana y prosaicamente ampulosa”, un “torbellino de versos verdugos del idioma y de la belleza” (ibídem: XXV). Pero frente a este panorama desolador, el poeta también es consciente de un grupo de personas que están buscando la regeneración³³:

Allí no había discípulos ni maestros; y, sin embargo, todos concedían espontáneamente los fueros de tal al que había concebido el pensamiento de realizar tan provechosos estudios; al que anhelando ser útil y deseoso de influir, sin causar ruido, en el mejoramiento de nuestra literatura, malherida en brazos de los fabricantes de versos, había querido establecer un gimnasio modesto, circunscrito, en el cual rindiesen culto cuantos se hallaren codiciosos de aprender y fueren enemigos del estrépito, no a la moda pasajera, no al entronizado ignoratismo, sino al arte civilizador y fecundo (Cañete, en Selgas: 1850: IV-V).

La industria literaria, sin embargo, no parece colaborar como ni con los tertulios en la regeneración de la literatura nacional, y por ello, tanto el público como el mundo editorial resultan fuertemente criticados:

...abandonamos el lugar en donde acabábamos de adquirir el conocimiento de un verdadero poeta. Desgraciadamente son tan pocos los que merecen ese nombre y tantos los que lo usurpan, que la aparición de un vate digno en el campo en que pululan tantos torpes grajos, es un acontecimiento para todos los amigos de las letras! (Ibídem: IX)

**

Siquiera en esta ocasión ha sido justo [el público]. ¡Deja de serlo tantas veces! ¡Es tan dócil para tolerar que su opinión sea suplantada cuando hay audaces empeñados en conseguirlo! (Ibídem: X)

**

³³ Cañete menciona a los participantes en la tertulia literaria en la que conoce a Selgas y entre los que se encuentra Arnao. En nuestra opinión, este impulso de renovación de la literatura puede extenderse a todos los autores del Segundo Romanticismo, como prueban los textos que estamos analizando.

La degradación en materias literarias ha llegado entre nosotros a tanto, que basta saber pensar y escribir, en prosa o en verso, para no encontrar por nada del mundo editor que imprima o recompense medianamente los trabajos del literato o las inspiraciones del poeta. Mientras más elevado es el mérito de las obras, menos propicios suelen hallarse los editores a adquirir las. Para encontrar editores, es necesario muchas veces, haber perdido la dignidad de autor y aun la de hombre, y sobre todo, escribir mal o traducir libros franceses.

(...)

Más que verdaderos editores, los que en Madrid se ocupan en negociar con los frutos del ingenio, ni aun siquiera conocen lo que importa a sus intereses; y para uno que comprenda su posición y satisfaga dignamente las condiciones de su destino, hay mil que lo desnaturalizan y degradan, envileciendo al par la literatura, coadyuvando a barbarizar el idioma, y sembrando semillas cuya ponzoña no dejará de producir resultados perniciosos, cuando apenas haya medio alguno de conjurar sus efectos (Ibídem: XII-XIII).

Aunque de manera menos exhaustiva, Cañete también se posiciona en la pasada contienda entre clásicos y románticos. Lo hace dotando de vaguedad sus afirmaciones y ciñéndose más a la definición o caracterizaciones de las composiciones que está prologando, *Los cuentos de la villa* (1868), de Juan Antonio de Viedma, en torno a las cuales se fundan todas las demás declaraciones, de las que podemos sacar una serie de conclusiones. En primer lugar, Cañete habla de los maestros que se separan del “amaneramiento de un clasicismo insustancial e incoloro” (Cañete: 1868: X), y entre ellos señala al Duque de Rivas (del que resalta la inspiración en tradiciones y recuerdos nativos), a Espronceda “formado en la escuela de Byron, a quien pretendía imitar hasta en los desórdenes” (ibídem) y a Zorrilla. Menciona a continuación a los que han intentado “seguir la huella de estos poetas escribiendo unas como novelas en verso, de poca o mucha extensión, ahora bautizándolas, si eran largas, con el calificativo de *leyendas*, ahora distinguiéndolas, si eran cortas, con el nombre de *baladas*” (ibídem) y en relación a ellos habla de un nuevo género de composición literaria que “en realidad de verdad tiene mucho de los antiguos romances castellanos históricos y novelescos, pero cuya peculiaridad no permite en buena crítica, ni siquiera en buena lógica, sumarlo ni confundirlo con ellos” (ibídem). Como se puede deducir, todo esto se refiere al Primer Romanticismo y sus seguidores, de los que, como se ve, no se presenta una idea tan negativa.

Por último, el autor define el nuevo estilo, en el que se incluirían las composiciones de Juan Antonio de Viedma, dentro de las siguientes coordenadas:

Algo de la leyenda, del romance y de la balada se encuentra como compendiado en los *Cuentos de la villa*, cuadros, o mejor dicho, bocetos donde con castizos pinceles se da vida y color a tradiciones y hechos históricos de los siglos XVI y XVII. En estos poemas en miniatura sólo utiliza el Sr. Viedma los rasgos más característicos, la situación más sobresaliente, en una palabra, lo que pudiéramos llamar con exactitud la crisis del acontecimiento que se propone

cantar (...) dejando entrever o adivinar consecuencias que no pueden menos de producir honda impresión en el ánimo (ibídem: XI).

**

Este don de resumir en breves rasgos un drama entero, poniendo en relieve con notable efecto de claro-oscuro los momentos culminantes de un suceso histórico o fabuloso, de suerte que lo bien imaginado del plan y la firmeza del toque ha gan innecesario para dar vida e interés al poema extenderse en pormenores, es muy apreciable siempre, y mucho más cuando la mayor parte de nuestros poetas romanceristas y legendarios propende hoy al extremo opuesto, engolfándose por lo común en un mar de vana palabrería. Son, pues, los *Cuentos de la villa* dignos de aplauso por la vigorosa concisión que los distingue, y por el poético misterio con que el autor ha sabido revestirlos (ibídem: XI-XII).

Y he aquí el Segundo Romanticismo, especialmente caracterizado por la concisión de su estilo y su poder de sugerencia.

También Arnao rechaza el Realismo y lo hace basándose en los mismos principios y la misma concisión de la literatura que hemos visto en otros autores y que defiende Cañete. La literatura, la poesía en concreto, tiene como función la elevación del alma, el consuelo, la transmisión del ejemplo de la historia, por eso no se debe convertir en arma política, por eso no debe contagiarse de lo prosaico, negativo y desagradable. He aquí una vez más la razón por la que los segundos románticos no hablan de política en sus poemas y reservan sus juicios a los textos en prosa: la poesía está por encima de ello y tiene una función más elevada. En *Un ramo de pensamientos* (1878), tras denostar el Realismo en pintura y música, el poeta se centra en la literatura y afirma:

Pues lo mismo me sucede respecto de la poesía. Hay quienes, tratándose de su manifestación lírica, se complacen en hacerle hablar el lenguaje más sencillo, vulgar y llano, como si esto fuera demostración de su progreso, con lo cual quitando en canto y atractivo al estilo poético, produciendo a veces voluntariamente una forma insípida y rastrera. Hay otros que, embelleciéndola con imágenes atrevidas y vigoroso acento, aspiran a convertirla en arma de combate, a manera de discursos tribunicio; para lo cual sólo la emplean en asuntos sociales o políticos que ya son de por sí ingratos y desapacibles, comunicándole una expresión tanto más desconsoladora cuanto mayor es la verdad con que tratan de esos mismos asuntos. (...) juzgó que una y otra tendencia, practicadas por sistema, son fatales para la índole de la poesía. La primera nunca nos saca del prosaico mundo real, y la segunda, en vez de curarlas benéficamente, profundiza más las heridas de nuestro corazón, recordándonos las decepciones, la duda, los desafueros, las turbulencias que nos rodean.

(...)

Por más que hayan vulgarizado y manoseado por los malos poetas, ¿no serán para los buenos inagotable fuente de exquisitas bellezas las alegrías del amor (...) el heroísmo de las grandes acciones, los padecimientos del mártir, la aparición del día, los furiosos de la tormenta, la inmensidad del mar, la paz de las campestres soledades?

Pero ¡ay! el inmoderado afán de novedad que, hijo de la rebeldía, devora nuestros tiempos, hace condenar todo lo que hasta aquí se ha tenido en estima, impeliendo a muchos ingenios por caminos inexplorados que conducen a precipicios. Y esos mismos ingenios, débiles de carácter con apariencia de fuertes, dejándose arrastrar por la corriente de las ideas, sólo se complacen y hallan mérito en aquello que es duro, sensual, excéntrico y desapoderado, y miran con forzado

desdén lo apacible, lo ideal, lo creyente, lo ordenado a sujeción a leyes eternas, porque este no es el camino por donde marcha la multitud; parecidos en algo a los hombres que tienen el brutal valor de dar muerte a un semejante por cualquiera leve ofensa de orgullo, y en nada a los que tienen fría serenidad para esperarla en el cumplimiento del deber (Arnao: 1878: 11-13).

Este posicionamiento se debe, a su vez, a la falta de fe en la influencia social que la literatura pueda tener. De acuerdo al criterio de Arnao, la literatura puede ayudar a la elevación del alma del individuo cuando posee los valores adecuados para ello, pero no puede producir el mismo efecto a nivel social, especialmente en una sociedad que no obedece a veces con mayor autoridad y en la que difícilmente los que necesitan la enseñanza se acercarán al libro que la contiene.

...sin negar la influencia que la poesía puede ejercer sobre sus apasionados, y la obligación que por lo tanto tiene el poeta de consagrarla a la verdad y al bien, no la conceptuo con todo arma de discusión y convencimiento, ni medicina eficaz para curar las hondas heridas sociales; como también estoy persuadido de que, aun dando pruebas de poca ilustración y de torcido gusto, desdeñan leer las producciones poéticas los más de aquellos hombres que, por estar colocados en los grados preeminentes de toda jerarquía, deben recibir de ellas las enseñanzas que en ellas se exponen. Cuando las razones científicas y las pruebas históricas no avasallan la soberbia de esta generación (...) cuando la voz que parte de la Cátedra del Espíritu Santo se estrellaba de ordinario contra las cerradas puertas de los que tienen obligación de oírlas (...) ¿Cómo esperar de unos cuantos versos, por inspirados que sean, los resultados que no alcanzan a aquellos medios, mucho más adecuados y vigorosos? (Arnao: 1878: 15-16).

En el caso de Trueba, el poeta parte también del rechazo a la poesía neoclásica y por ello, cualquier tendencia que la sustituya tendrá siempre a los ojos del autor, un componente positivo implícito.

La disertación del autor, comenzará entonces por la condena de la poesía bucólica del Neoclasicismo:

...me parece la más ñoña y empalagosa de todas las poesías (Trueba: 1909: II: 311).

...elevatorla [la poesía bucólica] a género en que se han ocupado por espacio de siglos casi todos los poetas, y personificar en los pastores y pastoras el discretismo, la filosofía y los afectos más delicados del alma, como se ha hecho casi constantemente, es una aberración del entendimiento humano (ibídem: 312).

Por ello, el Romanticismo, que le pone fin, ha de tener un efecto beneficioso:

El Romanticismo, que aunque iniciado en la poesía castellana en el siglo de oro de nuestra literatura, o sea en el siglo XVI, tuvo su verdadero advenimiento en el período de 1820 a 1850; vino acompañado de grandes y de monstruosas exageraciones estéticas, como vienen todas las revoluciones radicales; pero aún así, produjo un gran bien a la poesía por que la colocó en el buen medio en que, con razón, se dice estar la virtud, o sea entre las exageraciones del

espiritualismo caballeresco-religioso del siglo XV, y el ñoñismo bucólico de todos los siglos literarios (ibidem: 312-313)³⁴.

Por último, la defensa de lo que él y otros hombres del Segundo Romanticismo están haciendo:

Bien está que haya desaparecido, para no volver, nunca la poesía pastoril. Sustitúyala la poesía campestre, que es poesía verdadera y no falsa, como lo era la que murió a manos del romanticismo (ibidem: 313).

Los juicios del poeta, no obstante, son mucho más amplios y ricos. Siguiendo con su opinión acerca de los movimientos literarios del siglo XIX, en *Cuentos de color de rosa* (1859) encontramos, una vez más la oposición frente a un Realismo que, en su opinión distorsiona la realidad exagerando su lado más negativo. En reacción a esto, él se complace en reproducirla en su lado positivo, siendo igual de realista que los escritores llamados realistas, pero menos negativo:

son [los *Cuentos de color de rosa*] el reverso de la medalla de la literatura pesimista que se complace en presentar el mundo como un infinito desierto en que no brota una flor, y la vida como una perpetua noche en que no brilla una estrella (Trueba: 1905: IV: 1).

Y en respuesta a la acusación de Menéndez Pelayo de “extremar el optimismo en la pintura de las costumbres populares”, en el prólogo de *Nuevos cuentos populares* (1878) compara su obra con la de Pereda y afirma:

Concedamos que el campo que yo recorro sea igualmente fértil en flores y en espinas que el que recorre Pereda (...).

Señor, ¿tan poco liberales son los estatutos por que se rige el arte literario, que, permitiendo a unos artistas recargar de espinas sus cuadros, no permitan a otros recargarlos de flores? Pues si tú y yo, querido Marcelino, nos damos una cita esta primavera, (...), y después de decírnoslas [las cosas que se quieren contar el uno al otro] nos separamos en dirección distinta, yéndonos por aquellos campos de Dios para hacer cada cual un ramillete con lo que mejor le parezca, ¿habrá quien se incomode porque yo haya hecho un ramillete con flores en lugar de hacerle con espinas como tú lo has hecho?

(...)

En estos valles, como en todos, sin excluir el del paraíso, hay sapos y culebras que se arrastran por el suelo; pero, como dije en otra ocasión, el arte pictórico me parece demasiado noble para emplearse en pintar sabandijas (Trueba: 1905: IX: 144-146).

En otro orden de cosas, con mucha frecuencia, Trueba se centra en la precaria situación del escritor. *El de los cantares* encuentra motivos para dedicarse a la actividad literaria, pero su consejo a los jóvenes es que este cultivo sea una parte de sus aficiones, y no

³⁴ Romanticismo del que, sin embargo él se distancia cuando afirma en *El libro de las montañas*: “El autor de este libro no ha penetrado en las cavernas que atraviesan la roca, porque tiene una invencible repugnancia a todo lo lóbrego, oscuro y misterioso” (Trueba: 1909: II: 263).

intenten convertirlo en su trabajo, puesto que en España, a diferencia de otros países, la literatura sólo produce “privaciones y m alquerencias”. La preocupación por este tema aparece en casi todos los libros del escritor y recorre de manera transversal su carrera literaria.

Un primer ejemplo lo encontramos en la nota a la cuarta edición de l *Libro de los cantares* de 1858, en la que el poeta se defiende de la acusación de “holgazán” por parte de un crítico:

El autor de EL LIBRO DE LOS CANTARES <enriquecería> (Dios perdones sus burlas al periodista) la literatura nacional, no con un libro, sino con dos libros como este año, se sepultaría en los pacíficos valles donde nació, y allí, con el alma tranquila y el corazón siempre joven, cantaría cuanto digno de cantarse hay siempre en la historia y en las costumbres de su patria, si en España el que escribe al año dos libros como este pudiera contar para su subsistencia y la de su familia con la modesta retribución que obtiene el que pasa la vida copiando minutas en una secretaría de Estado o manejando la garlopa en un taller de ebanista; pero no sucede así, y el poeta, antes que a la poesía, se debe a su familia; antes que poeta debe ser hombre de bien, por más que para merecer este último nombre tenga que sacrificar sus esperanzas, sus sueños de gloria, su vida (Trueba: 1907: I: 348-349).

Dos años después, en el prólogo de *Cuentos campesinos* (1860), Trueba vuelve a denunciar la situación, pero esta vez en un tono menos personal y por ello menos amargo, con una pizca de ironía, incluso, al ponderar la libertad del poeta que nada debe porque nada recibe:

Permítaseme empezar este cuento con algunos detalles topográficos, y en el hecho de pedir que se me permitan estos detalles, confieso que no están del todo en su lugar.

Donde los cuentos dan su autor mucha gloria y mucho dinero, la crítica debe tener la manga muy estrecha; pero en España, donde poco o nada de eso dan, la crítica debe tener la manga tan ancha, tan ancha, que puedan pasar por ella los extravíos que para nuestro particular solaz nos permitimos los cuentistas.

Y a continuación, comparándose con los actores aficionados a los que no se pita porque no ganan dinero, añade:

Pues mire, por esa razón somos también aficionados los cuentistas españoles; y porque somos aficionados no se nos debe silbar, aunque nos tomemos las libertades como las que yo me tomo (Trueba: 1905: V: 41-42).

En 1874, en la novela *Mari-Santa*, plantea de nuevo este tema poniendo a su propio yo, ficcionalizado en el texto, en la disyuntiva de aconsejar a un joven que desea ser poeta, si debe hacerlo o no. Trueba duda y expone los pros y los contras para concluir afirmando que, si lo que se busca es la felicidad, es mejor no buscarla en la carrera literaria:

...me dije:

<<El autor de estos versos es un verdadero poeta, y apartándole de su vocación literaria, quizá privo a su familia y a la patria, de una gran gloria>>. Pero también me dije: <<La vida literaria, por próspera y gloriosa que sea, no da la felicidad, y los padres de este muchacho lo que principalmente quieren saber no es si en esa vida podrá alcanzar gloria su hijo, sino si podrá alcanzar la felicidad. No, felicidad no alcanza nadie por medio del cultivo de las bellas letras aunque sea un Cervante, un Lope o un Calderón.>>

(...)

Y me decidí a aconsejar a Leandro que a ser un poeta afamado e infeliz, prefiriese ser un comerciante oscuro y dichoso (Trueba: 1874: 60).

La digresión que se añade a continuación es, asimismo, digna de ser tomada en cuenta, no sólo porque se continúa con la denuncia, sino también, porque el escritor explica lo que le lleva a traer este tema una y otra vez a sus escritos:

...la miseria inmerecida, como lo es la de los escritores españoles, no debe ruborizar a nadie, y enseñándola a todos como yo la enseñé a usted, se hace un gran bien a la patria, que necesita pocos y buenos escritores, y muchos y buenos labradores, artesanos, industriales, comerciantes, artistas y hombres de ciencia; se le hace a las familias, que pierden sus más legítimas esperanzas de sólido y verdadero apoyo con el ingreso en la vida de escritor de los jóvenes destinados a otra vida, y se hace a los jóvenes mismos, que incurren en un verdadero extravío cuando se dedican a escribir para el público, pues o se condenan a la estrechez, cuando menos cercana a la miseria, o van a aumentar esa funesta pléyada de vividores políticos, de intrigantes, de perturbadores o de huéspedes del presupuesto nacional, que constituye la mayor de las desdichas de la patria (Trueba: 1874: 72).

De lo que aquí se desprende y de lo que sabemos por las biografías de los autores que estudiamos, una de las maneras que tenían los escritores del siglo XIX de ganar algo de dinero de manera regular era la participación en las revistas o periódicos del momento. A juzgar por el testimonio de Trueba, no obstante, la participación en la prensa se estaba haciendo cada vez más difícil. Es por eso por lo que el escritor aborrece este asunto, para no dejar un resquicio de esperanza en lo que es una dura realidad. Los sueldos de los afortunados que consiguen un puesto en la redacción de un periódico son miserables, y en el camino se quedan cientos de escritores que ni siquiera pueden optar a esa miseria:

-...aún así hay en Madrid constantemente algunos centenares de escritores, muchos de ellos benemeritísimos y de glorioso nombre en la república de las letras que inútilmente pretenden una plaza en la redacción de cualquier periódico, y se considerarían muy dichosos si la obtuviesen (Trueba: 1874: 73).

Trueba recuerda, además, que se pagaban los artículos políticos o de sociedad, no las colaboraciones literarias:

- No hay entre todos los de España arriba de dos o tres que los paguen; aun esos no dan arriba de seis u ocho duros por un buen artículo, que ha costado algunos días de trabajo a un hombre encanecido en el estudio y el cultivo de las letras. En cuanto a los versos, aunque sea verdadera poesía, y estén firmados por los más ilustres poetas, no se les considera dignos de recompensa pecunaria alguna (Trueba: 1874: 74-75).

La acción de la novela se desarrolla en 1862, por eso el narrador, desde 1874 puede señalar los cambios en el panorama, que en los últimos años se ha hecho aún más desesperante:

Los informes que yo daba, en 1862, de la vida literaria española, en 1874 adolecerán, a los ojos de los que la juzguen por lo que después ha sido y es hoy, del optimismo y la afición al color rosa que se me suele echar en cara. Pues aquella vida ha empeorado infinitamente en estos últimos seis años de espantoso desorden moral y material. En efecto, hoy que la guerra civil desuela, y casi incomunica una gran parte de la nación; hoy que por la enorme subida de los cambios es casi imposible todo comercio con América, donde se consumía gran parte de nuestros productos literarios; hoy que el Estado se halla poco menos que en quiebra, y casi a nadie paga; hoy que nadie tiene humor ni dinero para suscribirse a un periódico, ni para comprar un libro, ni para ir a un teatro, sino para ir a los toros, ¿cómo la vida del escritor no ha de ser infinitamente más triste que cuando la paz y la prosperidad reinaban en España? (Trueba: 1874: 77)

Por último, en 1881, en *Arte de hacer versos...*, el autor no evita dedicar un apartado para avisar a todos aquellos que han querido aprender el arte poético en su libro, de que lo hagan para enriquecimiento de su alma, para su consuelo y deleite, pero no para vivir acomodadamente o alcanzar la gloria:

La literatura cultivada con facultades para ello, es en Francia, en Inglaterra, en Alemania y no sé si en algunos otros países, una profesión con que se puede vivir holgadamente y aun enriquecerse; pero en España es una profesión que, si a veces proporciona gloria, nunca deja de proporcionar privaciones y malquerencias.

Hace cuarenta años dijo Larra que en España la profesión literaria era un modo de vivir, con que no se podía vivir, y hoy podría decir lo mismo o poco menos. Esos estrepitosos triunfos teatrales y esas multiplicadas ediciones de libros y esas protecciones a los merecimientos literarios (...) no ocultan más que miserias, desengaños y a marguras de toda especie (Trueba: 1909: II: 367-368).

**

Pero no porque en España la profesión literaria siga siendo un modo de vivir con que no se puede vivir, debo aconsejar a nadie, y mucho menos a los jóvenes que tengan aficiones literarias, que renuncien a estas aficiones. Corsérvenlas y acreciéntenlas, que no haciendo de ellas más uso ni fundando en ellas más esperanzas que el uso que se hace y las esperanzas que se fundan en el cultivo de unas flores en el jardín o el balcón o tocando tal o cual pieza de música, se puede obtener gran fruto de esas aficiones: este fruto es el de alcanzar con ellas alguna consideración social, y dulcificar muchas amarguras, muchos tedios, muchos desfallecimientos, muchos desconsuelos de la vida (ibídem: 369).

**

El cultivo de las bellas letras, y muy especialmente el de la poesía, es muy dulce, es muy útil, es muy consolador, por cuanto con él se dulcifican las penas más acerbadas del alma y se añaden torrentes de luz a la inteligencia... (ibídem: 370).

Para concluir, consideramos oportuno cerrar las opiniones literarias de Trueba con este poema de *Fábulas de la educación* (1910) dedicado a los críticos literarios:

Critique el sabio punzante,
que es útil crítica sabia,
pero me da mucha rabia
que critique el ignorante.
Si me critican un canto

y quieren que no me pique,
sepa aquel que me critique
siquiera hacer otro tanto
(Trueba: 1910: III: 345).

Se trata de una época difícil para los poetas, pero una época en la que los poetas aún tienen voz y la alzan para protestar contra las injusticias del mundo editorial, contra la miseria en la que se ven obligados a vivir. La alzan para describir su ambiente literario y posicionarse en él, en contra de los excesos del Primer Romanticismo y del Realismo más pesimista, para defender una poesía que embellezca la vida y ofrezca un momento de consuelo en el que descansar.

Una cita de Barrantes acerca del ambiente literario que le ha tocado vivir y de cómo puede desenvolverse en él un “poeta verdadero”, nos sirve como conclusión:

Nacido [el poeta] en una época sorda a la poesía, época que al fin se resumirá en una tabla de logaritmos o en un libro de caja, cuanto ve en torno suyo es miserable o liviano, cuanto hiere su imaginación desentona y rompe su magnífica armonía. Se le exige que sea enciclopédico y que deleite al par; que escriba para su corazón y para su bolsillo; - como si ideas tan contradictorias pudieran caber en la imaginación de un poeta verdadero (Barrantes: 1853: VIII).

3.3.2. El lector

El lector forma parte de ese acto comunicativo que hemos llamado literario y cuyos reflejos aparecen en la obra de nuestros autores, analizados en el apartado anterior. Sin embargo, por influjo de la prensa o por las exigencias editoriales que buscan literatura que complazca al público para poder adquirir un mayor índice de beneficios o tal vez, por el nuevo papel activo que el lector desempeña al completar el mensaje poético añadiendo al descifrarlo su propia imaginación y sentimientos, la actitud de los autores del Segundo Romanticismo hacia el público es diferente a la que había sido la actitud de los neoclásicos ilustrados o primeros románticos. Si estos tenían en cuenta al público para educarlo y, con esta finalidad, buscar el envoltorio más apetecible para sus doctrinas, si los primeros románticos buscaban escandalizar con elementos satánicos a un público burgués opuesto a las reformas liberales, los segundos románticos comienzan a buscar, de manera consciente o inconsciente, la complicidad del lector, su implicación activa en la obra, para comprender los límites lingüísticos, y su agrado. Las alusiones son constantes en casi todo tipo de obras e, incluso, se llega a una escritura “ad hoc” para un tipo de público, como el femenino, que en el siglo XIX se revela como

el que ofrece un mayor potencial de lectores. Si este tipo de actitudes obedecen a un fin lucrativo e interesado o a un verdadero intento de comunicación y comunión con el lector dependerá de los autores y las ocasiones concretas, reducir la intencionalidad a uno sólo de estos casos sería reductivo o bien en la calidad humana de los autores, si les pensamos incapaces de la adulación con fines comerciales, o en su calidad poética, pues pensar sólo en una finalidad mercenaria supondría no haber llegado a entender nada de lo que estos autores quisieron transmitir en sus escritos.

Por su parte, Gustavo Adolfo Bécquer aliterna pasajes en los que encontramos una verdadera teoría de la recepción, con claros casos de *captatio benevolentiae*, especialmente dirigidos a las lectoras femeninas.

Ejemplos de una prototeoría de la recepción podrían considerarse los que siguen, en los que el autor, además de dar cuenta de su propia experiencia como lector, da especial relevancia a la consideración del espacio y el tiempo del escritor en comparación con el espacio y el tiempo del lector, usando parámetros claramente modernos para explicar como el entorno socio-crono-espacial mediatiza los elementos que el autor o el lector aportan al texto para terminar ese producto del lenguaje, incompleto sin la participación de la imaginación y sensibilidad del emisor y el receptor.

Respecto a su experiencia como lector y el condicionamiento del espacio, encontramos ejemplos en las *Cartas desde mi celda* (1864), momento en el que el autor es consciente de la distancia que separa su subjetividad, en un lugar recóndito y calmado, de la de aquellos que permanecen en el bullicio de la ciudad.

Entre los pensamientos que antes ocupaban mi imaginación y los que aquí han engendrado la soledad y el retiro, se ha trabado un aluchatitánica, hasta que, por último, vencidos los primeros por el número y la intensidad de sus contrarios, han ido a refugiarse no sé dónde, porque yo los llamo y no me contestan, los busco y no parecen. Ahora bien: lo que se siente y se piensa aquí en armonía con la profunda calma y el melancólico recogimiento de estos lugares, ¿podrá encontrar eco en los que viven en ese torbellino de encontrados intereses, de pasiones sobreexcitadas, de luchas continuas, que se llama la corte?

Yo juzgo de la impresión que pueden hacer ideas que nacen y se desarrollan en la austera soledad de estos claustros por la que a su vez me producen las que ahí hierven, y de las cuales diariamente me trae *El Contemporáneo* como un abrasado soplo. Al periódico que todas las mañanas encontramos en Madrid sobre la mesa del comedor o en el gabinete de estudio, se le recibe como un amigo de confianza que viene a charlar un rato, mientras se hace hora de almorzar (...). Y esa historia de ayer que nos refiere es, hasta cierto punto, la historia de nuestros cálculos, de nuestras simpatías o nuestros intereses, de modo que su lenguaje

apasionado, sus frases palpitantes, suelen hablar a un tiempo a nuestra cabeza, a nuestro corazón y a nuestro bolsillo, en unas ocasiones repite lo que ya hemos pensado, y nos complace hallarlo acorde con nuestro modo de ver; otras nos dice la última palabra de algo que comenzábamos a adivinar, o nos da el tema en armonía con las vibraciones de nuestra inteligencia, para proseguir pensando: tan íntimamente está enlazada su vida intelectual con la nuestra, tan una es la atmósfera en que se agitan nuestras pasiones y las suyas (Bécquer: 2004: 392-393).

En cuanto al condicionante temporal, en la crítica a “Zamora o la esposa de mármol” (1859) encontramos un ejemplo significativo, cuando la voz del crítico afirma:

...debe tenerse en cuenta la época en que se escribió y la época en la que la vamos a juzgar. En el espacio intermedio entre ambas, el gusto se ha hecho más exquisito, el arte ha dado un paso, aunque insensible... (Bécquer: 2004: 480).

La necesidad del lector para completar el mensaje literario se hace explícita en fragmentos como el que encontramos en la *V Carta desde mi celda* (1864):

...sus torres cónicas, sus arcos chatos y fuertes y sus blasones soportados por ángeles y grifos rampantes, forman en mi cabeza un caos tan difícil de desembrollar en este momento, que si ustedes con su imaginación no hacen en él la luz y lo ordenan y colocan a su gusto todas las cosas que yo arrojo a granel sobre las cuartillas, las figuras de mi cuadro se quedarán sin fondo, los actores de mi comedia se agitarán en un escenario sin decoración ni acompañamiento (Bécquer: 2004: 414).

Al inicio del relato “¡Es raro!” (1861) es sugerente la siguiente cita:

Esta historia parece un cuento, pero no lo es; de ella pudiera hacerse un libro; yo lo he hecho algunas veces en mi imaginación. No obstante, la referiré en pocas palabras, pues para el que haya de comprenderlas todavía sobrarán algunas (Bécquer: 2004: 295).

Las alusiones al lector, tanto en Bécquer como en otros autores, sirven también para meter al lector en la obra, al modo de las primeras novelas realistas, tendenciosas o de tesis. Del sevillano, encontramos ejemplos en muchas de las leyendas o relatos contemporáneos:

¿No habéis visto nunca en esos últimos instantes del crepúsculo de la noche levantarse de las aguas de un río, del haz de un pantano, de las olas del mar o de la profunda sima de una montaña un jirón de niebla que flota lentamente en el vacío y, alternativamente, ya parece una mujer que se mueve y anda y vuela su traje al andar, ya un velo blanco prendido a la cabellera de alguna silfa invisible (...)? Pues una alucinación de ese género experimenté yo al mirarme adelantarse hacia la reja, como desasiéndose del coro tenebroso del coro, aquella figura blanca, alta y ligerísima (Bécquer: 2004: 323-324).

**

Figuraos este paisaje animado por una multitud de figuras de hombres, mujeres, chiquillos y animales, formando grupos a cuál más pintoresco y característico: (...). Figuraos todo esto en una tarde templada y serena, en la tarde de uno de los más hermosos días de Andalucía, donde tan hermosos son siempre, y tendréis una idea del espectáculo que se ofreció a mis ojos la primera vez que, guiado por su fama, fui a visitar aquel célebre ventorrillo (Bécquer: 2004: 328).

**

Y dando un golpe en la mesa, llamó al muchacho que nos servía e hizo traer una botella más sobre las dos que ya nos habíamos bebido: total, tres. Y hago esta mención del número de botellas, porque si el lector, como en el cuento de las cabras de Sancho, quiere llevar la cuenta de las que bebimos, tal vez encontrará más natural y verosímil el desenlace de la historia que vamos a referirle (Bécquer: 2004: 341).

Pongilioni se dirige al lector del mismo modo en su obra conjunta con Hidalgo, *Crónica del viaje de SS.MM...* (1863):

Para dar una idea aproximada de aquel cuadro, sería preciso realizar e l im posible caso de abarcar en una sola palabra una gran multiplicidad de detalles. Expresados estos aisladamente, necesitan del poderoso influjo de la imaginación para constituir un conjunto que no siempre está cercano a la verdad. Pero en la ocasión presente hay una ventaja: reúne el lector todos los detalles que formaban aquel espectáculo deslumbrador y deje volar su pensamiento, seguro que nunca traspasará los límites de la realidad (Pongilioni e Hidalgo: 1863: 144).

Más cercano al uso que de este recurso hacen los autores prerrealistas, es el de Selgas:

Cualquiera que sea la importancia que el lector de a la conversación que hemos oído en el anterior capítulo, yo, fiel narrador de estos verídicos sucesos, no les debo ocultar que causó en Margarita una impresión que participaba a la vez de duda, de inquietud y de curiosidad (Selgas: 1875: 179).

**

Tú también, como un simple mortal, más aún, como un simple lector, escuchas conmigo detrás de la cortina y haciéndote mi cómplice te despepitaste anteriormente por saber con toda la minuciosidad posible lo que se habla por los personajes (...).

Es más, tu corazón, lo mismo que el mío, palpita desasosegado al acercarse al extraño secreto que vamos a descubrir. Tú también temes, tú también esperas, también tú afinas el oído para no perder ni sílaba ni letra ni acento; tú también, como yo, participas de esa inquietud, de esa impaciencia nerviosa que se apodera de nosotros en los momentos críticos (Selgas: 1884: 103-104).

Por último, encontramos un uso semejante en Augusto Ferrán, especialmente, en la leyenda alcoyana *La fuente de Montal* (1866):

Dicho esto, queridos lectores, doy principio a mi cuento, sin molestaros más con difusas digresiones, rogándoos solamente que me concedáis unos momentos para coordinar mis recuerdos y dar a mi humilde escrito la forma y conexión convenientes (en Cubero Sanz: 1961: 264).

**

Corramos un espeso velo sobre tan repugnante, tan espantoso cuadro; apartemos los ojos, lector amigo que me sigues en mi relato, de aquella estancia maldita, de aquel castillo donde el crimen tenía su morada...

(...)

Apartemos los ojos de aquellos lugares, habitados por el espíritu del mal, porque el alma se estremece horrorizada ante crimen tan horrendo, tan repugnante, tan inaudito.

(...)

Profunda tristeza ha de guiar ya mi pluma hasta concluir este penoso relato. Sígueme, lector amigo, hasta el fin y no nos detengamos antes de llegar al término, a fin de no prolongar la honda pena que se ha apoderado de nuestras almas en las últimas horas de la desdichada María.

(...)

No te separes de mi lado, porque necesito tu compañía para alejar de mi imaginación los melancólicos pensamientos que el postrero ¡ay! de María ha despertado en el alma (ibidem: 271).

**

Sígueme, lector, por el camino que conduce desde el castillo de Margall hacia la casa de Jorge Pérez y, llena de receloso pavor el alma, detente conmigo a corta distancia de la casa... (ibidem).

**

Adiós, lector amigo que me has acompañado hasta el fin de este relato; guarda para ti, si en él hallas alguna, las máximas que puedan hacerte amar la virtud y a borrecer el vicio, y déjame a mí toda la tristeza de la humilde historia que te he contado (ibidem: 274).

La influencia de las editoriales en la obra del autor con fines comerciales, o la intención aduladora de los escritores en ciertos casos, se ve también con claridad en fragmentos como los que siguen. En *El ángel de la guarda* (1875), de Selgas, leemos:

Aquí abriría yo una digresión (...); pero es el caso que la publicación de la presente historia está encargada a un editor a quien profeso particular amistad, y más conocedor que yo del gusto de los lectores, me aconseja que huya de las digresiones, y que ni deje, en cuanto me sea posible, descansar el ánimo del lector (...). Para él los acontecimientos deben marchar sin interrupción ninguna, eslabonados entre sí como los coches de un tren, siguiendo rígidamente las paralelas de la vida, si es posible a todo vapor. Conoce la prisa con que vivimos, y no quiere que nos detengamos; se lee a trote, ¿por qué, pues, no hemos de escribir al escape?

Él dice: ¿Qué le importa al lector nada de lo que está fuera del hilo de los sucesos que se le relatan? (Selgas: 1875: 116-117).

En cuanto a los elogios, suelen dirigirse con mayor frecuencia al público femenino, a cuya importancia ya nos referimos al principio y al que adulan autores como Bécquer o Selgas. En Bécquer, leemos:

Dos cosas hay en Madrid que cuando le place hacer ostentación de ellas se convierte en objeto de la envidia del mundo entero: su cielo y sus mujeres (Bécquer: 2004: 518).

Y, precediendo a la crónica de un baile de salón, afirma:

...nos halaga la creencia de que muchos hermosos ojos recorrerán, movidos por la curiosidad, las líneas que trazamos en el papel. Parcénos cuando escribimos, que se hallan entre nosotros aquellas celestiales criaturas que poco antes hemos visto risueñas, aéreas, envueltas, como en una nube, en ondas de ligerísima gasa, vagando en el perfumado ambiente de un salón de baile. Y como cuanto con ellas se relaciona tiene algo de agradable, de encantador, a pesar de nuestra gravedad característica, nos dedicamos con *amore*, a investigar el nombre de las telas que visten, a estudiar la forma de los pliegues de su falda... (Bécquer: 2004: 554-555).

A este afán se debería, por último el proyecto de *La biblioteca del bello sexo*, que Bécquer dejó anotado y explicado con palabras en las que se insiste especialmente en el halago y adulación a las mujeres:

La idea es formar una biblioteca de obras sólo de mujeres de todas las épocas y las naciones. Edición bonita, ni cara ni barata, que comenzará desde Safo. Halagar la vanidad de las mujeres. Incluir las obras de las poetisas indias y árabes; en fin, mucho oropel. Debe tener aceptación escribiendo un gran prospecto adulando a las mujeres y suscitando la curiosidad de las lectoras con un gran número de nombres (Bécquer: 2004: 1627)³⁵.

En Selgas, la adulación para captar la voluntad de su público se realiza en los poemas al prólogo de sus libros de poemas, como es el caso de *Flores y Espinas* (1879), donde encontramos el siguiente poema:

Lectora, tú, por supuesto,
tendrás los ojos azules
como el cielo, cuando el alba
sus resplandores difunde;

O negros como la noche
que con más sombras se enlute,

(....)

Ojos que, en fin, sea el que quiera
el color que los dibuje,
han de ser claros, ardientes,
rasgados, vivos y dulces.

(...)

Ya comprenderás lectora
que estas palabras que escuches,
si de discreta te precias
y de perspicaz presumes,

la razón que aquí me obliga,
aunque la alabanza excuses,
a celebrar de tus ojos
la hermosura con que lucen.

Porque siendo hermosos ellos,
no dirán los que murmuren,
que con malos ojos miras
las hojas de este volumen.

(...)

La mirada de tus ojos
cuando estas hojas inunde,
entre nubes de pestañas
será el sol que las alumbre

³⁵ A pesar de la intención mercantilista que no podemos obviar como motivación fundamental, hemos de señalar que la intención de recoger la obra sólo de mujeres escritoras de todo el mundo contiene cierto elemento innovador.

(Selgas: 1879: 5-15).

Por último, y como contraste con las *captatio benevolentiae* que acabamos de ver, podemos leer un poema en el que Ángel María Dacarrete hace una crítica al servilismo y al público ingrato:

“En la última página del Borrador de un drama”
“Soneto al público”

Por el precio de un palco, una butaca,
o un asiento de humilde galería;
la veste del pudor la musa mía
rasga y al aire sus encantos saca.

Insolente ramera hoy ya destaca
su voz entre tu vana gritería;
¡ella que cantos de dolor gemía
sin cuidar de tus *bravos* la alharaca!

¡Ay, virgen fue! Mas hora en su locura
solicitando impúdica tu halago
ese engendro te da que triste aborta.

Yo al escribirlo no pensé en tu altura;
síbalo sin piedad, poco me importa.
Será a su torpe vanidad buen pago
(Dacarrete: 1906: 78).

En otro orden de cosas, es digno de mención el caso de Antonio Trueba puesto que el poeta define claramente su público, su lector ideal. No estamos diciendo que otros no lo hagan, pues como hemos visto, en los ejemplos de Selgas o Bécquer se está prefigurando un lector ideal femenino. Este lector ideal, no obstante, obedece más a la realidad editorial del momento y al gran filón de las lectoras femeninas y parece perfilarse en el prólogo o dedicatoria mucho más que en el texto en sí. En el caso de Trueba, el autor verdaderamente se dirige a las personas a las que configura lectores ideales: la gente del pueblo, considerando que el pueblo medio sólo sabe leer y escribir. El interés por difundir la poesía de Trueba es manifiesto en múltiples ejemplos, el tono que emplea, el vocabulario familiar, no parecen desmentir sus palabras. En efecto, el pueblo trabajador no era el sector de lectores mayoritario en el siglo XIX, pero consta que algunos de los cantares de Trueba fueron adoptados por las gentes y popularizados, de modo que el poeta cumplió su finalidad. Igualmente, Trueba señala como lectores preferentes a los emigrantes que sienten la nostalgia de su tierra, y para ellos describe el verdor de los campos o el sonido de las campanas. De nuevo, los datos objetivos respaldan estas palabras, pues, en efecto, al igual que en el caso de Rosalía de Castro, los libros de Trueba eran leídos con regocijo al otro lado del Atlántico y el poeta

mereció el cariño y el agradecimiento de estos emigrantes en múltiples actos de homenaje, algunos de ellos póstumos. Ejemplifican lo expuesto los siguientes pasajes:

...jamás olvidaré que escribo para que me entienda el pueblo español. El público español es un buen hombre que sabe leer y escribir medianamente y...pare usted de contar.

- ¿Y cómo has averiguado eso?

- Muy fácilmente. En la encuesta de la sabiduría española he tomado un hombre de cada escalón: los he mezclado y reducido a polvo en mi mortero intelectual; de este polvo he formado barro: con el barro me he puesto a modelar una figura humana, y me ha resultado un hombre, bellísimo su jeto, eso sí, pero que sólo sabe leer y escribir medianamente (Trueba: 1905: IV: 42).

**

SAN SALVADOR DEL VALLE

I

(...)

Las cantadoras, que eran
querenciosas y guapas,
saliéronme al camino,
pidiéndome con ansia
unos cantares nuevos,
sencillos y entusiastas,
porque los que sabían,
de viejos chocheaban.
-Ea- dije a mi musa-,
dales a estas muchachas
unos cantares que hablen
a entendimiento y a alma,
porque en la vida nueva
que, por dicha o por desgracia,
la humanidad emprende,
la humanidad desmaya
si poesía y ciencia
no viven como hermanas.-
Y apenas esto dije,
mi musa que no canta
sino para la gloria
de Dios y de la patria,
regaló estos cantares
a las somorrostranas.

(...)

Y cuando huyó el cansancio
dije a mi musa:- Canta
un cántico que lleve
desde el Galindo al Plata
a un venerable anciano
los ecos de la patria
que en santas bendiciones
sus beneficios paga.-
Y así cantó mi musa,
Sencilla y entusiasta.

(...)

(Trueba: 1907: I: 407-408)

**

Como soy un pobre
cantor de trovas vulgares,
que he andado siempre cantándolas,
con más sentimiento que arte,
entre rústicos labriegos
y entre oscuros menestrales,
que aman, rezan y trabajan
porque es lo único que saben.
(Trueba: 1910: III: 182)

Se trata por tanto de un lector que viene a completar el puzzle que trazamos al hablar de la concepción de la poesía, el proceso de creación o, incluso, el contexto literario. De acuerdo con una poesía que es sentimiento y naturaleza y no juego del intelecto, se necesita a un lector que sienta, simplemente que sienta; de acuerdo con una poesía que se niega a ser encerrada en el lenguaje, se necesita a un lector que entienda lo sublime y convoque con su imaginación y su fantasía la parte de poesía que se ha quedado fuera de las palabras, igual que reconstruye las ruinas o la historia. En medio de un mundo editorial hostil, se necesita un público que se involucre y se sienta halagado. Un nuevo lector, por tanto, para una poesía nueva, basada en las emociones y el sentimiento.

4. Conclusiones

Llegados a este punto, podemos dar por concluido el análisis de los grandes temas tratados por los segundos románticos.

A partir de lo estudiado, es posible llegar a una serie de conclusiones en lo que a temática se refiere.

En primer lugar, hemos de señalar que, en la mayor parte de los casos, los temas que aparecen en la obra de estos autores son temas universales. La innovación o aportación estriba en el modo en el que los asuntos son tratados.

En lo que se refiere al amor, hemos de destacar el desencanto, vínculo de unión entre las ideas irrealizables y el erotismo. Tras constatar que el amor ideal no existe, los segundos románticos pueden adoptar dos posturas: el desencanto, que incrementado en su amargura se convierte en cinismo y se relaciona con el erotismo, o el conformismo, vinculado al matrimonio, en la mayoría de los textos.

Dentro de la religión, en el Segundo Romanticismo se produce un retorno a los valores tradicionales –relacionados con el *Volksgeist*– y disminuye el componente anticlerical, que ahora se traduce en una actitud crítica frente al estamento eclesial. No obstante, la nota característica e innovadora en los autores que tratamos es la problematización de la fe. Algunos de los segundos románticos han perdido la ingenuidad en sus creencias y esto se trasluce en posturas casi existencialistas.

Tamizada con la luz del desencanto, la idea que los segundos románticos tienen de la vida tampoco es positiva. De acuerdo con ello, la muerte se concibe como liberación o descanso, pero, a diferencia del Primer Romanticismo, pocas veces se contempla el suicidio como una verdadera posibilidad. Aún esperan una nueva vida después de la muerte.

En lo que concierne a la política se produce un giro hacia posturas conservadoras, aunque no de manera generalizada. Las filiaciones o simpatías de los autores del Segundo Romanticismo se dirigen a diferentes partidos políticos, a veces enfrentados, pero en todos ellos subyace la nostalgia de los valores perdidos, la exaltación del pasado grandioso y, si no el rechazo, la precaución ante un futuro en el que parecen imponerse

valores alineados junto al capitalismo. Los autores que estudiamos hablan de política y toman una actitud ante la realidad que les rodea, pero, en una línea que procede del Romanticismo Histórico alemán y llega hasta la Guerra Civil, los segundos románticos confían más en una regeneración de la esencia del país, del *Volksgeist*, que en la actuación de los partidos políticos.

Por último, es destacable la preocupación que muestran estos autores por el tema literario, de forma que anticipan una actitud propia del siglo XX y se convierten ellos mismos, los poetas, en teorizadores del hecho literario.

Analizadas las preocupaciones y la cosmovisión de los autores del Segundo Romanticismo, podemos pasar al estudio de sus constantes técnicas.

B. CONSTANTES TÉCNICAS

El análisis de los temas nos ha permitido abordar y entender las inquietudes de los autores del Segundo Romanticismo. El análisis de las constantes técnicas nos revelará su modo de estructurar el mundo desde su subjetividad.

Asimismo, la manera en la que estos escritores caracterizan a sus personajes nos dejará reconstruir la idea que tienen del individuo y de su papel en la sociedad.

Por su parte, en un momento en el que el feminismo está despegando en Europa, el estudio de los personajes femeninos nos permitirá discernir en qué medida operan en los segundos románticos las líneas reformistas o los cánones tradicionales en la configuración de los personajes femeninos.

Así pues, este capítulo abarcará estos tres aspectos: la utilización de la fantasía, los personajes y el modelo de heroína, aspecto al que se dedicará una mayor atención por lo novedoso del tema y por el importante papel de Rosalía de Castro en este asunto.

1. LA FANTASÍA. ESPACIOS INTERMEDIOS: RECUELDOS Y ESPERANZAS, LOS SUEÑOS, LA IMAGINACIÓN

Lo primero que debemos tener en cuenta a la hora de abordar el siguiente capítulo es que una de las características básicas que marcan la diferencia entre el Romanticismo, en cualquiera de sus dos etapas, y el Neoclasicismo previo es el triunfo de un tipo de conocimiento intuitivo enraizado en la sentimentalidad, la imaginación y otras potencias no filtradas por la razón. De aquí proceden dos tendencias fundamentales de este periodo: la supremacía del sentimiento y la fe en las nociones que este proporciona - caso de poetas como Keats-, así como el triunfo de la literatura fantástica en la que se rompen los límites estrechos de la realidad para remontarse a las regiones de la imaginación,- caso de Hoffmann o los que serán los escritores góticos ingleses.

En el caso del Romanticismo español, Navas Ruiz (1982:60-61) señala, ya en la primera etapa del movimiento, el gusto por lo misterioso, por las situaciones ambiguas en las

que se pierden los límites de lo creíble y lo increíble, por el sueño y la visión como espacios fuera de la esfera de lo racional.

Todo esto se mantiene en la etapa del movimiento que estudiamos, con una serie de características propias relacionadas con las circunstancias históricas en las que viven los autores y con la nueva cosmovisión derivada de éstas.

Los autores del Segundo Romanticismo consideran la existencia como algo negativo. Por un lado, la vida se concibe como una carrera para saciar una sed que nunca llega a calmarse y cuya meta resulta ser tan sólo la muerte. Esta carrera, además, está plagada de obstáculos y pérdidas que la dificultan y de pequeños desengaños preludio del gran desengaño final. La muerte es la huida definitiva, y por ello se ve como algo positivo y anhelado; llega incluso a ser buscada, pero nos encontramos ante unos autores, incluso aquéllos en los que la fe es más problemática, que siguen viendo el suicidio como una acción que será castigada por Dios y por ello, ni siquiera planteada en los textos, llega a completarse en la mayoría de los casos. Dicho esto, queda todavía una vida en la que es imposible ser feliz pero en la que hay que permanecer. La única manera de hacer esta permanencia algo más que un espacio de desasosiego y lágrimas será huir de lo real por medio de una serie de mecanismos que permitan verlo a través de filtros embellecedores, o crear una realidad propia en la que las cosas estén en el lugar que les corresponde. De este modo, además, los escritores de este periodo se enfrentan a una sociedad precapitalista en la que los valores están cambiando y en la que las cosas y el orden de prioridades de las mismas parecen haberse trastocado seriamente. Dado que no es posible ser feliz en el mundo tal como este se presenta, la solución es crear un mundo en el que la felicidad sea posible:

- Hombre que yaces en letal marasmo,
por venturas ideales muerto,
regénate: soy el entusiasmo:
si quieres ser feliz, sueña despierto
(Arnao, *Soñar despierto*: 1891:7-8).

Embellecer la realidad o ampliarla, para lo que se recurre a espacios en los que la razón no tiene el control y a espacios en los que la distancia con la realidad presente permite la distorsión de los hechos: los sueños, la imaginación, las esperanzas y los recuerdos. Todos ellos vinculados por su lejanía de lo real, pero cada uno de ellos dotado de una serie de características propias, que, no obstante, a veces fluctúan de unos a otros a

través de su común irrealidad. José Antonio Ereño en un estudio sobre Antonio Trueba afirma:

El Romanticismo es mucho más que es a hipertrofia del sentimiento a que muchas veces ha quedado reducido en los manuales de literatura. (...) ese valor concedido al sentimiento no revela también la predilección romántica por formas de acceso a la realidad distintas de las que había privilegiado la Ilustración.

(...)

ese conocimiento racional debía dejar el sitio a experiencias únicas como “irracionales”, al sentimiento, a la intuición, al amor, a la amistad, etc. sólo ellas capaces de captar la riqueza de la realidad en la variedad inagotable de sus formas y manifestaciones. Lo que es tanto como abrir la puerta a todo ese mundo, desde el primer momento perceptible en los autores románticos, de efusiones del corazón, de ensueños, de anhelos, a todos los desbordamientos afectivos, desplegados sin ninguna contención (Ereño: 1998: 56-57).

Los sueños, la imaginación, las esperanzas y los recuerdos son, por tanto, parte de esas experiencias “irracionales” por la que los románticos buscan nuevas vías de acceso a la realidad.

1.1. Esperanzas y recuerdos

Las esperanzas y los recuerdos suelen aparecer asociados y, no siendo así, aparecerá el recuerdo solo, nunca la esperanza. La asociación de ambos espacios procede de su alejamiento del presente real. Los recuerdos pertenecen al pasado y el tiempo ha actuado sobre ellos para endulzarlos:

- el recuerdo
del dolor mismo en celestial aroma
la existencia perfuma; con los seres
amados que perdimos en contacto
las almas pone; y a la edad pasada,
por un milagro del amor, transporta
la actividad del ser que vive y piensa
(Cañete: 1859: 17).

Las esperanzas pertenecen a un mundo futuro hipotético e ideal en el que las cosas funcionan del modo que deseamos.

Gustavo Adolfo Bécquer explica la predilección por estos dos tiempos no presentes como la teoría de los *maniqués vestidos* en el relato “Los maniqués” (1862), donde leemos:

Así es, que el refugio de toda alma atribulada, la fuente de toda poesía, está en los recuerdos y las esperanzas.

El alma cuando recuerda y cuando espera, lo reviste todo del color de sus simpatías, con el traje de su creación. En el recuerdo y en la esperanza no puede surgir de pronto la horrorosa desnudez del maniqué encantado, porque no hay objeto que esté constantemente del ante de

nuestros ojos puesto al desnudo e n m al ho ra por l a f r í a mano de l a real idad (Bécquer: 2004:307).

Así, dentro de la concepción de los au tores del Segundo Rom anticismo, se vive de esperanzas y de recuerdos. De esperanzas h asta que estas revelan su falsedad y a partir de entonces, de recuerdos, a los que se vuelve para añorarlos como los momentos felices que el tiempo ha forjado y que perm iten al hom bre escapar del presente y de la perspectiva próxim a de la m uerte, que es lo único que queda cuando del futuro han desaparecido todas las ilusiones:

..., la memoria,
huyendo lo presente se refugia,
como puerto de paz en los recuerdos
(Cañete: 1859: 67-68).

**

Por la muerte limitado
lo porvenir con enojos
lo presente, nuestros ojos
se vuelven a lo pasado.
Mas quien, cual tú, de la vida
no bien a gozar empieza
si a motivos de tristeza
en el alma dio cabida,
en brazos de la esperanza
sus recuerdos debe huir,
fijando en lo porvenir
la mirada
(Dacarrete, *Magdalena*: 1855:11).

Como estos, otros autores redundan y coinciden en la idea de la vida como una sucesión de esperanzas y recuerdos. Selgas, por ejemplo, la repite en *Un retrato de mujer* (1876), donde, además, los recuerdos se asocian al hogar, lo retoma en *Flores y Espinas* (1879) y de manera clara y contundente en *Luces y sombras* (1880):

Cuando llegamos a desc ubrir el vac í o que se oculta en el fondo de las grandezas con que el mundo nos alucina, después de que se han roto delante de nuestros ojos las perspectivas con que se nos deslumbran y nos atrae, cuando las flores que hemos cogido en el camino de las esperanzas se han deshojado en nuestras manos, nos detenemos, contemplamos con tristeza el tiempo malgastado, y apartándonos a la orilla del camino por donde se precipita el tumulto del mundo, buscamos un refugio a nuest ros desengaños encerrándonos en las cuatro paredes de nuestras casas.

Yo creo que se empieza a morir desde el momento mismo en que se nace. Primero muere en nosotros la inocencia, esa bella edad en que todo se ignora y todo se advina; edad llena a la vez de luz y de misterios. Después, si puedo decirlo así, espira en nuestros brazos la juventud siempre loca, que todo lo sueña, todo lo quiere y todo lo espera. Luego agoniza el encanto de nuestras más vivas ambiciones y...adiós mundo. Como el que llega de un largo viaje llamamos con afán a la puerta de nuestra casa; se abre de par en par para recibirnos, y entramos. En ella todo nos espera, todo nos sonríe, todo nos halaga. Todo nos sale al encuentro para hablarnos de aquellos días remotos...de aquellos días de la vida, poblados de ilusiones y de esperanzas (Selgas: 1876:32-33).

**

I

- Dulce niña a quien convida
el mundo con faz risueña,
alma inocente que sueña
en la aurora de la vida;

Inquietos tus ojos lanzas
hacia un bien que ves cercano.
Di, tu corazón ufano
¿de qué vive?- De esperanzas.

II

- Pasó la ilusión querida
de la juventud incierta.
¡Pasó!...¡cuánta dicha muerta!...
¡cuánta esperanza perdida!

- ¿Son ya tus afanes cuerdos?
- Cordura les dan los años.
- ¿Qué padeces?...- Desengaños.
- ¿De qué vives?- De recuerdos.

III

De este modo miro yo
cómo la vida se va:
primero...lo que vendrá,
y después...lo que pasó.

De la dura muerte esclava
nos da por toda riqueza
esperanzas cuando empieza,
y recuerdos cuando acaba

(Selgas: 1879:59-60).

**

Cada uno lleva un mundo en su corazón, lo mismo el joven que el viejo; y este mundo es unas veces <<mañana>> y otras veces <<ayer>>.

Hay un momento en el que se dobla la vida como una esquina, y entonces dejamos la calle de las esperanzas y tomamos la calle de los recuerdos.

Es decir, que la vida se acaba antes que el hombre; así que consumimos la última esperanza, volvemos atrás; solamente que desandamos el camino por la otra calle (Selgas: 1880:52).

Igualmente, Rosalía de Castro repite esta idea:

Ya que me abandonaste, ¡Oh tú, esperanza!,
<<volved a mí>>, les dije a mis recuerdos;
(de Castro, *Poemas sueltos*: 1993: II: 568)

Esperanzas y recuerdos como único espacio habitable para los desheredados:

Eran sus únicos placeres soñar un día de felicidad que quizás no llegaría nunca, y de rramar amargo llanto por una memoria que sólo era posible la conservara a fuerza de serle necesaria para sustentar sus delirios (de Castro, *La hija del mar*: 1993: I: 88)

Augusto Ferrán, por su parte, trae la innovación de convertir a los recuerdos en sombras de las esperanzas ya perdidas. En *La Pereza* (1871) leemos:

CXXXI

Primer cantador

Son ¡ay! mis recuerdos sombra
de la luz de mi esperanza:
la sombra no muere nunca,
y la luz pronto se apaga.

Segundo cantador

Luz y sombra, todo es uno
si con el alma se miran,
y no son más los recuerdos
que esperanzas ya perdidas
(Ferrán: 1871: 160).

Como vemos en estos dos últimos ejemplos, los recuerdos también pueden aparecer asociados al dolor. No siempre cumplen la función de consuelo que les atribuíamos y, en ocasiones, como ya vimos al hablar del nihilismo ocasionado por algunos de los autores, se desea la suspensión de la memoria. A este respecto, es interesante reproducir una cita de Augusto Ferrán, perteneciente a *Una inspiración alemana* (1872), en la que el poeta desea vivir en el presente y no en los recuerdos o las esperanzas. De algún modo, este deseo enlaza con el estoicismo, y, como este, está abocado al fracaso, pues en el presente, en la “fría” realidad, los maniqués se desnudan y los autores de este periodo no encuentran, no pueden encontrar la felicidad en esta desnudez. En este ejemplo una mujer real y un amor real y posible, no serán suficientes para el personaje-narrador:

Mi alma y mi cuerpo están alegres. No recuerdo lo pasado ni pienso en lo porvenir. ¡Ay, no!, yo no quiero ni recordar ni esperar. El ayer y el mañana, ¿qué me importan? ¡Quiero vivir hoy, y hoy vivo más todavía; hoy amo y soy verdaderamente amado (Ferrán:1969:142).

(...)

Vuelven los recuerdos a atormentarme con tanta violencia estrepitosa, que la esperanza, sacudida y asustada, despierta huye lejos y muere de miseria y de abandono. El ayer es más fuerte que el hoy y que el mañana (158).

(...)

...me agito como el naufrago moribundo, sin esperanzas, sin realidades, solitario con mis recuerdos que nada son, puesto que son recuerdos sin realidades ni esperanzas. Si en lo pasado reina la muerte vencedora, si en el porvenir reina la muerte, ¿por qué en el presente ha de reinar la vida?” (Ferrán: 1969:160)

He aquí, de nuevo, la razón del predominio de los recuerdos: los recuerdos son más fuertes que el futuro o el presente, quizá porque de algún modo son reales, a diferencia de las esperanzas, y porque su realidad es intolerable, aun que en casos como estos produzcan dolor.

Nos encontramos pues ante un filtro ambivalente, tal como expresa Rosalía en los siguientes versos del poema “Orillas del Sar” (1884):

Algo tiene este blando reposo
de sombrío y de halagüeño,
cual lo tiene, en la noche callada,
de un ser amado el recuerdo,
que de negras traiciones y dichas
inmensas, nos habla a un tiempo
(de Castro: 1993: II:457-458).

En el caso de la escritora gallega, los recuerdos, casi siempre, aparecen cargados de una connotación negativa, lo que ha llevado a una parte de la crítica a interpretar la “negra sombra” como ese conjunto de recuerdos que atormentan a la autora sin cesar.

La asociación recuerdos-dolor aparece desde las primeras obras de Rosalía, y ya en *La hija del mar* (1859), leemos:

...el recuerdo de la felicidad es un tormento si comprendemos que no volverá tan presto a nuestro lado y que, cuando pudimos estrecharla en nuestros brazos y bañarnos en su luz y en su armonía, no hemos hecho más que tomar apenas las orlas de su ligero manto... ¡oh! ¡Y es esta idea eterno remordimiento para aquellos que no cuentan en su vida más que con algunas horas de felicidad por siglos de amargura!...(1993:I:105).

Pero no sólo el recuerdo de la felicidad perdida causa amargura:

Cava lixeiro, cava,
xigante pensamento,
cava un fondo burato onde a memoria
do pasado enterremos.
¡Á terra cos difuntos!
¡Cava, cava lixeiro!
E por lousa daraslle o negro olvido,
i a nada lle darás por simiterio
(F.N.:1993: II: 303).

También el recuerdo de las personas perdidas duele, y por eso se comienza a olvidarlos en el poema de *Follas Novas* (1880), “¡Olvidemo-los mortos!”:

...
Do pasado correron as horas,
só Dios sabe antre que abismos,
¡non tornarán...olvidemos!,
que a recordanza é un martirio.
(1993:II: 408)

Y el olvido se desea de nuevo en uno de los poemas de *En las orillas del Sar* (1884), donde afirma: "...y hoy bebiera anhelosa/ las aguas del olvido, que es de la muerte hermano" (1993: II: 460). Idea semejante a la que defiende Bécquer, aunque en el caso del sevillano sólo se refiera al recuerdo del dolor.

Llebadme por piedad adonde el vértigo
con la razón me arranque la memoria.
¡Por piedad! ¡Tengo miedo de quedarme
con mi dolor a solas!
(Bécquer: 2004: 74)

Otro autor en el que los recuerdos aparecen asociados a la tristeza es Narciso Campillo, que en un poema acerca del sueño, afirma: "Es tu mansión, cual los recuerdos, triste" (Campillo: 1867:39), y Vicente Barrantes, en *Magdalena* (1855), explica por boca de uno de sus personajes:

Sí, sí; la historia
de nuestros pasados años
al olvido condenemos;
en ella sólo hallaremos
amargura y desengaños!
(Dacarrete: 1855: 10)

Manuel Cañete menciona los recuerdos tristes, en su caso, asociados a experiencias que han marcado la vida del poeta.

...
Ella revela lo que sufre el alma,
siempre en la duda vacilando inquieta;
ella revela que apacible calma
ni un solo hora disfrutó el poeta.

Que no es dado gozar en la alegría
cuando amargos recuerdos nos maltratan
cuando en curso veloz días tras día
para martirio eterno se desatan.
...
(Cañete: 1843: 1-7)

Sin embargo, en su obra es mayoritaria la presencia de los recuerdos como consuelo, especialmente los recuerdos de la infancia.

(...)
Y esos recuerdos hermosos
de una edad que pasó en breve,
son ensueños venturosos,
son aromas deleitosos
de flor crecida entre nieve
(Cañete: 1843: 33).

La visión positiva de los recuerdos como bálsamo contra el dolor o prisma que hace tolerable la realidad aparece también en José Selgas y en Antonio Trueba. El primero de ellos, en un poema en el que recorre todos los desencantos y sinsabores que depara el camino de la vida, (asociados a la experiencia, las pasiones, el conocimiento) opone como únicos antidotos contra el desamparo, la virtud y los recuerdos de la infancia.

Virtud, santa virtud, tu llama pura
alumbra con sus vívidos fulgores
la triste imagen de mi vida oscura.

Tú sabes mitigar mis sinsabores,
tú y el recuerdo de la edad primera,
fanal que guarda deliciosas flores.

Llenos de vuestra tímida fragancia,
venid a perfumar mi pensamiento,
dulcísimos recuerdos de la infancia
(Selgas: 1850: 1-7).

En el caso de Antonio Trueba, el voluntarismo por ser optimista que hemos visto constituye ya un mecanismo consciente por cambiar la realidad y verla a través de una luz rosada, lo cual no obsta para que emplee, asimismo, otros recursos. En cuanto a los recuerdos, Ángel de la Iglesia, biógrafo del autor, afirma que la imaginación y la nostalgia son características básicas de Trueba y apoya tal afirmación con la siguiente cita del autor:

Las almas del templo de la mía simpatizan profundamente con todo lo lejano, con todo lo que se va, con todo lo que se muere, con todo lo que es triste, con el sol que declina, con la flor que se angosta y con la hoja que se desprende del árbol. Todo lo lejano es hermoso y triste, y por eso son hermosos y tristes los recuerdos (cit. en de la Iglesia: 1975: 30)

El tono es decididamente melancólico, pero la melancolía de los recuerdos se presenta con una dulzura difícil de emparentar con la amargura de algunos de los autores que hemos visto. En *El libro de los recuerdos* (1910) Trueba argumenta que los recuerdos ayudan a ser feliz:

La niña era rubia, rubia,
cuando cincuenta años ha
a mariditos jugábamos
los dos en el castañar;
y rubia, rubia mis ojos
aún viendo a la niña están.

Tener ojos embusteros
es mucha felicidad
(Trueba: 1910: III: 257-258).

Y de nuevo, la conciencia el ara del autoengaño y la dete rminación de mantenerlo para ser feliz definen al más vital, que no ingenuo, de los autores que estudiamos.

La misma idea es la que subyace en algunos de los poemas de Rosalía de Castro cuando la autora utiliza la palabra “sueños” en su acepción de deseos y esperanzas, y afirma:

No importa que los sueños sean mentira,
ya que al cabo es verdad
que es venturoso el que soñando muere,
infeliz el que vive sin soñar
(*E. O. S.*, 1993: II, 466).

Posicionamiento vital que queda expresado en *El Primer loco* (1881) con la siguiente consistencia: “una horrible batalla entre lo re al y lo absurdo , entre la verdad que hiere desengañando y la m entira que m atando halaga” (de Castro: 1993: II: 700), “verdades hay, Pedro, que no debieran sernos nunca reve ladas. ¡Santa ignorancia aquélla que nos aduerme en una engañosa felicidad!” (1993: II: 715).

En la autora gallega tam bién encontramos casos en los que los recuerdos se presentan como rayos de luz en medio de la oscuridad:

Recuerdos hay en la trabajos a existencia de l hombre que son para él com o día prim averal en medio del invierno o rayo de luna cuando en oscura noche del estío rompe por entre las nubes, iluminando de repente las hojas i nmóviles de l os árboles y el arroyo que pasa murmurando entre la sombra (“El Domingo de Ramos”; de Castro: 1993: II: 665).

Es interesante observar, no obstante, que con excepciones como la que acabamos de ver, cuando Rosalía habla de recuerdos que tranquilizan el alma o se vinculan a la felicidad suele tratarse, m ás bien, de rem iniscencias vagas sin un referente claro, m uy pocas veces un recuerdo halagüeño tiene un objeto real en la vida de la autora:

¿Qué estraños soñares
se en min despertaran
do músico incónito
ca sonora cántiga?
¿De anteriores vidas,
cales recordanzas
calmaron a dore
das presentes ansias?
(*F.N.*:1993: II: 362)

**

...
de cando en cando a acariñarnos veñen
eu non sei que saudades e lembranzas
(*Poemas sueltos*: 1993: II: 579).

1.2. Los sueños

La utilización de los sueños por estos poetas alcanza mayores límites de complejidad y enlaza con ideas y teorías presentes en el Alto Romanticismo de otros países.

Como dijimos, partimos de un mundo real en el que el materialismo se está adueñando del panorama y donde “útil” se está convirtiendo en sinónimo de “valioso”. Los románticos reaccionan ante esta realidad y rechazan el proceso civilizador que intenta someter al individuo a las leyes utilitarias y racionales que el beneficio de la sociedad proclama como imprescindibles. Las respuestas ante una sociedad contemporánea como la descrita serán el retorno a las tradiciones y a la naturaleza, y la huida al mundo de lo onírico. La inexistencia de un orden establecido en el mundo de los sueños, permite a los románticos situar las cosas en el lugar que, según su criterio, les corresponde y las devuelve a su verdadera realidad: “soñar, sí, pero no un mundo ilusorio, sino la realidad última”, dice Gabriel Celaya (1963, 1971:83).

Lo que buscan los autores del Segundo Romanticismo español son diferentes modos de superar la realidad en la que viven. En este caso, la concepción de la superación de lo monótono y precario, de lo sensible, por medio de lo sobrenatural, misterioso y extraordinario bebe del idealismo postfichteano, que supone un enfrentamiento contra el racionalismo por medio de la revalorización de lo inconsciente. Tieck y Hoffmann aplican esta teoría estética y en Schelling encontramos ya las siguientes palabras: “Por los sueños recupera el hombre sus orígenes; se reconcilia en una palabra, con la Naturaleza”¹. A su vez, Hölderlin había dicho: “El hombre es un dios cuando sueña, un pordiosero cuando reflexiona”². Ésta es la línea de pensamiento en la que nos situamos. El testimonio de Tieck es significativo, asimismo, en cuanto a que nos remite de manera directa a ideas expresadas por los autores que estudiamos, dice el autor: “Caía en estado de ensueño y no descansaba hasta poner mis sueños por escrito”, lo que recuerda a las siguientes palabras de Bécquer:

¹ Recapitulado por José Luis Varela en “Mundo onírico y transfiguración en la prosa de Bécquer” en *Revista de Filología Española*, t. LII, cuadernos 1º-4º, 1969: 30-5. Artículo recogido en el libro *La transfiguración literaria*, Prensa Española, Madrid, 1970: 149-194. Citado por Darío Villanueva, 1986.

² Todas las citas que se reproducen a continuación han sido extraídas del artículo “Lenguaje insuficiente: Bécquer o lo inefable soñado” de Jorge Guillén, 1962.

No obstante, necesito descansar: necesito del mismo modo que se sangra el cuerpo por cuyas hinchadas venas se precipita la sangre con plétorico empuje, desahogar el cerebro insuficiente a contener tantos absurdos (Bécquer: 2004:54).

En el caso de Hoffmann, las afirmaciones no se limitan a la traslación del sueño a la poesía, sino que su testimonio se hace extensible a toda la realidad en su verdad esencial, por eso dice que “llegamos a creer que el sueño es nuestra existencia real” y habla del sueño que se sueña “a lo largo de toda la vida”. Por último, podemos recoger el testimonio de Nerval, según el cual “el sueño es una segunda vida”. Nos encontramos, por tanto, ante una corriente europea, cuya valoración literaria del sueño representa el reconocimiento de una vía diferente de la lógica, una vía diferente para la adquisición del conocimiento, a través de la imaginación o la intuición. El sueño ocupa, así, un lugar relevante en la teoría artística del Alto Romanticismo y se convierte en un medio para recuperar los orígenes del hombre y la verdad última de la existencia. Sin obviar el componente de evasión que la idea de una vida paralela implica.

Las funciones de lo onírico serán, pues, de dos tipos: las de huida de la realidad, que comparten con los recuerdos, y las de ampliación del mundo real, en las que se aparta de la experiencia vivida y recordada y enlaza con la imaginación, preludiando, asimismo, el triunfo de lo subconsciente e irracional potenciado por Freud y culminando, dentro de la literatura, con las teorías del Surrealismo impulsadas por André Breton. Dentro de la faceta creadora del sueño, asimismo hay que diferenciar su capacidad de crear nuevas realidades, y su íntima relación con la creación literaria en autores como Gustavo Adolfo Bécquer.

La capacidad evasiva se patentiza en la obra de Cañete, Ferrán y Rosalía de Castro.

En el caso de Cañete, el sueño, el apacible sueño, se asocia a la infancia y, como si la infancia fuese un sueño, se impele al niño a no despertar a la realidad dolorosa:

...
Duerme, ¡oh niño! Descuidado
en la senda de la vida,
mientras goces de la infancia
dulce a par que fugitiva.
(...)
Duerme, sí; porque ese sueño,
muy más puro que la brisa,
pasará cual niebla débil
del aquilón impelida;

(...)

Duerme pues; que si, al salir
de ese sueño de la infancia,
has de llegar a sufrir,
como una flor que al morir
pierde belleza y fragancia,
vale más no despertar;

...

(Cañete: 1843:8-12)

Selgas concibe el sueño de los niños como paz y calma, a diferencia del sueño en los adultos que, para este autor y a diferencia de casi todos los autores de su grupo, se ve como algo negativo, preludio y reflejo de la muerte, con el alma angustiosamente aprisionada en el cuerpo inerte.

El sueño de los hombres se asemeja a la muerte, adquiere la fisonomía de una expresión triste, y se proyecta sobre la frente una sombra extraña; el hombre dormido es un cadáver que respira; parece que el espíritu preso en las ligaduras de la vida mortal, y separado del mundo por las tinieblas del sueño, se angustia de verse solo.

Por el contrario, en el semblante de un niño dormido parece que brilla una luz misteriosa que lo ilumina dulcemente. Alrededor de su cabeza hay como una aureola que lo circunda. Y en su boca, que no ha aprendido el lenguaje de los hombres, se dibuja la sonrisa de los ángeles.

El hombre parece sepultado en la vaguedad del sueño, el niño parece que flota en el éter invisible de una vida que nosotros desconocemos.

En el sueño del hombre están las zozobras de su conciencia, las inquietudes de sus pensamientos, las agitaciones del mundo en el que vive. En el sueño del niño está la paz de su inocencia, la alegría de su pureza, la visión misteriosa de un mundo desconocido. Si el sueño es el descanso de los hombres, me atrevo a decir que es el placer de los niños. Deben creer que durmiendo se sustraen al dolor de haber nacido, o tal vez el sueño es para ellos el umbral del mundo al que han venido, desde el cual pueden ver algunos resplandores del mundo que han dejado (Selgas: 1875: 155-156).

En el caso de Ferrán, la idea del sueño como huida de la realidad se traduce en los siguientes versos de *La Soledad* (1861):

CXII

A mí no me gusta el vino
porque agrada al paladar;
me gusta porque da sueño,
y porque me hace olvidar
(Ferrán:1861:98)³.

Rosalía de Castro, deshaciendo una vez más los límites de las diferentes acepciones de sueño, afirma:

Pero ella es dichosa cuanto puede serlo una criatura en la tierra, ella no recuerda ya el ayer, no piensa en la desgracia...; a un cuando ésta se presentase otra vez ante sus ojos con toda su horrible desnudez, ella los cerraría para no mirarla, porque quería soñar, quería vivir en medio de su engañoso delirio (*La hija del mar* (1859); 1993: I: 111).

³ Cantar omitido en las *Obras Completas* del autor.

Una vez más el engaño consciente y una vez más la felicidad posible en los sueños. Parfraseando a Marina Mayoral, podemos decir que en Rosalía “los sueños ayudan a vivir, mantienen viva la ilusión; en contra de la razón y la evidencia, los sueños permiten conservar lo que se ha perdido para siempre” (Mayoral: 1974: 218), entendiendo que lo que se ha perdido para siempre se refiere no sólo a aquello que hemos dejado atrás en la vida, sino también a ese mundo ideal del que tan sólo conservamos la reminiscencia. Según Kathleen Kulp-Hill (1986: 135-139) el poeta vive ahora por y de los sueños. No huye del tiempo, lo supera. El soñar será la capacidad creadora que lo libere del tiempo y del dolor.

Con mayor frecuencia, aparecen los testimonios en los que mediante el sueño se desdibujan las fronteras entre el mundo real de la conciencia y el mundo onírico de las visiones, de modo que el sueño se convierte en un elemento expansivo de la realidad o generador de realidades. “La imaginación del poeta sevillano lo indujo a lo imposible e intentó el logro supremo, el rebasamiento de la experiencia o trascendencia a través de los sueños y visiones” dice Félix Bello (2005:278) en relación a Gustavo Adolfo Bécquer. Es así, por medio del sueño, como se da entrada a lo fantástico, a lo imaginativo, a lo irracional, pero también al mundo de las ideas platónicas, al que se tiene acceso cuando el cuerpo se desliga del alma y entra en contacto con lugares y personas a las que nunca habría conocido en un estadio de conciencia racional. Bécquer define el sueño en “El caudillo de las manos rojas” (1858) utilizando los siguientes términos:

Los sueños son el espíritu de la realidad con las formas de la mentira: los dioses descienden en él hasta los mortales, y sus visiones son páginas del porvenir o recuerdos del pasado (2004:271).

En esta definición encontramos ya la significación de los sueños como realidad más profunda, con su carácter visionario y premonitorio.

Es posible, por tanto, hablar de descubrimientos dentro del sueño, y, en consonancia con ello, podremos, asimismo, utilizar la palabra conocimiento para definir la multiplicación de perspectivas que lo onírico proporciona. Este conocimiento se produce de diversas maneras y afecta a diferentes aspectos. Intuición, premonición, reminiscencia. Pero lo primero que debemos tener en cuenta es el modo en el que los escritores de los que hablamos comienzan a considerar realidad y sueños como un continuo en el que es

difícil establecer una barrera divisoria: “Me cuesta trabajo saber qué cosas he soñado y cuáles me han sucedido” (Bécquer: 2004:54) dice Bécquer, y como este, encontramos múltiples testimonios en los otros autores.

El tema del sueño es especialmente relevante en Augusto Ferrán, por lo que lo encontraremos tratado y retratado desde distintas perspectivas, tanto en los cantares que recoge en *La soledad* (1861) o las traducciones de textos, como en las obras originales del autor. Dentro de los aspectos del sueño que aborda, aquel en el que más incide es la intercomunicación entre el mundo del sueño y el mundo de la vigilia. Como ejemplo podemos ver los siguientes cantares originales de *La soledad* (1861):

LVI

Yo no sé dónde he leído
que toda la vida es sueño,
y para ver si es verdad
a solas vivo despierto.

A solas vivo despierto,
y he sacado en consecuencia,
que por la noche se vive
y que de día se sueña
(Ferrán: 1861: 71).

Como se ve, en la noche, asociada al sueño, se tiene acceso a una realidad que para ellos es más “real”, más operante y más suya que a aquella en la que se encuentran durante el día, mediatizada por convenciones sociales, necesidades materiales etc. La idea aparece de nuevo en los siguientes cantares:

XCVII

Al verte cerca de mí
dudo yo mismo si sueño;
sueño de noche contigo
y creo que estoy despierto
(Ferrán: 1861: 95)⁴.

CVI

Mira si he soñado cosas
en esta noche pasada,

⁴ En este cantar existen variantes en cuanto a los signos de puntuación en las *Obras Completas*.

que he soñado que era un sueño
aun lo mismo que soñaba
(Ferrán: 1861: 95).

En *La Pereza* (1871), también, aparece este motivo:

XLV

Toda la noche he soñado
que volvías a quererme,
y he pasado todo el día
viendo que los sueños mienten.

Y así, dormido ó despierto
lo mismo he visto cien veces,
hasta que al fin he soñado
la verdad: que no me quieres
(Ferrán: 1871: 115).

Lo novedoso de este cantar es que la relación entre realidad y mundo onírico cambia la dirección, y en este caso, no son los sueños los que ayudan a cambiar la realidad, sino que la realidad llega a ensombrecer los sueños.

Otra obra del autor en la que lo onírico adquiere un protagonismo o capital por sus filtraciones en la realidad es *Una inspiración alemana* (1872), en la que, ya en la dedicatoria a Ramón Rodríguez Correa leemos:

Te dedico estas páginas extravagantes e incompletas, que parecen inspiradas por el vi no agri dulce del famoso Rhin.

¿Son un sueño real o una realidad soñada? Lo ignoro. Únicamente sé que debieron ser extraños y nebulosos versos al emanar, formando composiciones casi aisladas, de memoria aprendidas hace muchos años y hoy traducidas en prosa y pesada española (Ferrán: 1969: 129).

Igualmente, la filtración entre los dos mundos aparece en algunos poemas de Dacarrete:

ENSUEÑO

No sé decir por qué... ¡Ya tanto hacía
que no pensaba en ti, sino despierto!...
No sé decir por qué, la última noche
te vi entre sueños!

Tan hermosa a mis ojos como siempre;
tan pura y dulce como en otro tiempo;
pero estabas tan pálida, tan triste,
que al recordarlo tiemblo!

Todo un mundo de amor y de pesares
nuestras mutuas miradas se dijeron;
mas ni siquiera nuestros nombres, nada,
murmuró el eco!

Inmóviles los dos y silenciosos,
apoyada la mano sobre el seno
sonreímos... ¡Yo estaba al despertar
en lágrimas deshecho!
(Dacarrete: 1906:105)

Poema que nos dirige a la rima de Bécquer, “No sé qué he soñado/ en la noche pasada...” (2004:87), en la que la angustia también traspasa los límites de lo onírico para infiltrarse en la realidad consciente.

En la obra de Rosalía de Castro, esta identificación realidad-sueño y la indefinición del final del espacio de cada una de ellas también aparece en más de una ocasión. En *Flavio* (1861) leemos:

Hay seres en la tierra cuya existencia no es más que una continuación de sueños, y cuya muerte es un sueño también, pero en el cual encuentran la única felicidad que les ha sido dado tocar en la tierra (de Castro: 1993: I: 268).

**

...Flavio llegó a imaginarse si cuanto veía no sería más que la continuación de un interminable sueño (de Castro: 1993: I: 291).

Igualmente, en *El caballero de las botas azules* (1867), un sueño personificado susurra al oído de los asistentes al palacio de la Albuérniga: “Aunque os creéis despiertos, dormís y soñáis” (de Castro: 1993: II: 225), y en *En las orillas del Sar* (1884) aparece el estado de duermevela que, como veremos, adquiere gran importancia en los relatos fantásticos de estos autores:

...
Imposible es saberlo, como nadie
sabe al quedar dormido,
en qué momento ha aprisionado el sueño
sus despiertos sentidos
(de Castro: 1993:II: 506).

Por último, en *El primer loco* (1881) encontramos descrito este mal que consiste en no encontrar la frontera entre lo que ha ocurrido y lo que no:

- Sin duda es contagioso el mal de Luis [habla Pedro]... por la manera al parecer cuerda con que afirma ser realidad y no sueño y quimera, sus extraños desvaríos (de Castro: 1993:II: 690).

Una vez que empieza a percibirse lo soñado como real, las experiencias acumuladas en el espacio onírico comienzan a formar parte del acervo vital del ser que las posee, y por tanto, conocimientos adquiridos por este procedimiento intuitivo son considerados tan válidos como los que se adquieren en un estadio de conciencia utilizando para ello la

razón. El camino no obstante, no termina aquí, pues en diversas ocasiones lo aprehendido durante el sueño parece cobrar una realidad más consistente y un grado de verdad más absoluto que lo aprendido intelectualmente en la vigilia. Ya se insinuaba en algunos de los ejemplos que venimos viendo, pero lo encontramos de manera más clara en la obra *Una docena de cuentos* (1878) de Campillo, en el relato pseudohistórico “La última noche de diciembre de 1491”, en el que encontramos a un Cristóbal Colón descubridor de América, gracias a la intuición de sus sueños frente a todo lo que su parte racional le aconseja. La cita es larga, pero el debate que se establece entre la razón y la intuición de los sueños, durante la noche, (es decir, en el espacio predilecto de las visiones y lo onírico), con el triunfo consabido por el lector de la parte irracional, es digno de reproducción:

¡Descubrir un mundo, ensanchar este planeta! Óyeme, desgraciado; yo soy tu razón, tu razón que grita y procura salvarte. (...)

Créeme, Colón, y abre los ojos. No eres tú solo. Muchos peregrinos eternos van por el campo sin fin de las esperanzas imposibles. Piensan convertir los metales en oro, curar toda enfermedad, surcar el viento como las aves... La sociedad se mofa de estos delirantes soñadores. Te mofarías tú también a no ser uno de ellos. (...) ¡Y qué! ¿Tú solo verás claro y todos los hombres estarán ciegos? Si algunos fingieran darte crédito, es únicamente por compasión, por esta lástima desdeñosa que inspira la locura. No pudiendo desengañarte, aparentan creer tus delirios. ¿Será tu existencia un sueño continuo hasta que te venga a despertar la muerte?

Y ese despertar será horrible. (...) ¡Nacer para adimir a los hombres, dejándoles perpetua memoria, y servirles de mofa y pasar entre el polvo como una hoja seca! Está bien: ¡desprecia tu razón y sigue con tu sueño! (Campillo: 1878:132-133).

**

No son quimeras tus aspiraciones; son verdades no realizadas todavía. Tu genio no te engaña; ni tus amigos Marchena, Velasco y Pablo Toscanelli (...) Eso españoles y este florentino pertenecen, como tú, a la raza de hombres escogidos que surgen su larga mirada en el futuro. Las prodigiosas regiones de Marco Polo no son aéreas hijas de la fantasía (...) ¿Quiénes lo niegan? Los que no saben el camino.

(...)

Posees la verdad; guárdala siempre. Tu premio debe ser la melancólica satisfacción de haberla conocido. La verdad es un arma de dos filos: defiende a la humanidad y hiere a quien la empuña (Campillo: 1878: 134-135).

De manera más sintética, pero igualmente clara, Rosalía de Castro afirma:

(...)
Pensaban que estaba solo,
y no lo estuvo jamás
el forjador de fantasmas,
que ve siempre en lo real
lo falso, y en sus visiones
la imagen de la verdad

(de Castro: 1993:II:526).

Junto a la intuición, otro de los modos de acceder al conocimiento por medio de lo onírico es la premonición, por la que los sueños anticipan hechos del futuro. Así sucede en “Creed en Dios” (1862) y en “El caudillo de las manos rojas” (1858), de Gustavo Adolfo Bécquer, donde leemos respectivamente:

Cuando la condesa de Montagut estaba encinta de su primogénito, Teobaldo, tuvo un ensueño misterioso y terrible. Acaso un aviso de Dios; tal vez una vana fantasía que el tiempo realizó más adelante (Bécquer: 2004: 163).

**

He aquí el momento oportuno para mi venganza. El príncipe faltó a su palabra y ahora está abandonado por mi funesto enemigo. Refresca su ardorosa frente con tus alas y aguarda la ocasión propicia para deramar sobre sus párpados un sueño precursor del sepulcro, un sueño de agonía y ansiedad, de esos que ciñen la garganta con sus manos de acero y pesan sobre el corazón como una montaña de plomo (Bécquer: 2004: 265).

En otras ocasiones, los sueños introducen, en la vida del soñador, realidades o personas por las que este siente una especial inclinación una vez que ha despertado. En Ferrán encontramos un ejemplo en *La soledad* (1861):

CLVII

Nunca te he visto hasta hoy,
y al verte te he conocido;
Eres mujer y en mis sueños
¡Tantas mujeres he visto!
(Ferrán: 1861: 118)⁵

En esta misma línea, en el relato “Tres fechas” (1862), de Gustavo Adolfo Bécquer, cuando el narrador asiste a los votos de la novicia, exclama:

Yo estaba conmovido; no, conmovido no; aterrado. Creía presenciar una cosa sobrenatural, sentir como que me arrancaban algo precioso para mi vida, y que a mi alrededor se formaba el vacío; pensaba que acababa de perder algo, como un padre, una madre o una mujer querida (...).

...Yo conocía a aquella mujer: no la había visto nunca, pero la conocía de haberla contemplado en sueños; era uno de esos seres que adivina el alma o los recuerda acaso de otro mundo mejor del que, al descender a este, algunos no pierden del todo la memoria (Bécquer: 2004: 325).

Vemos aquí, como el sueño se asocia también a la transmigración de las almas de origen platónico, por lo que, dando un paso más, parte de las experiencias adquiridas durante el sueño, tendrían su origen en las vivencias del espíritu cuando se separa del cuerpo. No se trata ya únicamente de una percepción distinta al desactivar los mecanismos racionales, sino de una especie de segunda vida perteneciente a la parte inmortal del

⁵ Omitido en las *Obras Completas*.

hombre. El tipo de conocimiento adquirido se revelaría como reminiscencia, vínculo de unión entre estas dos vidas paralelas, la del individuo como unión de cuerpo y alma y la del ser como espíritu incorpóreo vinculado de manera más íntima con lo trascendente y la divinidad. También en “El caudillo de las manos rojas” (1858) encontramos la descripción de la transmigración y el carácter de acercamiento a lo divino que supone el ascenso de lo espiritual del hombre a las regiones intermedias entre el cielo y la tierra:

Cuando la materia duerme, el espíritu vela. En tanto que el cuerpo del caudillo permanece inmóvil y sumergido en un letargo profundo, su alma se reviste de una forma imaginaria y huye de los lazos que la aprisionan para lanzarse al éter; allí le esperan las creaciones del Sueño, que le ofrecen un mundo poblado de seres amados con la vida de la idea, visión magnífica, profética y real en el fondo, vana sólo en la forma (Bécquer: 2004: 265).

**

El Sueño, hijo de la tumba, levanta a esta voz la frente, entreabre los soñolientos ojos y agita sus noventa manos (...).

- ¿Qué me quieres, realidad de mi símbolo, padre que me diste el ser para que sirviera de eslabón invisible entre lo finito y lo infinito, entre el mundo de los hombres y el de las almas, sirviendo para bajar las potencias del cielo y elevar las de la tierra hasta que se toquen en el vacío, que es el lugar de mi soberanía? (Bécquer: 2004:264)

De manera también explícita encontramos este proceso en la rima 23, que concluye:

Yo no sé si ese mundo de visiones
vive fuera o va dentro de nosotros;
lo que sé es que conozco a muchas gentes
a quienes no conozco (Bécquer:2004:67)⁶.

Es interesante observar la explicación que, en la misma leyenda de “El caudillo de las manos rojas”, Bécquer da a este fenómeno. Enlazando con las teorías de lo sublime, basadas en una preeminencia de lo espiritual frente a lo material, el alma sale del cuerpo porque lo “desborda”⁷:

Hay momentos en que el alma se desborda como un vaso de mirra que no basta a contener el perfume; instantes en que flotan los objetos que hieren nuestros ojos, y con ellos flota la imaginación. El espíritu se desata de la materia y huye, huye a través del vacío a sumergirse en las ondas de luz, entre las que vacilan los lejanos horizontes.

⁶ Semejante tema aparece en la rima 76, en la que por medio del sueño el poeta intuye la muerte de un ser querido. No la reproduzco para no abrumar con los ejemplos.

⁷ Obsérvese la relación del texto de Bécquer con lo que dice Campillo acerca del estilo sublime:

En el escrito y respectivamente a la forma, observamos que si esta es bella y superior al pensamiento, la composición será una futilidad brillante, un juguete de escaso mérito; si la forma y el pensamiento son mutuamente adecuados entre sí y con relación al fin propuesto, será bello el escrito; si siendo bella la forma, el pensamiento la excede y sobrepaja, entonces hay sublimidad en la obra literaria o en la parte de obra donde tal se verifique. Porque el pensamiento vulgar suele quedarse por bajo de la forma; el bello la iguala en todo su esplendor; y no existe ninguna bastante amplia para contener holgadamente lo sublime. Este se desborda como el agua en un vaso demasiado lleno, dejando al espíritu adivinar mucho más de lo que se dice (Campillo, N.: 1872: 44).

La mente no se halla en la tierra ni en el cielo. Recorre un espacio sin límites ni fondo, océano de voluptuosidad indefinible, en el que empuja sus alas para remontarse a las regiones en donde habita el amor.

Las ideas van ganando confusas, como esas concurrencias sin formas ni color que se ciernen en el cerebro del poeta; como esas sombras, hijas del delirio, que nos llaman al pasar y huyen, nos brindan amor y se desvanecen entre nuestros brazos (Bécquer: 2004: 260).

Encontramos una alusión a los poetas y a su vinculación con lo que existe en ese vacío, entre lo celeste y lo terrenal.

La separación del cuerpo y el alma durante el sueño aparece también en *Nuevas poesías* (1867), de Narciso Campillo, quien dice:

¡Oh Sueño! Tú eres grande: tu morada
quise pintar con temerario anhelo;
ella es el alma de prisiones libre.
(...)
(Campillo: 1867:41).

Todo esto está ya prefigurando y anticipando el surrealismo de André Breton:

...parece que el espíritu, en su funcionamiento normal, se limita a obedecer sugerencias procedentes de aquella noche profunda de la que yo acabo de extraerle. Por muy bien condicionado que esté, el equilibrio del espíritu es siempre relativo. El espíritu apenas se atreve a expresarse y, caso de que lo haga, se limita a constatar que tal idea, tal mujer, le *hace efecto*. Es incapaz de expresar de qué clase de efecto se trata, lo cual únicamente sirve para darnos la medida de su subjetivismo. Aquella idea, aquella mujer, conturban al espíritu, le inclinan a no ser tan rígido, producen el efecto de aislarle durante un segundo del disolvente en que se encuentra sumergido, de depositarle en el cielo, de convertirle en el bello precipitado que puede llegar a ser, en el bello precipitado que es. Carente de esperanzas de hallar las causas de lo anterior, el espíritu recurre al azar, divinidad más oscura que cualquiera otra, a la que atribuye todos sus extravíos. ¿Y quién podrá demostrarme que la luz bajo la que se presenta esa idea que impresiona al espíritu, bajo la que advierte aquello que más ama en los ojos de aquella mujer, no sea precisamente el vínculo que le une al sueño, que le encadena a unos presupuestos básicos que, por su propia culpa, ha olvidado? ¿Y si no fuera así, de qué sería el espíritu capaz? Quisiera entregarle la llave que le permitiera penetrar en estos pasadizos (Breton: 1924).

Por último, hemos de tener en cuenta un tipo de conocimiento que no sólo se asocia al sueño, sino también a la noche y al estado de vigilia, cuando lo racional se atenúa y es posible que ocurra todo aquello que consideramos fantástico y cuya existencia negaría la razón. Lo sobrenatural ocurre en estos momentos, y con frecuencia, estos autores lo utilizan como un mecanismo para otorgar verosimilitud a lo fantástico dentro de las leyendas o relatos (inhibida la razón, siempre puede darse una explicación psicológica a los fenómenos que de otro modo habrían de explicarse como paranormales). Esto le ocurre a Beatriz en “El Monte de las Ánimas” (1861), o a Garcés en “La corza blanca” (1863), de Bécquer; y esto es lo que hace que en “La obligación y la devoción” (1875), de Trueba, el personaje no se extrañe de que su mujer, muerta, vuelva por la noche para

contarle lo que ha visto al morir; en mitad del sueño, ni siquiera recuerda que ella está muerta, lo cual no ocurre cuando despierta definitivamente por la mañana. Igualmente, es en este estado de dormivelea en el que Martín, en el relato “Día aciago” (1876) de Selgas, contempla una serie de imágenes casi esperpénticas, mezclas de imágenes, recuerdos y temores, y pobladoras de los límites del sueño:

Martín se revolvía en su cama, cambiando a cada instante de postura en busca del sueño, que huía de sus párpados. Tenía delante la imagen de la mujer que había visto en la platea, la mujer que había conmovido sus entrañas con el resplandor misterioso de una mirada lenta, profunda, inmensa. La veía flotar delante de sus ojos dejando descubrir al través de los pliegues de su fantástico ropaje las vagas líneas de sus espléndidos contornos: la veía risueña, vaporosa, sumergida en la indolencia del más voluptuoso abandono. La sentía acercarse, oía los latidos de su corazón, percibía el calor de su aliento y respiraba el ambiente perfumado de sus rizos. Pero de pronto huía, y se alejaba hasta perderse en las profundidades de la oscuridad. Entonces la sombra del martes lo rodeaba de tinieblas, y veía manos descarnadas, rostros cadavéricos que le arrojaban al pasar mudas carcajadas, veía esqueletos humanos que se abrazaban, danzando al compás de una música sin sonido, distinguía cuencas sin ojos, ojos sin mirada que lo cercaban, dando vueltas a su alrededor en torbellino silencioso; sentía en su frente el aire frío de aquella danza fúnebre, y sentía el crujir de los huesos de aquel cementerio animado.

Apretaba los párpados para huir del espectáculo que le perseguía, y dentro de sus propios ojos se encendían luces siniestras, llamas sin calor que cruzaban las tinieblas sin iluminarlas, vagando en el aire con la inquietud con que los fuegos fatuos vuelan sobre las sepulturas (Selgas: 1876: 138-139).

Cañete, Ferrán y, de nuevo, Selgas, aluden, de distintos modos, a la noche como el momento en el que la percepción se agudiza para captar lo que la razón no alcanza y poner en funcionamiento los resortes irracionales.

Ferrán, en *Una inspiración alemana* (1872), señala:

En mi corazón se acurrucan en tropel todos los ecos de las infinitas palabras que la noche, oscura y silenciosa, porque tienen recuerdos, medita con acento íntimo y profundo.

En mi corazón buscan seguro abrigo los suspiros, los punzantes dolores, los comprimidos sollozos, las penas solitarias y quejumbrosas que la noche ha despertado y que ahuyenta el nuevo día.

En mi corazón se precipitan todos los hijos de la noche: recuerdos y esperanzas, deseos y realidades, ensueños y desengaños, verdades y mentiras.

Mi pobre corazón se asusta al pronto; siente que lo oprimen, que lo conmueven, que lo agitan, pero es tan fuerte, que no quiere quejarse, y calla resignado al ver la claridad del nuevo día (Ferrán: 1969:131).

Cañete hace alusión a la noche en un soneto, en el que dice:

Formas vagas cobrando la natura
con la luz de la luna vacilante,
una ilusión fantástica parece;

Y al admirar tan mágica hermosura,

sueña el alma placeres, delirante,
y este mundo real desaparece!
(Cañete: 1843:34)

Por último, Selgas, en uno de los relatos de *Mundo Invisible* (1877), afirma:

¡Qué cosa tan natural es el sueño y al mismo tiempo qué impenetrable!... Parece que nos asomamos al umbral de un mundo desconocido; nuestros ojos, cerrados, ven en la oscuridad; nuestros oídos, sordos, oyen en el silencio. Me permito creer que la luz de la ciencia humana no iluminará nunca este misterio (Selgas: 1877: 186).

Estos momentos de vigilia también son aquellos en los que el poeta tiene un mayor acceso a las ideas que flotan en el éter y de las que bebe su poesía y, por ello, las noches de insomnio suelen aparecer asociadas a la creación poética, especialmente en el caso de Bécquer, que en la *Introducción sinfónica* afirma:

El insomnio y la fantasía siguen y siguen procreando en monstruoso maridaje.
(...)
¡Andad, pues! Andad y vivid con la única vida que puedo daros.
(Bécquer: 2004: 53-54).

En muchas otras ocasiones encontramos alusiones explícitas a la relación entre el duermevela, en su dimensión de atenuación de la razón, y las ideas. No siempre se habla explícitamente de la creación artística o de la utilización de estas ideas para la escritura (aunque sí algunas veces), pero, en cualquier caso, la vinculación ya ha quedado establecida en la *Introducción sinfónica*, de modo que, explícita o no, la relación surge de manera inmediata cuando leemos fragmentos como los que siguen:

El sueño tiene alas de tul. (...)

El Silencio lo precede, y sus hechuras le siguen en grupos fantásticos. Estos se agitan y confunden entre sí, dando ser a nuevas y rápidas metamorfosis, locos delirios, embriones de confusas ideas, semejantes a las que produce en mitad de la fiebre una imaginación débil sobreexcitada (Bécquer: 2004: 265).

**

...con su recuerdo me he entretenido en formar algunas noches de insomnio una novela más o menos sentimental o sombría, según que mi imaginación se hallaba más o menos exaltada y propensa a ideas risueñas o terribles.

Si a la mañana siguiente de unos de esos nocturnos y extravagantes delirios, hubiera podido escribir los extraños episodios de las historias imposibles que forjé antes que se cierran del todo mis párpados, historias cuyo vago desenlace flota por último indeciso, en ese punto que separa la vigilia del sueño, seguramente formaría un libro dispersado pero original y acaso interesante (Bécquer: 2004: 313).

**

Estaba despierto; pero mis ideas iban poco a poco tomando esa forma extravagante de los ensueños de la mañana, historias sin principio ni fin, cuyos eslabones de oro se quiebran con un rayo de enojosa claridad y vuelven a soldarse apenas se corren las cortinas del lecho. (...)

Yo he oído decir a muchos, y aun la experiencia me ha enseñado un poco, que hay horas peligrosas, horas lentas y cargadas de extraños pensamientos y de una voluptuosa pesadez, contra la que es imposible defenderse; en esas horas, como cuando nos turban la cabeza los vapores del vino, los sonidos se debilitan y parece que se oyen muy distantes, los objetos se ven como velados por una gasa azul, y el deseo presta audacia al espíritu, que recobra para sí todas las fuerzas que pierde la materia. Las horas de la madrugada, esas horas que deben tener más minutos que las demás, esas horas en que entre el caos de la noche comienza a forjarse el día siguiente, en que el sueño se despide con su última visión y la luz se anuncia con ráfagas de claridad incierta, son, sin duda alguna, las que en más alto grado reúnen semejantes condiciones. Yo no sé el tiempo que transcurrió mientras a la vez dormía y velaba, ni tampoco me sería fácil apuntar algunas de las fantásticas ideas que cruzaron por mi imaginación, porque ahora sólo recuerdo cosas desasidas y sin sentido, como esas notas sueltas de una música lejana que trae el viento a intervalos en ráfagas sonoras... (Bécquer:2004:386).

Vemos, pues, que la creación poética queda íntimamente ligada a los espacios del sueño. En relación a Gustavo Adolfo Bécquer, Casaldueiro dice:

La realidad huyente de la poesía, como la materia separa del espíritu, y por eso para poder contemplar, gozar y sentir la armonía inefable del único poema es necesario mantenerse alejado de la realidad. La oposición entre estar despierto y estar dormido expresa la antítesis entre realidad y poesía. Ante la realidad – cuando la vida está despierta – el poeta teme y vive inquieto, y desea que dure, momento en el cual el espíritu se encuentra libre de toda trabazón lógica y racional, y se entrega con su maravillosa claridad oscura, momento en el que la poesía se halla en estado latente y libre de toda esclavitud; (...) cuando el tiempo pierde su realidad, se destemporaliza y se hace eterno (Casaldueiro: 1935:98).

Continuando con el tratamiento del sueño en la obra del poeta sevillano, ejemplo por antonomasia de este tema, nos interesa también revisar las palabras de Aullón de Haro, según el cual, Bécquer conceptúa los términos románticos de imaginación, fantasía e inspiración. Según el crítico: “En él se produce la penetración (tradicional en la teoría y la poesía alemanas del Romanticismo) de su sueño y realidad, consciente e inconsciente, vida y poesía (Hölderlin, Novalis...)...” (Aullón de Haro: 1989: 86).

Jorge Guillén es probablemente el crítico que ha tratado este tema con mayor profundidad y, para él, el sueño se convierte en eslabón entre la Poesía y el lenguaje dentro de la obra de Bécquer. Jorge Guillén en “Lenguaje insuficiente: Bécquer o lo inefable soñado”, nos recuerda que esos fantasmas de la imaginación sólo encuentran sentido y descanso por medio de la expresión, lo que refuerza la identificación de los sueños con lo poético y plantea el problema de la insuficiencia del lenguaje:

intuición y expresión representa dos distintos momentos inequivalentes que no logran nunca identificarse, ¿por qué?, porque el sueño es muy diferente de la palabra. Consecuencia: que la poesía se apoya en el sueño, y no en la palabra (Jorge Guillén, 1943: 15).

Pero la consideración del papel del sueño en la obra de Bécquer, en opinión del crítico, no acaba ahí. Jorge Guillén también habla del sueño como evasión, y como elemento de máxima comparación y liberación del alma y la inteligencia del hombre que, embotadas

por su contacto con la materia, no son capaces de concebir lo puramente espiritual. El sueño se convertirá así en un punto de encuentro entre lo finito y lo infinito, en el escalón necesario para bajar a la Tierra las potencias del Cielo. En el caso de Bécquer los fenómenos inexplicables de los sueños se repiten en la vigilia, y por eso toda su obra, sus poemas y su prosa, están referidos a sueños, insomnios, pesadillas, medios sueños entre el dormir y el despertar.

1.3. La imaginación y la fantasía

La tercera de las potencias que entra en juego en este proceso de adecuación de la realidad a lo que estos autores desean y están capacitados para tolerar es la imaginación. La imaginación puede modificar las cosas y, especialmente, comparte con los sueños la capacidad de ampliar la realidad, no por engrandecer el campo de la realidad percibida, sino por su acción creadora.

Campillo teoriza sobre la imaginación y la fantasía en *Retórica y poética* (1872). En este tratado literario leemos:

Comprende la primera [la naturaleza] toda la infinita variedad de seres existentes, no sólo en el mundo real, sino también en el mundo imaginario, las relaciones que entre sí tienen, las leyes que los rigen y gobiernan, lo que ha sido, lo que actualmente es y lo que el espíritu se figura como posible, dilatándose por los campos de la fantasía (Campillo: 1872: 38).

Y más adelante:

Las imágenes son hijas de la imaginación; facultad creadora que cuanto más savia y riqueza en sí tiene, tanto más vivas, lizas y pintorescas las produce. Examinando, para fundar con entera solidez esta doctrina, lo que pasa en el mundo psicológico se nos presenta en la imaginación como fecunda madre de las bellas artes y auxiliar poderosa de las ciencias. Ella combina con arreglo a nuevos tipos, las ideas ya adquiridas por el entendimiento, elige a su arbitrio entre todos los seres contenidos en la naturaleza cuantos juzga adecuados para su objeto, formando con tales elementos un mundo ideal que en perfección y hermosura excede incomparablemente al mundo real donde habitamos; o haciéndonos retroceder a épocas pasadas, nos permite asistir al desarrollo progresivo de la civilización como si fuéramos hombres de todos los siglos y ciudadanos de todos los pueblos. Ni a sólo esto se limita su activo influjo; sino que, adelantándose a la inteligencia misma, la traza los senderos de lo posible; reúne cualquier suma de conocimientos bajo el vínculo común de la hipótesis, y da principio así con ficciones más o menos atrevidas a ordenadas series de verdades, según a cada paso vemos en la historia de las ciencias (Campillo: 1872:127).

Así pues, la imaginación, la fantasía, da origen a una serie de verdades, que pueden suceder en el futuro, así como amplía la realidad conocida con todo el mundo imaginario, sus relaciones y leyes.

También Bécquer teoriza acerca de la imaginación en la “Revista de Madrid” del 31 de agosto de 1859. De un modo menos científico y más ensayístico, afirma:

...la imaginación, fuente de la poesía, origen de la fecundidad, rayo de vida y luz que se refleja en las concepciones del escritor, ¿qué otra cosa más que una chiquilla, loca e incorregible por añadidura? (Bécquer: 2004:515).

La define de esta forma:

Hija del sentimiento y la memoria, cuando por primera vez latió en el fondo de mi alma y la vi levantarse, crecer, y bulliciosa, alegre, aturdida, desprendiéndose de su cárcel como crisálida, agitar sus alas de luz y colores en derredor de mi frente; absorto, inmóvil, con la vaga sonrisa de la satisfacción en los labios, con la suave claridad del gozo en la mirada, seguí su vuelo alegre a través del vacío, con esa indescriptible expresión, mezcla de ansiedad y alegría con que una de las más hermosas vírgenes de Tiziano contempla a su hijo, que juega a sus pies entre flores (Bécquer:2004:515).

La imaginación del poeta nació en Sevilla, dice, y allí creció sorprendiendo historias de amor, preguntando tradiciones, embriagándose en el arte, temblando en las notas del órgano y meciéndose en el humo del incienso de la catedral. Infancia, amor, tradición, arte, religión, las claves de la obra del poeta repetidas una vez más en función de su imaginación.

Sobre ella añade: “creaba un mundo, y en el mundo un paraíso, y en el paraíso una mujer que me llamaba y me sonreía” (2004:516).

De la imaginación como puerta a la felicidad dentro de un mundo insatisfactorio afirma:

En esta hora suprema llamé a mi imaginación, la hice sentar sobre mis rodillas, y en tanto ella fijaba en los míos sus ojos llenos de infantil curiosidad, le dije estas palabras: <<Hija mía, ya estoy solo, solo y lanzado a la confusa Babel de la sociedad, sin otro refugio, sin otra esperanza que tu único rayo de felicidad que ilumina aún la noche de mi alma (Bécquer: 2004: 516).

Pero la imaginación también puede tener un lado negativo:

Cuánto te he querido, bien lo sabes, pues sólo por haberme doblegado a tus menores deseos, por haber locamente seguido tus huellas a través de esas deslumbradoras regiones que mostrabas a mis ojos, he pasado mi adolescencia adormecido en los brazos de la ociosidad, de esa suave ociosidad que tanto amas. Hoy, al pedirme a mí mismo cuenta de los años que acaban de pasar, he aquí la razón con que me explico el por qué nada he hecho, nada sé y nada soy (Bécquer: 2004:517).

Sin embargo, la imaginación es el origen de la poesía, y una vez más los espacios irreales vienen a converger en la creación literaria e, incluso, en el mercado editorial:

...yo he creído hasta ahora que en el mercado de las ideas, tus locas creaciones no tenían valor de ninguna especie. Acaban de asegurarme lo contrario; acaban de asegurarme que hay

personas a quienes podrá divertirse tus alegrías, e ntristecer tus lágrimas e interesa rle tus recuerdos (2004:517).

Una vez más nos encontramos inmersos en la teoría literaria cuando afirma:

De hoy más nos es preciso reír, llorar, agitarnos, permanecer inmóviles, descomponer nuestros cabellos en un acceso de ira, temblar de emoción en un delirio de entusiasmo, divertirnos, en fin, o en tristecernos cuando no solo manden y con sujeción a ciertas reglas que hay ya establecidas, a las que se llama arte: código que yo ignoro, pero que aprenderé de corrido en la primera ocasión y te repetiré de memoria en los ratos desocupados. Ahora bien, para conseguir esto no es necesario nada más que un poquito de buena voluntad, una migajita de paciencia, corregirse y ser razonable y juiciosa (2004:517).

Este es el texto en que el Bécquer profundiza más en la teoría de la imaginación, pero no es el único lugar de su obra donde la menciona. Así, en *Una tragedia y un ángel* (1870) afirma: “El que tiene imaginación, ¡con qué facilidad saca de la nada un mundo!” (2004:366), y en “Un boceto del natural” (1863): “si continúo media hora más tratando de resolver este enigma, acabaré por fingirme en la imaginación alguna locura de las que yo acostumbro...” (2004: 347).

Asimismo, hemos analizado ya cómo la imaginación se esconde tras las mujeres ideales de Bécquer, como en “El rayo de luna” (1862), “Los maniqués” (1862) o “El beso” (1863), y como la imaginación es, en cierto modo, la responsable del desengaño al enfrentarse sus creaciones a la fría realidad.

Ésta es la idea que tiene Selgas de la imaginación: se trata de un mecanismo que engaña al hombre a provechándose de su delicadeza, soledad, y desconocimiento, y por eso puede resultar peligrosa. Así lo afirma en *Escenas fantásticas* (1876):

Supersticiones abominables unas veces, y pueriles preocupaciones otras, ellas atestiguan la facilidad con que la imaginación acoge todo lo que la razón no alcanza. Puede decirse que el alma humana necesita el misterio y le es indispensable el prodigio: lo que es o le parece sobrenatural tiene a sus ojos un prestigio indecible. No hay descreimiento ni despreocupación que se resista siempre a esa voz recóndita que nos habla en la soledad de nuestro pensamiento, de un poder que está por encima de la ciencia y de la naturaleza, y de un mundo que se escapa a nuestro alcance. Por eso la incredulidad está llena de creencias la preocupación [sic] poblada de preocupaciones (Selgas: 1876: 12-13).

También Rosalía repite esta idea en *El primer loco* (1881), pero en boca de Pedro, hombre racional que casi podemos caracterizar como anti-héroe romántico, y que se enfrenta a Luis, el primer loco del manicomio de Conxo, que encarna todos los rasgos del héroe propio del Segundo Romanticismo. Pedro afirma:

No cabe duda, Luis, de que la imaginación (gran inventora de quimeras) se exalta más fácilmente en la soledad, y que cuando nos hallamos apartados de nuestros semejantes, además de que podemos comprendernos mejor a nosotros mismos, nos es dado a demás crear con

mayor facilidad mundos que no existen, y poblarlos de visiones hijas todas de nuestra fantasía. Estas visiones deben ser las que tú llamas espíritus, que seguramente no vuelven a este mundo desde que han dejado en él su envoltura mortal, caso de que, desde que la materia acaba, prosigamos viviendo en otros espacios (de Castro: 1993: II: 679).

Sin embargo, la imaginación también aparece con una función consoladora en la pluma de Rosalía y, esta vez, en la voz del narrador, que define a l mismo Luis de l que hablábamos:

...fluctuando siempre entre lo real y lo fantástico, entre lo absurdo y lo sublime, dijérase que hablaba como escribía Hoffmann, prestando a sus descripciones y relatos tal colorido y verdad tal a sus fantasías, que el que le escuchaba concluía por decirse asombrado:

- Ignoro si en realidad es o no un loco sublime; pero fuerza es convenir, por lo menos, en que posee una imaginación poderosa, gracias a la cual, se complace en extraviarse de la más bella manera posible, por los caminos menos accesibles a las inteligencias vulgares (de Castro: 1993: II: 677).

1.4. Conclusión

La vida es un espacio hostil y negativo para los autores del Segundo Romanticismo. El reino de la realidad resulta frío para ellos y se convierte en el espacio en el que los sueños, las ansias y lo que podría dar sentido a la vida son tan sólo rayos de luna, cenizas, humo. Por ello necesitan huir de él. Y no se trata de escapismo frente a una sociedad degradada, en la que toman parte, sino de algo que lo sobrepasa. El vacío que sienten, la desilusión y el desengaño son existenciales, metafísicos. Necesitan creer que hay mundos en los que existe lo que imaginan y buscan, y por eso los crean. En sus recuerdos, cambiando la realidad que han vivido para hacerla más hermosa, en sus sueños y en su imaginación. Amplían el mundo por medio del subconsciente, y así se adelantan al siglo XX y ejemplifican ya las teorías de Freud. Los sueños como germen de la creación literaria anticipan ya las palabras de André Breton:

Creo en la futura armonización de estos dos estados, aparentemente tan contradictorios, que son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, en una sobrerealidad o surrealidad, si así se puede llamar. Esto es la conquista que pretendo, en la certeza de jamás conseguirla, pero demasiado olvidadizo de la perspectiva de la muerte para privarme de anticipar un poco los goces de tal posesión (Breton: 1924).

2. PROCEDIMIENTOS CARACTERIZADORES. PERSONAJES

2.1. El héroe

Al hablar de la tipología de héroes en un momento dado de la literatura, nos estamos enfrentando a algo mucho más complejo de lo que parece a primera vista. El héroe que el escritor o el artista crea, recoge y muestra las características de la sociedad, sus logros y deficiencias, y sobre todo, la concepción de la persona que impera en ese momento.

La persona, como individualidad, comienza a cobrar importancia con el cristianismo, pero dada la cosmología teocéntrica medieval, este concepto de individualidad no empieza a ser problemático hasta el Renacimiento y la Reforma. Es entonces cuando surge el cuestionamiento de la unidad del ser, y ese cuestionamiento será replanteado una y otra vez desde ese momento hasta la actualidad.

Filosofías como la cartesiana o el empirismo inglés asientan la idea de la dualidad en el ser, y, aun enfocadas a presupuestos divergentes, parten de la premisa de la separación de cuerpo y alma, dando lugar a tendencias como el idealismo, el escepticismo o la abstracción.

Otras dos corrientes filosóficas van a estar en la base de la concepción del individuo en la época romántica, y por tanto, en la raíz de la tipología de sus personajes. Se trata de la filosofía política inglesa y la filosofía política de la Ilustración, corrientes con las que la persona empieza a ser considerada únicamente en su papel social. Estas filosofías entienden la sociedad como una suma de individualidades y, por ello, defienden que esta debe su forma y explicación a la acción del individuo. De aquí surgen la igualdad de derechos, el liberalismo y la democracia. Pero estos presupuestos atomistas no son satisfactorios para los defensores de la filosofía política historicista, que los encuentran insuficientes para entender las fuerzas sociales e históricas. Para los historicistas, la sociedad es un producto histórico, concreto, único e irrepetible, y, dentro de un modelo organicista, el Estado debe actuar unificando lo disperso mediante la cultura o el espíritu nacional, para lograr un significado espiritual y religioso. Bajo este prisma, en la era postrevolucionaria francesa, el individualismo empieza a ser considerado como algo

negativo, y se le asocian características como el egoísmo o la anarquía, a la vez que la constancia de la persona comienza a desvanecerse desde el momento en el que se considera que todo en ella puede ser cambiado por medio del esfuerzo personal, las circunstancias, y especialmente, la educación.

Es contra todo esto contra lo que reaccionan los primeros románticos. Dice Tollinchi:

...el individuo romántico quiere ser mucho más que simple objeto de las reformas políticas. Aparte de que rechaza la misma concepción ilustrada de la sociedad y del estado, el individuo romántico quiere oponerse y proponerse como instancia preferible al mundo físico e inerte de Descartes y Newton, mundo regido por la ley natural y excluyente, por lo tanto, de toda particularidad. Y sobre los átomos mecánicos y abstractos (iguales e intercambiables) propone un individuo íntegro, único, incomparable, en donde resaltan lo peculiar, lo singular, lo original, las características de la personalidad (Tollinchi, 1989: II: 852).

Se trata de la defensa de la individualidad, pero no sólo desde un punto de vista político y social. Esta nueva individualidad trae consigo el sentimiento de la vida interior. El nuevo individuo se complace en explorarse minuciosamente y dar cuenta exacta de sus sentimientos y procesos interiores, para lo cual, desarrollará el gusto por la soledad, la introspección, y el autoanálisis, llegando, a veces, al culto del propio yo, la egolatría, y la anarquía, dentro de un modelo de moral natural, iniciada por Rousseau y formulada reiteradamente por Schlegel⁸.

En un ambiente revolucionario como el de la Francia de Julio, las condiciones político-sociales se alían para dar aún más fuerza a esta filosofía. Se trata de la literatura nueva para el pueblo nuevo, para el nuevo individuo, y por eso, el modelo de héroe que se propone es el rebelde que se levanta en contra del orden y los modelos establecidos, que no sirve a Dios ni a la sociedad, sino que espera que la sociedad le sirva a él. Había sido en Francia donde se había desarrollado con más profundidad el gran modelo del individualismo occidental, basado en la filosofía de la ilustración, y encarnado en el “ciudadano”, que se caracteriza por su responsabilidad política. Precisamente por ello, será en Francia donde se produzca el más estrepitoso fracaso de esta concepción⁹, y donde la pérdida de la fe en la redención del individuo por medio del ciudadano condicione la evolución posterior de la individualidad. Razones filosóficas, pero también políticas e históricas se unen, por tanto, para dar forma a este individuo ajeno u

⁸ Según este modelo, sólo lo natural es moral. A ella se une, en este periodo, la idea kantiana de que la personalidad moral no es otra que la libertad de un ser racional bajo leyes morales, por lo que una persona no estaría sujeta a otras leyes que las dadas a sí misma.

⁹ Al degenerar la República en el Terror y en una dictadura beligerante.

hostil a la sociedad y a la cultura imperante, a este individuo rebelde que habitualmente se asocia con el Romanticismo, los personajes irreverentes y casi satánicos de los que dice Gies:

Antes el hombre existía para servir a Dios y a su sociedad; ahora, el hombre romántico exige que la sociedad y la justicia divina le sirvan a él. El Hombre se puso a sí mismo en el centro, no sólo de la atención literaria, sino del universo entero; y esta conciencia inauguró la expansión de su enorme *ego* (Gies: 1989: 15-16).

Este modelo de héroe es traído a España por los exiliados políticos que retornan tras la muerte de Fernando VII y que aceptan con entusiasmo la nueva literatura para la nueva sociedad. De ahí, la presencia de personajes tan semejantes a los de Dumas o Hugo. De ahí, los héroes que no respetan leyes humanas ni divinas, como Miguel de Mañara; héroes libres, como el pirata; héroes que, como señala Picoche (en Gies: 1989: 301), entran en la filosofía del juego, mantienen una actitud a la vez desesperada y optimista, y juegan en la vida, como en un campo abierto a la casualidad y a la astucia; juegan, y en lugar de desesperarse se divierten mientras tratan de burlar a los demás, incluso sabiendo que puede que les toque perder, y, entonces, no se tratará de alzar el grito contra los tiranos, sino de enfrentarse, solos, contra la hostilidad general, a veces contra el mismo Dios. Son el tipo de héroe que Ricardo Navas Ruiz define en relación con la configuración byroniana “apasionado, orgulloso, enamorado, perseguido por la fatalidad, escéptico, caballeroso y básicamente noble” (Navas Ruiz: 1982: 61).

Características todas ellas que dudaríamos en emplear a la hora de caracterizar a los personajes becquerianos o rosalianos, al menos cuando hablamos de ellos en conjunto.

Como se vio en el apartado A.2., las circunstancias socio-políticas en España han cambiado y las medidas liberales han neutralizado el anticlericalismo. Los segundos románticos, cansados de levantamientos y guerras civiles buscan y desean la paz. Asimismo, han variado los referentes y en este momento las tendencias operantes son las procedentes de la filosofía idealista alemana, y la teoría del *Volksgeist*.

Así pues, el cambio de signo en la creación de los héroes responde a un cambio en la mentalidad de los escritores.

En lo que se refiere a la filosofía idealista, el conflicto se plantea entre la finitud y la infinitud del yo, en su insistencia sobre la espontaneidad del espíritu y la primacía del

sujeto cognoscente. Elementos todos ellos que encontramos en los personajes del Segundo Romanticismo y se relacionan con el “ansia sin nombre” y el “desengaño romántico”.

En segundo lugar, si bien es cierto que en el *Sturm und Drang* el tipo de personaje que se presenta es semejante al del Romanticismo liberal francés, también lo es que el Romanticismo alemán se destacó, desde muy pronto, por la voluntad de equilibrar el individualismo exacerbado e integrarlo a la sociedad. El desorden social producido en Francia por la Revolución Francesa y el consiguiente nacionalismo impulsado por Napoleón dieron la voz de alarma, y los románticos alemanes vieron el remedio en la integración del individuo en un grupo mayor, a partir de la idea de que todo atomismo era falso *per se*, y de que la verdadera individualidad debía nutrirse y constituirse sobre la comunidad. La realidad social auténtica no eran, por tanto, los individuos, todos partícipes de una misma naturaleza humana con idénticas cualidades y derechos, sino otras realidades, otras individualidades, esta vez colectivas, llamadas “pueblos” y “naciones” y animadas por un principio vital interno, *Volksgeist*, individual y propio de cada uno de estos pueblos y naciones. Se trataría de su “cultura”, entendiendo por cultura, comportamientos, maneras y formas de ser colectivas, una serie de características objetivas cuya sola existencia bastaría para percatarnos de que estamos en presencia de una “nación”, que no depende de la voluntad de los individuos, sino que se trata de un producto histórico supraindividual sobre cuya evolución y destino no tendrían los individuos ningún poder. Se trata de principios de filosofía historicistas, pero al traerlos a la literatura española de los años sesenta y setenta el papel del individuo adquirirá una importancia mayor que la de ser únicamente portador de la educación recibida. El individuo es ahora una realidad específica, particular y diferente, en la misma medida en la que lo es el pueblo o nación a la que pertenece, pues de acuerdo con esta teoría y frente a la atomista, no es el individuo el que por un contrato social hace surgir una determinada sociedad, sino una determinada sociedad la que hace surgir al individuo concreto.

Todo esto es lo que subyace en el nacimiento de los nacionalismos a lo largo del siglo XIX, como ejemplifican los diversos testimonios de Trueba acerca del País Vasco. Pero también es la base del folclorismo, del gusto por la literatura popular y las costumbres tradicionales, de esa búsqueda de las raíces de la nación que emprenden nuestros

autores; y, por supuesto, es también la motivación de la creación de algunas de las tipologías de personajes que vamos a analizar.

Dentro de los héroes, podemos establecer una clasificación de la tipología de los mismos en función de la realidad social o cultural a la que responden:

1. En primer lugar, podemos hablar de los héroes que se relacionan de algún modo con los del Primer Romanticismo, ya sea por medio de la imitación o de la parodia.
2. En segundo lugar, los personajes que se vinculan a la teoría idealista o tradicionalista-idealista, más propios de este periodo.
3. Por último, los personajes que responden a los cambios producidos dentro de una sociedad que se empieza a caracterizar por el materialismo, ya en el camino que desembocará en el capitalismo burgués y que se refleja también en las novelas realistas y naturalistas.

2.1.1. Héroes relacionados con el Primer Romanticismo

2.1.1.1. Imitación-herencia

Como señalábamos, una parte de los personajes que aparecen en la obra de los autores del Segundo Romanticismo tienen predecesores inmediatos en los héroes del Primer Romanticismo, en especial los personajes satánicos o donjuanescos. Para poder entender esto en los términos precisos, hemos de tener en cuenta que todos los autores que estudiamos se forman y crecen durante los años en los que triunfa el Romanticismo de influencia francesa. De acuerdo con esto, es predecible la asimilación de estos modelos de manera que aparezcan en sus obras juveniles o que se filtren en novelas, relatos u otro tipo de textos que, por lo demás, ya pertenecen por pleno derecho al Segundo Romanticismo.

Podemos señalar en primer lugar algunos ejemplos en la obra más juvenil de Rosalía de Castro. Así, encontramos personajes que responden a este perfil en *La hija del mar* (1859) y en *Flavio* (1861). Es en la primera de ellas, de 1859, donde este tipo adquiere una mayor importancia, pues el malvado Alberto será núcleo fundamental de la historia

y sus acciones serán las que desencadenen una gran parte de la trama de la novela. Fausto, la primera víctima de su retorno, será el que inicialmente hable de él como “¡aquel hombre infernal!” (vol.I: 115), pero más adelante encontramos su descripción en los siguientes términos:

Alberto paseaba inquieto por la estancia y sus ojos azules lanzaban un reflejo de malignidad diabólica que destruía la falsa dulzura habitual de sus miradas.

La serpiente estaba próxima a lanzarse sobre sus inocentes víctimas... (vol.I: 129)

Con un menor protagonismo en su faceta donjuanesca y como fruto de una evolución a la que asistimos a lo largo de la novela, encontramos a Flavio. Ciertamente es que los rasgos que marcan el carácter de Flavio en la novela no hacen prever la formación de un personaje donjuanesco, sin embargo, tras esa elipsis temporal, tras “algunos años” Flavio se presenta al final de la novela entre el donjuanesco que hace que las mujeres mueran por su amor y el donjuanesco decadente de las novelas realistas y naturalistas que busca la riqueza de las mujeres mayores. Es Ricardo, el pretendiente de Mara, el que da noticias de él, y lo hace con toda la crudeza:

Ella es vieja y horrible, pero tiene ocho millones de capital y él no ha vacilado en vender por ella su libertad. Una pobre niña víctima suya, que le esperaba creyendo casarse con él, se ha suicidado con su pequeño hijo al saber la infausta nueva (vol.I:463).

En el caso de Bécquer, este tipo de personaje diabólico aparece fundamentalmente en las *Leyendas*, impregnadas muchas de ellas en el misterio y lo fantástico. Un ejemplo lo tenemos en “La cruz del diablo” (1860), donde el mismo Satanás hereda los feudos de Bellver una vez muerto “el mal caballero”, el señor del Segre. El componente satánico es obvio, pero el tenebrismo y el elemento macabro y sacrílego propios del Primer Romanticismo se hacen aún más patentes en la descripción de las fechorías cometidas:

Los asesinatos se multiplicaban, las muchachas desaparecían, y los niños eran arrancados de las cunas, a pesar de los lamentos de sus madres, para servirlos en diabólicos festines, en que, según la creencia general, los vasos sagrados sustraídos de las profanadas iglesias servían de copas (115).

También en “Creed en Dios” (1862) encontramos este modelo de héroe en Teobaldo. Así se presenta cuando amenaza al sacerdote que le ha reconvenido por su conducta:

-¡Un Dios que castiga y perdona!-prorrumpió el sacrílego barón con una carcajada-. Yo no creo en Dios, y para darte prueba, voy a cumplir lo que te he prometido, porque aunque poco rezador, soy amigo de no faltar a mis palabras. ¡Raimundo! ¡Gerardo! ¡Pedro! Azuzad la jauría, dadme el venablo, tocad el alfiler en vuestras trompas, que vamos a darle caza a este imbécil, aunque se suba a los retablos de sus altares (164).

Como último ejemplo de esta tipología dentro de la obra de Bécquer, podemos ver “El Miserere” (1862), donde se trata en el hijo desheredado que mata a los monjes beneficiarios de los bienes de su padre:

...cuyo monasterio, a lo que parece, edificó a sus expensas un señor con los bienes que había de legarle a su hijo, al que desheredó al morir, en pena de sus maldades. (...) es el caso que este hijo, que por lo que se verá más adelante debió de ser de la piel del diablo, si no era el mismo diablo en persona, sabedor de que sus bienes estaban en poder de los religiosos y de que su castillo se había transformado en iglesia, reunió a unos cuantos bandoleros, camaradas suyos en la vida de perdición que emprendiera al abandonar la casa de sus padres, y una noche de Jueves Santo (...) entraron a saco en la iglesia y (...) se dice que no dejaron fraile a vida (Bécquer:2004: 175).

Del mismo modo en el resto de los autores del grupo encontramos personajes que, de un modo u otro, responden a este perfil.

En el caso de Manuel Cañete, una canción báquica, escrita en 1841, presenta claras reminiscencias de poemas esproncedianos como “El Pirata” y de “A Jarifa en una orgía”:

Cantemos alegres
que es grata la orgía;
cantemos, que el día
muy cerca estará;
y envueltos en humo,
con vino y licores,
cantemos amores...
la vida es amar!
(Cañete, 1843: 47).

En Nombela, la descripción de aquellos que no recuerdan a sus muertos el día de todos los santos, se inscribe dentro de estas coordenadas:

No son padres, ni hijos, ni esposos, ni hermanos, ni siquiera son hombres. El alma duerme en el fondo de su existencia: son carne, materia y nada más.

La humeante copa abrasa sus labios y enciende sus ojos, y si no coronan a un animal como Nerón, se creen dueños de su vida, dueños del mundo. Su cielo es el techo que cubre sus cabezas; sus horizontes las paredes que reflejan su locura y contienen sus gritos salvajes; sus creencias están en el fondo de la copa; sus esperanzas en el letargo.

En su cínica alegría nada respetan, y beberían en la copa del odio que los señores feudales fabricaban con los cráneos de sus enemigos.

El néctar habla en sus labios y en medio de las carcajadas de la orgía, desafían a la muerte. (Nombela: 1905: II: 69).

En la obra de Selgas, y en especial en sus relatos, también encontramos con frecuencia este tipo de personaje.

Un primer ejemplo aparece en su novela *El ángel de la guarda*, de 1875, donde Valle-Alegre, que suele presentarse como el individuo resultante de una sociedad mercantilista y de exacerbadísimo materialismo, tiene un momento en el que vuelve a cargarse de las connotaciones satánicas propias de los héroes del Primer Romanticismo:

Su triunfo era completo; podía burlarse a la vez de los vivos y de los muertos, de este mundo y del otro, del cielo y de la tierra, y se reía a carcajadas de la justicia humana y de la justicia divina (1875: 283).

En *Un rostro y un alma*, de 1884, volvemos a encontrarnos con este tipo de comportamientos, incluso vistos desde un punto de vista positivo, dentro de la estela del héroe que desafía a la sociedad y a la ley para tomarse la justicia por su mano. Sin embargo, en este caso, empieza a resaltarse el hecho de que estos personajes fantásticos y novelescos no se sostienen en una literatura que busca ser “realista”. La siguiente cita ejemplifica la decadencia del funcionamiento de los héroes del Primer Romanticismo y el tono oscuro que se adopta en la narración de esta historia, semejante al de textos como los de Poe.

Buscaba los rincones más oscuros de los divanes y allí iba a refugiarme, y cerraba los ojos porque la luz me hacía ver en sus diversos reflejos manchas violadas y manchas rojas, pero la oscuridad se me aparecía llena de sombras: en el fondo de ese abismo veía surgir la figura insultante de Montenegro, que me miraba con la risa en los labios. Distinguía en su frente el agujero abierto por la bala, y lo veía vaciar en el hueco de la mano la sangre de su herida y arrojármela al rostro (Selgas: 1884: 231).

(...)

En realidad yo no tenía más remedio que matar al hombre que había intentado deshonrarme o entregar mi honor a la insaciable voracidad de la maledicencia, o lo que es más ignominioso, hacerme encubridor de un malvado, resignándome a ser cómplice de su infamia, facilitándole la fuga y librándolo del rigor de la justicia... ¡Vamos! Cualquiera en mi lugar hubiera hecho lo mismo (232).

Sin embargo, estas actitudes, justificadas en la literatura inmediatamente anterior, ya no lo están:

El príncipe misterioso, el personaje novelesco, el héroe interesante de tantas historias, el ídolo de la buena sociedad, se ha transformado de la noche a la mañana en expendedor en grande escala de billetes falsificados (Selgas: 1884: 238).

Del mismo modo, la condena se repite en boca de un Selgas que se introduce en la narración como receptor de las cartas del personaje principal:

...es muy difícil librarse del peligro de semejante situación; mas es el caso que a nadie le es permitido tomarse la justicia por su mano.

(...)

A los ojos de la sociedad podrías ser un héroe; y no obstante, a los ojos de la ley serás siempre un homicida (254).

Por último, encontramos este tipo en varios relatos de *Escenas fantásticas* (1876).

Empezando por “Mundo, dem onio y carne”, leemos en boca de uno de los personajes: “...me llama *hombre*. Todo lo sé, todo lo quiero y todo lo puedo, soy mi propia divinidad, mi propio ídolo...” (Selgas: 1876: 64), credo de los héroes ególatras del Primer Romanticismo. A continuación, encontramos una historia en la que, como un nuevo Fausto, el personaje vende su alma al diablo, encarnado en un amigo de la infancia. Esta venta no es tan explícita, ni el personaje que actúa como el demonio se presenta directamente como tal, pero viene a recoger el alma del amigo que había solicitado su auxilio, cuando este se suicida después de haber asesinado a su mujer. El caso de “Dos muertos vivos” es aún más interesante. En realidad, todo el relato lo es, pues en él se unen elementos propios del Segundo Romanticismo o con elementos del Primer Romanticismo adaptados y trasladados al Madrid del siglo XIX (escenario poco habitual en las obras de los primeros románticos). A su vez, sobre ambos se añade un lenguaje judicial tan exacto que casi se acerca al Naturalismo y la visión mórbida del erotismo unido a la muerte anticipa el Modernismo.

En los rasgos tomados del Primer Romanticismo es donde encontramos lo que se refiere al tipo de personajes que tratamos. Una vez más, nos hallamos frente al mito del brindis desafiante a los muertos y, como suele ocurrir, estos muertos aparecen para asistir al convite. Un mito que data del siglo XVII y ya había sido retomado en el Siglo XIX por Zorrilla en *Don Juan Tenorio*. En esta ocasión, se recoge la lección moral de Zorrilla, pero se añade el juicio inapelable de Tirso, porque este tipo de personaje ya no es el héroe, el héroe es el muerto, que enlaza con el modelo de artista-poeta del Segundo Romanticismo.

_ Brindo- exclamó este- en primer lugar por la salud de todos los muertos._ Brindo además porque todo cadáver que tenga alguna queja pendiente en este mundo, venga a pedir justicia y se haga visible a los ojos de todos.

Las copas del Barón, de Guillermo y del Coronel chocaron entre sí, y tu vieron que ir a buscar la de Guillén para chocar con ella. Después los cuatro amigos bebieron (Selgas: 1876: 322).

**

- De modo- advirtió Guillermo- que se trata de una muerta? Convengamos en que esto no deja de ser curioso; y si se añade que la difunta es joven y hermosa, que a pesar del sepulcro ha conservado la morbidez de los contornos y la pureza de las líneas, que se presenta, eso sí,

pálida como la misma muerte, pero animada por sus grandes ojos negros, sus magníficas cejas y sus largas pestañas, entonces la originalidad del caso es icontestable, se trata sencillamente de una muerta viva (Selgas: 1876: 360).

**

...Que se levante también del sepulcro [Mr. German], venid y acusadme. Mentira; los muertos no resucitan, los muertos no viven, los muertos no hablan, la justicia de los hombres no tiene oídos para los muertos.

Buscaba en la audacia de las palabras un refugio al terror de su alma...creía huir de las sombras que lo perseguían, evocándolas...y poseído del ciego valor del miedo desafiaba a la Justicia Divina, escondiéndose detrás de la justicia humana (1876: 370).

Por último, en Augusto Ferrán encontramos, también, personajes que responden a este tipo. Así, en la leyenda alcoyana *La fuente de Montal* - publicada en el *Museo de las Familias* en 1866- aparece el modelo donjuanesco de hombre que trata de aprovecharse de las mujeres, que se entrega a todos los vicios y que acaba siendo comparado con el diablo por los que le rodean. Leemos:

Pedro, no me hables de su virtud; la misma resistencia que a mis deseos opone es causa de que sea mayor mi anhelo, de que mi empeño en ganar su corazón tan rebelde sea y a para mí una fuerza irresistible ante la cual no hay obstáculos insuperables...¡Su padre! ¿Y qué me importa su padre?...Ella tiene virtud; yo tengo voluntad, y ésta, cuando es de hierro, triunfa siempre de aquélla. Mañana estará María en mi castillo (Citado en Cubero Sanz: 1961: 265).

**

Don Enrique, (...), al verse dueño y señor de tantos dominios no reparó en que él era esclavo de las tumultuosas pasiones que reinaban en su corazón. Dio desde un principio amplia libertad a sus desordenados instintos, y por la rápida pendiente del vicio fue cayendo en el abismo profundo del desorden y la orgía, de la maldad y el deshonor.

(...)

...durante este tiempo don Enrique, cuyas pasiones, cada día más desatadas, más insaciables, no encontraban obstáculos para ellas invencibles, se había entregado completamente a los horribles furores del vicio y el vicio le había conducido al abismo del crimen (1961: 267).

**

El pueblo lo considera hombre “sin conciencia y libertino” y cuando lo ven dicen: “Ya viene el diablo que vive en el Monte alto” (1961:267)

Aunque de manera tangencial, pues no se trata de un tema que proceda del Primer Romanticismo, podemos poner este modelo de personaje en relación con los hombres que abandonan a las mujeres con fatales consecuencias (locura, muerte) para ellas. Con frecuencia estos poemas tratan de ser aleccionadores para las jóvenes, sirviéndoles como ejemplo de lo que puede ocurrir si no tienen cuidado al enamorarse. Los encontramos especialmente en la obra de Rosa lía de Castro, pero también en Selgas, en

Arnao, en Viedma. La presencia del personaje masculino se presupone por el contexto, pero poco se dice explícitamente de ellos. Por eso, y porque se verán algunos ejemplos al tratar el tema de la mujer, no reproduciremos más a aquí. Sí que nos interesa, sin embargo, uno de los poemas de *El libro de los Cantares* (1852), de Trueba, que podría funcionar como puente entre la tradicional figura del hombre que engaña y el donjuan romántico. Una vez más, la historia es la de la muchacha que ingenuamente se fía de la palabra de un hombre que la miente y, como resultado, se vuelve loca y acaba muriendo, por lo que él recibe un castigo divino (como el personaje de Tirso y a diferencia del de Zorrilla). La figura del personaje masculino, que es lo que aquí nos interesa, se presenta con todos los rasgos del truhán romántico, sacrílego y donjuanesco, caracterizándose como tal por medio de sus palabras:

- ¡No me olvides, no me olvides,
que Dios te castigará!
- Bien predicas, pero yo
soy pecador contumaz.
Me importa el cielo tres pitos,
y en teniendo a mí mandar
vino y muchachas, desprecio
la cólera celestial.
No bien tan torpe blasfemia
hubo proferido Juan,
el fuego del cielo, un rayo
le hirió con golpe mortal
(1909:199).

Queda claro, por tanto, que, bien de manera voluntaria, bien porque está fuertemente grabado en el imaginario colectivo, o bien como ejemplo para avisar a las muchachas, la figura mítica del héroe del Primer Romanticismo, del donjuan con rasgos satánicos, da su primer paso hacia la posteridad en la obra de los románticos de este periodo.

2.2.1.2. Rechazo-Parodia

Otra de las maneras en las que los segundos románticos nos transmiten el héroe de la época anterior es el rechazo explícito al mismo. Ya vimos que muchos de los autores que estudiamos se posicionan respecto a los presupuestos literarios precedentes para, generalmente, rechazarlos. Este rechazo se hace o bien de manera directa o bien por medio de la ironía y la parodia, dejando al modelo en evidencia y, por tanto, destruido, del mismo modo que las novelas de caballería en la obra de Cervantes. Vimos como esto se hacía en lo tocante al modelo de amor “romántico” etc. pero uno de los campos que más se prestan a este tipo de burlas son los personajes. Los personajes románticos

que, incluso antes de que los segundos románticos comenzasen a escribir, habían llegado a un grado de exageración que facilitaba la burla.

Dos de los autores en los que la actitud de rechazo queda más patente son Antonio Trueba y José Selgas.

En el caso de Trueba el rechazo es directo¹⁰ y se opone a un personaje concreto, el verdugo. Recordemos cómo en la obra de Espronceda el verdugo era presentado casi como una víctima, en su papel de manojera de un crimen del que la sociedad era culpable. La idea de Trueba sobre el mismo es completamente distinta:

AL VERDUGO

El que movido de ambición o de ira
alza sañuda o codiciosa mano,
y mata o roba a su infeliz hermano,
odio profundo y repulsión me inspira;
y si no he de manchar con la mentira
mi boca, debo confesar que en vano
¡despierta! Digo al sentimiento humano
cuando en el palo el criminal expira.
Mas cuando en manos del verdugo veo
a quien por saña o por codicia plugo
de homicidio o de robo hacerse reo,
y veo la frialdad con que el verdugo
por vil moneda ejerce vil empleo
¡sólo en la infamia del verdugo creo!
(Trueba: 1910: III: 177)

En cuanto a la parodia, destaca de manera preponderante José Selgas, cuya ironía se convierte en marca de identidad en diversos escritos. En lo que toca a los personajes del Primer Romanticismo, el autor se burla de ellos especialmente en el libro de cuentos *Escenas fantásticas* (1876), en concreto en el relato “El número trece”. Tras ironizar abiertamente sobre el Romanticismo, Selgas presenta al héroe del relato de la siguiente manera:

Un joven sumamente pálido y tétrico, de ojos tristes y brillantes, de larga melena, misterioso en sus palabras y lúgubre en su acento, tenía que ser por fuerza el héroe de la novela que ella tejió a sus solas, y que siempre llevaba en su pensamiento (Selgas: 1876: 98).

¹⁰ Hay que recordar que Trueba no es un autor que se caracterice por su uso de la parodia o la ironía, como él mismo señala en alguno de sus prólogos.

2.1.2. Héroes propios del Segundo Romanticismo

Los héroes que caracterizamos como propios del Segundo Romanticismo son aquellos que entroncan con las nuevas influencias propias de este periodo y que reflejan la nueva ideología. Ya vimos cómo los cambios en el panorama político-social impulsan la aparición de un pensamiento marcado por la vuelta a los valores tradicionales y el intimismo, por los modelos del Idealismo alemán y por la teoría de *Volksgeist*. De acuerdo con esto, en la tipología de personajes específicos de este periodo vamos a encontrarnos con tres modelos fundamentales relacionados, en la mayor parte de los casos, con la figura del poeta, que se convertirá en el héroe fundamental del movimiento. Relacionados con las diferentes características o funciones que se atribuyen a los poetas, encontramos:

1. El personaje, al que se califica o define como poeta cuando no se trata de un verdadero poeta en su acepción de compositor de versos. Este personaje se caracteriza por su gusto por la soledad, su idealismo e insatisfacción de acuerdo con el ansia sin nombre y el desengaño propios de este periodo.
2. Los personajes caracterizados por ser recolectores y transmisores de la tradición. Muchas veces, se trata del mismo escritor introducido en el texto como un personaje más que busca, escucha, juzga y transmite la tradición.
3. Por último, de acuerdo con los modelos del romanticismo histórico alemán y la recuperación de la religiosidad, encontramos muchas leyendas y textos en los que curas buenos o ermitaños desarrollan el papel de salvadores.

2.1.2.1. El “poeta”

Como decíamos el “poeta” es el personaje que con más frecuencia encontramos en las obras del Segundo Romanticismo.

El modelo de héroe que se propone en los textos de este periodo es un personaje con sensibilidad excepcional, amante de la soledad y víctima de un ansia infinita de algo que ni siquiera sabe qué es. Son personajes que gustan del retiro y de los valores espirituales frente a los materiales. Su relación con el idealismo alemán, pues, parece clara. El modelo que se propone es un hombre donde la parte espiritual sobrepasa a la material, donde la infinitud del espíritu, llamado a la eternidad, se enfrenta a la finitud de la

materia precedera; por eso aparece la separación del alma y el cuerpo y, por eso, existe un conocimiento casi intuitivo que se produce por medio del espíritu en los estados de semiconsciencia y que tan sólo se recuerda como reminiscencia confusa. Todo esto son motivos y valores que se relacionan con la poética del Segundo Romanticismo, y que ya se vieron, pero lo que nos interesa ahora es ver cómo todo ello se plasma en los personajes.

Comenzando por Bécquer, basta echar una ojeada a sus leyendas para comprender que es este el tipo de héroe predominante. En “El rayo de luna” (1862) encontramos en relación a Manrique la definición que ya reproducimos en el apartado 3.1.4. en relación a los poetas:

Manrique amaba la soledad, y la amaba de tal modo, que algunas veces hubiera deseado no tener sombra, porque su sombra no le siguiese a todas partes. Amaba la soledad porque en su seno, dando rienda suelta a la imaginación, forjaba un mundo fantástico, habitado por extrañas creaciones, hijas de sus delirios y sus ensueños de poeta, porque Manrique era poeta; tanto, que nunca le habían satisfecho las formas en que pudiera encerrar sus pensamientos y nunca los había encerrado al escribirlos (Bécquer, 2004: 155).

Se trata, probablemente, de la mejor de las descripciones que encontramos de este tipo, pero no es el único personaje de Bécquer que presenta las citadas características. Del mismo modo, Fernando, en “Los ojos verdes” (1861), o el oficial de Dragones del “El beso” (1863) que, aun respondiendo al modelo de héroe sacrílego en su desafío a la estatua del esposo de su amada de piedra, no deja de compartir rasgos definitorios con el modelo de héroe que estudiamos, como muestra su alegato contra lo material y en defensa de lo espiritual, “¡Carne y hueso!...¡Miseria, padre dumbre!” (2004:239). Al mismo tipo responden el músico alemán de “El Miserere” (1862) o, en un adelanto de lo que veremos acerca de la ficcionalización del autor, el mismo Bécquer convertido en personaje en “La venta de los Gatos” (1862).

En la obra de Rosalía, también, es este modelo de personaje el predominante y a él responden, por ejemplo, Esperanza, Teresa, Mara o Flavio, personajes principales de *La hija del Mar* (1859) y de *Flavio* (1861) respectivamente.

Altamente significativo es, asimismo, el personaje que presenta Augusto Ferrán en *El puñal*, publicada el 1863 en *El Museo Universal*. De Juan, el personaje principal, se dice:

Juan huía de las diversiones de sus compañeros, y en lugar de ir los domingos con ellos, solía marcharse solo por los bosques, donde permanecía hasta muy tarde (Ferrán: 1969: 166).

**

Mas sabe Dios que pena oculta llevaba Juan en su corazón; quizá la causa la ignoraba él mismo, y quizá su tristeza fuera como un presentimiento de su desastroso fin. Privilegio que tiene a veces el pesar que se siente antes de venir, cuando ya ha llegado y después que se ha ido. ¡Así es el mundo: mucho y bueno, nunca; y mucho malo, siempre!

Juan aspiraba sin duda a algo que no tenía, deseaba una cosa que ni él mismo sabía cómo se llamaba ni dónde la podría encontrar. El trabajo continuo cansaba su cuerpo; pero lo que había dentro de él, su alma, estaba ociosa y deseando emplear sus fuerzas en algo que la ocupara y calmara su fogoso ardor (Ferrán A.: 1969: 166).

Gusto por la soledad, ansia sin nombre y separación de cuerpo y alma, tal como habíamos señalado.

También Selgas, en *Escenas fantásticas* (1876), concretamente en el relato “Dos muertos vivos” del que ya hablamos previamente, presenta un modelo perfectamente acabado de este tipo de personaje:

Se le veía salir de la posada con su gran cartera debajo del brazo, cruzar las calles de la población y alejarse unas veces en una dirección, otras en dirección opuesta a grandes distancias, recorriendo los alrededores del pueblo. Trepaba como cabra por los riscos que subían al castillo o descendía a la rivera, perdiéndose entre los árboles de las huertas.

Se le encontraba algunas veces mudo e inmóvil como una estatua, contemplando absorto el paisaje que se desenvolvía delante de sus ojos, o sentado en una piedra con la cartera abierta sobre sus rodillas, y un lápiz en la mano trazando líneas misteriosas y contornos fantásticos. De noche, sobre todo las noches de luna, se le veía también vagar como una sombra por las soledades del despoblado (Selgas: 1876: 284-285).

Una de las cosas más interesantes de este personaje es que será asesinado y el asesino, el antihéroe, reúne todas las características del héroe del Primer Romanticismo, como vimos, de manera que una vez más nos encontramos con la devaluación del héroe del Primer Romanticismo, en este caso, al ser eclipsado por el héroe característico del segundo periodo.

Los casos de Antonio Arnao y Ángel María Dacarrete varían ligeramente.

En el caso del primero, este modelo se hace igualmente patente, pero ya no en forma de personaje novelesco o legendario, sino en algunos poemas de *Soñar despierto*, de 1891:

...

Pobre poeta, con risa o llanto,
víctima dócil de suerte varia,
como lo quieren los cielos canto
desde el retiro de mi mansión;
y, entre desdenes del mundo esquivo,
soy ave ignota que solitaria

vive cantando sin incentivo
de galardón
(Arnao, 1891: 12).

...

El caso de Dacarrete es también singular. Este modelo de personaje se presenta en la obra de teatro *Magdalena* (1855) y se define a sí mismo por medio de la oposición dialéctica con otro de los personajes, representante del personaje cínico, fruto del desencanto, que se desarrollará en el Modernismo y que comienza a aparecer de manera embrionaria en algunos de los autores del Segundo Romanticismo. Nos encontramos, pues, con las dos fases de los héroes del Segundo Romanticismo cara a cara, él que aún espera y el desencantado, el idealista y el cínico, como si el Manrique del principio se enfrentase al Manrique final en “El rayo de luna” (1862). Y nos acercamos así a otro de los rasgos que van a caracterizar a este tipo de personajes: el desencanto. La posibilidad de acceder sólo a las sombras de las verdaderas ideas, a su reminiscencia, y no a la IDEA en sí misma crea en los poetas un sentimiento de ansia constante, de añoranza de lo perdido, que se refleja en sus escritos y que les conduce a un desencanto casi metafísico al descubrir que todo lo que persiguen como ideas absolutas queda reducido a polvo, a un rayo de luna, a nada. El desencanto, que con frecuencia trae como consecuencia una renuncia a la felicidad y a los sueños que pretende ser estoica.

Ejemplo por antonomasia vuelve a ser Manrique en “El rayo de luna” (1862):

No quiero nada...; es decir, sí quiero: quiero que me dejéis solo... Cántigas..., mujeres..., glorias..., felicidad..., mentiras todo, fantasmas vanos que formamos en nuestra imaginación y vestimos a nuestro antojo, y los amamos y corremos tras ellos, ¿para qué?, ¿para qué? Para encontrar un rayo de luna (Bécquer, 2004:161).

Este modelo de héroe desencantado es uno de los que, sufriendo una serie de cambios y evoluciones, perdura por largo tiempo en la literatura española. En los primeros románticos el desencanto no se debe tanto a la finitud del hombre, sino a hechos concretos, a batallas realmente perdidas, al menos en el caso de España, donde, autores como Larra o Espronceda habían apostado por un modelo político en el que habían puesto todas sus esperanzas, y que, una vez alcanzado, no había traído más que desilusión y frustración. Por eso, el desencanto duele de una manera más virulenta y trata de esconderse tras la máscara de un doloroso cinismo que apuesta por los placeres momentáneos y destila amargura.

El caso del Segundo Romanticismo es distinto. Obedece más a una experiencia existencial. Ciertamente es que el ambiente en el que los representantes del mismo han

crecido, la España en la que viven, se caracteriza por un clima de desilusión. Ellos lo experimentan y protestan, pero su desencanto obedece más a la conciencia del paso del tiempo y la imposibilidad de hallar la totalidad, los IDEALES de los que ya hemos hablado. Esta desilusión existencialista trae como consecuencia no una reacción violenta, sino la callada renuncia a soñar, el estoicismo, que buscan como solución pero que no alcanzan tan fácilmente; por eso seguirán soñando y por eso el desencanto seguirá doliendo, pero de una forma más calmada. Esta actitud es heredada a su vez por muchos escritores de lo que se ha llamado Modernismo, o lo que mejor podemos caracterizar como literatura de fin de siglo.

2.1.2.2. El historiador cronista

Tres acontecimientos propician el que los autores que estudiamos fijen sus ojos en la tradición y establezcan entre las funciones del poeta la recolección y narración de las mismas. En primer lugar, algunos de los románticos del segundo periodo, como Selgas, buscan la integración del individuo en una sociedad que tratan de pacificar tras las turbulencias y problemas de los últimos años. Por otro lado, nos encontramos en los albores de la industrialización en España, con la llegada del ferrocarril y sus consecuencias. Los autores que estudiamos no son reacios a los avances de la ciencia, pero sí lamentan lo que esos avances pueden hacer desaparecer: las tradiciones, las costumbres, las leyendas y las peculiaridades diferenciales de cada pueblo; por eso se proponen conservarlas por escrito, como hace Bécquer. Por último, con unidades autónomas como Galicia o el País Vasco, ven peligrar su situación, o sus privilegios, por la acción de un gobierno central que no atiende a sus necesidades específicas, por lo que se ven obligados a reivindicar estos territorios y lo hacen desde la alabanza del paisaje, las costumbres o la historia hasta la reivindicación directa de sus derechos. Lo vimos al hablar del Nacionalismo, pero ahora nos interesa señalar que son estas motivaciones las que llevan a los poetas a plantearse la importancia de su figura en la labor de transmitir la esencia de su pueblo o nación a las gentes de otros lugares o a las generaciones futuras.

Todo esto, que responde a unas circunstancias históricas, tiene como referente a los románticos alemanes, que a partir de los parámetros de la filosofía historicista, buscaban

conseguir la unión de los individuos en torno a una serie de valores comunes, como la lengua, la religión, las tradiciones etc.

De este modo, una vez más se unirá la respuesta a una situación dada con la influencia alemana, que sirve como modelo de actuación en circunstancias semejantes.

Se llega así a la clara conciencia de que el poeta tiene que realizar una labor de cronista e historiador, pero los autores que estudiamos no sólo lo hacen desde un plano erudito. Son escritores y su labor de folcloristas la llevan a cabo desde la literatura. Así pues, Bécquer, Trueba etc; en la mayoría de los casos no se limitan a la transcripción de los datos desde la objetividad, sino que introducen en esta información en cartas literarias, cuentos, libros de memorias, novelas, leyendas etc; es decir, lo hacen desde un punto de vista subjetivo y, normalmente, o bien por medio de personajes que muestran una preocupación por este tipo de temas, o bien introduciéndose ellos mismos en el relato, de manera que desde su propia ficcionalización, expresen sus preocupaciones dentro del texto. Esta tarea la realizan muchos de los poetas de este periodo, como Rosalía de Castro, Augusto Ferrán, etc; pero la introducción del poeta-personaje-transmisor de la tradición es especialmente significativa en autores como Gustavo Adolfo Bécquer y Antonio Trueba.

Bécquer, a medio camino entre lo autobiográfico y la ficción, utiliza esta técnica en todas las *Cartas desde mi celda* (1864). Su presencia es incuestionable en un género de estas características, y está justificada en un nivel casi lírico en las cartas que se caracterizan por un tono más confesional. Sin embargo, Bécquer se introduce también en las cartas que tratan sobre las brujas de Trasmuz, que presentan un carácter legendario y una técnica semejante a la empleada por el autor en las leyendas.

Bécquer, con frecuencia, introduce al principio de cada leyenda unas palabras que la contextualizan y explican su porqué, otorgándole, asimismo, un segundo marco espacio-temporal que coincide con el del lector y que da al texto una mayor credibilidad. Además, y esto es lo fundamental en el tema que tratamos, estas líneas convierten a Bécquer-escritor fuera del texto- en una parte del mismo, y por tanto, en cierto modo lo ficcionalizan. Ocurre así en “El monte de las ánimas” (1861), “Maese Pérez el organista” (1861), “El rayo de luna” (1862), “El Miserere” (1862), “La rosa de la

pasión” (1864)...y en las *Cartas desde mi celda* de tono legendario (VI, VII, VIII), donde no sólo aparece en un pequeño aparte inicial, sino que se convierte en testigo indirecto de la tradición y de los lugares en los que se produce; se trata de un personaje más dentro de la historia que desempeña el papel de lector ideal; él mismo pone todas las objeciones que cualquier otro lector podría poner y él mismo – como narrador-, las soluciona, de manera que el lector queda desarmado ante el misterio. Esta técnica se emplea de la misma manera en *El puñal* (1863), de Augusto Ferrán, en la que un lugareño se acerca al escritor para pedirle tabaco, entablan conversación y el anciano le cuenta una historia que él nos transmite. Algo muy semejante ocurre también con Antonio Trueba que, con mucha frecuencia, se presenta dentro del texto como transmisor de una tradición procedente, bien de una fuente desconocida o bien del seno del hogar (padre, abuela), lo que refuerza los valores de la familia. Asimismo, este autor se introduce como personaje en casi todas sus novelas y en muchos de sus cuentos, en los que da a conocer las tradiciones del pueblo y proporciona modelos acordes con los valores del Romanticismo Histórico Alemán, como en la obra *Mari Santa* (1874).

Este afán de ficcionalizar el propio yo para inmortalizarlo dentro de la literatura responde a un marcado individualismo, que se conservará en el siglo XX en autores de la talla de Unamuno etc; pero la manera en la que los autores del Segundo Romanticismo lo realizan dista mucho del modo en que lo habían hecho los autores del Primer Romanticismo. Ellos mismos son conscientes de esto y explicitan las diferencias. Así, Trueba, en *Capítulos de un libro sentidos y pensados viajando por las Provincias vascongadas* (1864), explica:

Por más que al yo se le haya llamado satánico, es imposible, en cierta clase de escritos, prescindir de él. Que el periodista use el *nosotros*, es cosa muy lógica, porque rara vez deja de representar una colectividad de hombres e ideas; pero que lo use el que por cuenta propia escribe un libro o simplemente unos recuerdos personales como estos, es de las cosas más ridículas que uno se echa a la cara.(...) Adelante, pues, con el yo, que cuando San Agustín le puso en sus *Confesiones* y la iglesia en el *Yo pecador*, no será tan satánico, usado, por supuesto, como Dios manda (1864:219).

Interesa señalar, como conclusión de este apartado, que esta tipología de personaje ha perdurado en la literatura española, y es este modelo junto a los presupuestos del Romanticismo Histórico, lo que se encuentra detrás de las teorías educativas del Regeneracionismo, la Institución Libre de Enseñanza y de la obra de importantes autores de la literatura de entrésiglos, entre ellos, la de Antonio Machado. Ciertamente es que la labor folclorista le venía de familia al conocido escritor, pero esta familia, su padre y

su abuelo, pertenecen a la misma época que los escritores del Segundo Romanticismo, por lo que la relación es clara. Con los mismos presupuestos ideológicos de los hombres del Segundo Romanticismo, los hombres de fin de siglo, en medio de una crisis política, económica, y, sobre todo, de conciencia, tratan de encontrar la solución en las raíces de España, en su verdadera esencia, en la tradición, en el folclore, en la intrahistoria, que tanto se parece a lo que ya habían hecho autores como Bécquer, Trubia, Rosalía de Castro etc.

2.1.2.3. Los eremitas y los curas buenos

Dentro de los principios de Romanticismo Histórico y de la vuelta a la religión, pero también, en parte, relacionados con los eremitas previos de la tradición literaria¹¹, es conveniente señalar por lo significativo de su presencia, este nuevo tipo de personaje.

Como decíamos, no son extrañas las leyendas en las que un ermitaño o un cura - habitualmente el anciano cura de un pueblo pequeño, alejado de toda relación con las altas esferas del poder eclesiástico- aparecen como héroes redentores. También aparecerán en las obras de los autores que estudiamos, y lo harán en relación con casos casuísticos determinadas.

La primera es la que entronca directamente con la tradición, y está presente en las leyendas y cartas literarias de tipo legendario de Gustavo Adolfo Bécquer. Muchos de estos textos tienen una enseñanza religiosa, y el hecho de convertir en héroe a un humilde religioso viene a reforzarla.

Héroes de este tipo encontramos en “La cruz del diablo” (1860), “Creed en Dios” (1862), la VIII *Carta desde mi celda* (1864), y, sin necesidad de ser curas, aparecen este mismo tipo de personajes en “Maese Pérez el organista” (1861) y en “El caudillo de las manos rojas” (1858).

En “La cruz del diablo” (1860), la VIII *Carta desde mi celda* (1864) y “El caudillo de las manos rojas” (1858) encontramos el modelo de ermitaño/cura que desde su santidad

¹¹ Recordemos, por ejemplo, al eremita que dice al rey Rodrigo cómo purgar por su delito en el romance de “El castigo de Don Rodrigo”.

y sabiduría es capaz de encontrar solución a los problemas personales o colectivos, relacionados con la presencia de seres diabólicos o debidos a una mala acción.

He aquí el ermitaño de “La cruz del diablo” (1860):

Este venerable ermitaño, a cuya prudencia y proverbial sabiduría encomendaron los vecinos de Bellver la resolución de este difícil problema, después de implorar la misericordia divina por medio de su santo patrono, (...) les aconsejó...

(...)

Púsose en planta el proyecto, y su resultado excedió a cuantas esperanzas se habían concebido (Bécquer: 2004: 117).

En la *Carta* (1864), aparece muy elaborada la definición de este tipo:

Muchos y muy señalados beneficios debían los habitantes de Trasmoz a la inagotable bondad del buen cura, que ni para disfrutar de una canonjía, con que repetidas veces le brindó el obispo de Tarazona, quiso abandonarlos¹²; pero el mayor, sin duda, fue el libertarlos, merced a sus santas plégarías y poderosos exorcismos, de la incómoda vecindad de las brujas (...). Su popularidad y el respeto que los campesinos le profesaban iban, pues, creciendo a medida que la edad, cortando, por decirlo así, los últimos lazos que pudieran ligarle a las cosas terrestres, acendrabá sus virtudes y el generoso desprendimiento con que siempre dio a los pobres hasta lo que él mismo había menester para sí (Bécquer: 2004: 438-439).

Por último, en “El caudillo de las manos rojas” (1858) - a pesar de no tratarse de un sacerdote católico o cristiano - podemos afirmar que el sacerdote comparte todas las características con estos modelos:

El último de estos sacerdotes que, encendidos en amor por la divinidad, han consagrado sus días a venerarla en contemplación de sus obras, es un anciano cuyo origen envuelve un misterio profundo.

(...)

¿Quién es? ¿De dónde viene? Se ignora; pero los que se sienten con el valor necesario para llegar hasta la gruta en que habita, su benévolencia para pedirle un remedio contra los males desesperados, una revelación para conocer el término de las empresas arriesgadas, una penitencia suficiente para lavar un crimen que ni la sangre borraría (Bécquer: 2004: 255).

Por último, también a cierta distancia por no tratarse de un cura, pero lo suficientemente cerca por su labor dentro de la iglesia y sus características definitorias, encontramos a Maese Pérez, descrito así por sus propios vecinos:

Yo me acuerdo, pobrecito, como si la estuviera viendo, me acuerdo de la cara de maese Pérez cuando, en semejante noche como esta, bajaba de la tribuna, después de haber suspendido al auditorio con sus primores... ¡Qué sonrisa tan bondadosa, qué color tan animado!... Era viejo y parecía un ángel... (151)

¹² Nótese el hincapié hecho en la falta de ambición del sacerdote en cuestión.

El otro modelo de cura es el que aparece con frecuencia en los cuentos de Trueba o Selgas: se trata de curas igualmente bondadosos, pero esta vez no aparecen situados en leyendas, muchas veces de ambientación medieval e impregnadas de un tono que los aleja de la realidad; el cura que presentan estos autores es el modelo de cura del siglo XIX que, como un contertulio y amigo acompañaba a las familias y se integraba como cualquier otro. Los ejemplos son múltiples y, en muchas ocasiones, aparecen como uno de los personajes secundarios que no precisa una descripción minuciosa sino que se define por su actitud o por su simple presencia. A modo de ejemplo, encontramos el cura que presenta Selgas en *Una madre* (1876), del que se dice:

...sentía hacia el humilde sacerdote una veneración cariñosa, porque encontraba en sus palabras la sencillez de la verdad y la luz tranquila de la fe, de la esperanza y de la caridad. No sé si es un gran teólogo; pero aseguro que posee como pocos las virtudes teológicas (Selgas, 1876: 102).

Otro ejemplo muy interesante, especialmente, por el autor que lo pone, es el de “La constancia” de Narciso Campillo, en su obra *Una docena de cuentos* (1878). En este relato, el anticlerical Campillo presenta un modelo de eclesiástico bondadoso, humilde, y comprensivo con el pecado de los otros desde la conciencia de su propia debilidad humana. De él dice el narrador: “Este mi cura valía por media docena. No murmuraba, no conspiraba, era incapaz de molestar a una mosca y ni siquiera tenía ama” (Campillo: 1878: 39).

Sacerdotes bondadosos que saben ejercer de consejeros y salvadores, en el caso de las leyendas de Bécquer. Este tipo aparece con frecuencia, quizá como modelo para los curas reales y como reflejo de un nuevo posicionamiento ante la iglesia.

2.1.3. El germen de los nuevos héroes

La tercera modalidad de héroes responde al reflejo de la sociedad en la que viven, y de este modo prefiguran a los héroes que se desarrollarán en la novela realista y naturalista, una vez que estos cambios se fijan en la sociedad.

El personaje-cronista mostraba, también, una reacción ante el entorno, en cuanto a la necesidad de dejar constancia de unos modelos sociales que están llamados a desaparecer. La respuesta que se ofrece desde el modelo de personaje que estudiamos en este apartado es ligeramente distinta. Se trata de la reacción ante una serie de principios

materialistas y la creación de un nuevo modelo de héroe, que podemos caracterizar como burgués y que, partiendo del estoicismo o voluntario que señalamos al hablar del desengaño, busca la felicidad en unos valores de tipo doméstico que no precisan de índices absolutos, sino que se cifran en las pequeñas cosas de cada día. El mismo tipo de personaje que encontraremos en las novelas de Galdós, por ejemplo.

Por otro lado, y siguiendo la dirección opuesta desde el punto de partida del desengaño, encontramos prefigurados a los personajes caracterizados por el cansancio existencial, el hastío, el *spleen* que desembocará en los personajes característicos de la literatura modernista de entresiglos.

2.1.3.1. Los personajes burgueses

Con respecto al modelo de héroe burgués, se parte de la conciencia de la imposibilidad de adquirir los valores absolutos, del consiguiente desengaño y posterior estoicismo; pero, además, se parte de un cambio de idea respecto a la concepción del yo, que deja de considerarse casi una divinidad para empezar a ser visto dentro de los límites de su medianía. Esta idea se enfrenta a la concepción romántica, pero también a las nuevas ideas surgidas a partir del desarrollo de las ciencias, en las que el hombre era considerado un ser superior por su inteligencia y sus capacidades científicas.

La definición de este nuevo pensamiento con respecto al yo la encontramos en la obra de Selgas *Fisonomías contemporáneas: curiosa colección de apuntes dignos de estudio* (1885).

Yo, que tengo la certidumbre de que he nacido y la evidencia de que he de morir, no encuentro en mi flaqueza, en mi debilidad, en mi humillación, nada que se parezca a una apoteosis. Yo, infeliz criatura en que todo es contingente, limitado, relativo, no veo en mi ser ni ningún o absoluto. Yo, que no me he concedido la vida, ni puedo evadirme de la muerte, que vivo sujeto a las leyes de la naturaleza y a las de la sociedad, que no sé por mí solo do minarme ni poseerme...¿qué especie de dominio es el de mi personalidad?...(Selgas:1885:142)

Si se tiene en cuenta, pues, una nueva concepción de la persona y el desengaño del que hablábamos más arriba, se entiende que la búsqueda de la felicidad se cifre en este momento en las pequeñas cosas cotidianas y en los valores familiares y domésticos, que sí se pueden alcanzar y que no dejan un sentimiento de ansia o *saudade* en el espíritu.

Curiosamente -pues fue uno de los que menos se acercó al modelo de vida burgués-, otro de los autores que predica las bondades de este modelo de vida es Augusto Ferrán, que en *La fuente de Montal*, leyenda escrita en 1861, dice:

Jorge Pérez no vivía más que para sus dos hijas, María y Rosa, conocidas en toda la comarca por su hermosura y más aún por su incomparable virtud.

(...)

Jorge quería a sus hijas casi con *religión* y como era natural María y Rosa correspondían con usura a tan generoso y entrañable cariño.

El honrado labrador, que tanto había aprendido en la guerra, disfrutaba en la paz del hogar doméstico la quietud y verdadera tranquilidad, digno premio a sus fatigas pasadas (en Curo Sanz: 1961: 265).

Todo esto, sin embargo, no debe llevarnos al error de creer que se asimilan a unos modelos burgueses dentro del incipiente capitalismo que llegaba a España. Lejos de esto, las críticas a los materialistas y ambiciosos sin escrúpulos aparecen con frecuencia de manera explícita. Probablemente, el autor más crítico con el hombre que surge de la nueva sociedad es José Selgas, que lo refleja en diversas ocasiones, ya sea en sus novelas ya en los múltiples libros ensayísticos que compuso. A modo de ejemplo podemos ver las siguientes citas. En *El ángel de la guarda* (1875) leemos:

Como en nuestra época más que en ninguna otra, se ha apropiado el dinero todas las virtudes y todos los méritos, basta poseer un bolsillo medianamente ancho y un tanto hondo para adquirir por mera compra o por pura gracia un título nobiliario de marqués, de duque o de conde... (Selgas: 1875: 6).

**

Esta aristocracia súbita, sin fundamento y sin historia, es propia, característica, de estos tiempos democráticos, porque es una aristocracia verdaderamente plebeya (Ibidem: 7).

(...)

En nuestra época todos los accidenetes de la vida tienen un mismo móvil y un mismo fin, la utilidad. Somos demasiado prácticos para amar la gloria por la gloria, y buscamos en ella la parte positiva. La fama es dinero, la celebridad es oro, y he ahí un motivo más, bien poderoso por cierto, para que busquemos con mayor empeño la ocasión de distinguirnos (Ibidem).

En la obra algo posterior *Fisonomías contemporáneas: curiosa colección de apuntes dignos de estudio* (1885), encontramos la misma idea respecto al hombre del momento:

Todo lo sabe, todo lo quiere y todo lo puede.

Parece poseer la tierra por derecho de conquista.

Si alguna vez se digna mirar al cielo, es como el conquistador que contempla el arco de triunfo que ha levantado a su paso la victoria.

(...)

...ha desamortizado el universo, sacándolo de las *manos muertas* de la Divinidad y se ha incautado de la naturaleza como de casa sin dueño (Selgas: 1885: 240-241).

Por último, en *Delicias del nuevo Paraíso, recogidas al vapor en el siglo de la electricidad* (1929), leemos:

...y el hombre se vende a la materia y se alquila a la ganancia, y al someterse a la imperiosa seducción de los intereses materiales, se ha rebelado contra su espíritu, creyéndose dueño del mundo en el momento en el que ha empezado a dejar de ser dueño de sí mismo (Selgas: 1929:34).

Se defiende, pues, el modelo de hombre burgués, pero entendiendo por tal a aquél que sabe conformarse con lo que tiene sin aspirar a imposibles que le conducirían a la infelicidad, pero no al incipiente capitalista “que se vende a la materia” y que es fuertemente denostado.

2.1.3.2. El cínico

El estoicismo que desemboca en la defensa del hombre que encuentra la felicidad en la medianía es sólo uno de los posibles caminos que surgen del desengaño de los segundos románticos, otro de los caminos conduce al cínico abandono y al falso “me da igual”. Algunos autores del Segundo Romanticismo comienzan a hablar de *spleen* o hastío a la hora de vivir, como consecuencia de tenerlo todo o de la falta de ganas de luchar por nada. El paso siguiente a la desilusión de Manrique es la inactividad, el abandono. En el caso del personaje becqueriano esa deserción de lo soñado duele, y ni siquiera parece conseguirse, pero sí lo hacen algunos personajes de otras obras.

En primer lugar, podemos ver cómo comienza a perfilarse esta renuncia a creer en los grandes ideales cuando Mara, en la obra *Flavio* (1861) de Rosalía de Castro, afirma:

Él volverá siempre si en realidad me ama con el amor que aparenta- se decía-; y aunque espera morir de dolor como yo sé que nadie se muere de amor hoy día, sin duda porque el traidor niño se ha familiarizado ya con el corazón de los mortales, él tampoco morirá y todo acabará bien. Si, por el contrario, llegase a olvidarme, su amor no sería verdadero, y ya nada habría perdido (de Castro: 1993:402).

El personaje pretende ser cínico, pero de las mismas palabras de la heroína se desprende la falsedad de esta afirmación.

Mucho más convincente se muestra el personaje de D. Juan en *Magdalena* (1885), de Dacarrete. Como ya señalamos, en esta obra se oponen los puntos de vista del personaje

“poeta” propio del Segundo Romanticismo y del personaje desengañado y sin fe en ideas como el amor o la bondad de las mujeres.

Esta actitud continuará su desarrollo, hasta alcanzar su punto culminante durante el Modernismo, en el que la inactividad o el abandono antes de la lucha no duelen, sólo hastían, sólo aburren, y así encontramos este tipo de personajes en obras como la de Manuel Machado. En el poema “Adelfos” leemos:

(...)
Mi voluntad se ha muerto una noche de luna
en que era muy hermoso no pensar ni querer...
mi ideal es tenderme, sin ilusión ninguna...
de cuando en cuando, un beso y un nombre de mujer.

(...)
Nada os pido. Ni os amo, ni os odio. Con dejarme,
lo que hago por vosotros hacer podéis por mí...
¡que la vida se tome la pena de matarme,
Ya que yo no me tomo la pena de vivir!...
(...)
(Machado, M.:2000:119-120).

El poema pertenece al poemario, *Alma*, publicado en 1902, pero los personajes caracterizados por la falta de actividad o por la falta de esfuerzos por vivir, no terminan ahí y, traspasando varias épocas de la literatura del siglo XX, aún los encontramos en novelas contemporáneas.

2.1.4. Otros personajes

Obviamente la lista que podríamos incluir aquí con los otros tipos de personajes que se encuentran en los autores que estudiamos es inmensa, en primer lugar porque la tipología que aparece en cada uno de ellos es amplia y, en segundo lugar, porque estudiamos a un número grande de autores, algunos de ellos con una obra muy extensa. En cualquier caso, recoger todos y cada uno de los modelos que aparecen sería una labor ardua que no vamos a acometer en este apartado, en el que nos vamos a ceñir a dos grupos más de personajes, haciendo especial hincapié en uno de ellos.

Nos referimos al grupo de los personajes fantásticos, que juegan un papel realmente importante en algunas obras, especialmente en las leyendas de Bécquer y en las *Cartas*

desde mi celda (1864) de tipo legendario. En estas se encuentran los personajes que se asocian a lo diabólico, como las brujas de Trasmuzo o el mago que supuestamente construyó el castillo de esta misma zona. Se trata de tipos eminentemente negativos a los que hay que vencer- en muchas ocasiones con la ayuda de los ermitaños o sacerdotes anteriormente mencionados.

Por otro lado y casi con una mayor frecuencia, aparece otro modelo de seres fantásticos, como el espíritu que habita en el lago de la leyenda de “Los ojos verdes” (1861), o el gnomo que llama desde el río en la leyenda que recibe su nombre. Estos personajes son negativos porque llevan a la perdición y a la muerte, pero también son tentadores porque apelan a lo que más puede atraer al ser humano: la riqueza, en el caso de “El gnomo” (1863), el amor, en el de “Los ojos verdes” (1861), y no un amor cualquiera, sino ese AMOR, con mayúsculas que buscan los héroes del Segundo Romanticismo y que no es posible alcanzar en lo real, en lo terrenal, en la vida. A modo de ejemplo bastan los últimos párrafos de esta leyenda:

-Fernando- dijo la hermosa entonces con una voz semejante a una música-, yo te amo más aún que tú me amas; yo, que descendo hasta un mortal siendo un espíritu puro. No soy una mujer como las que existen en la tierra; soy una mujer digna de ti, que eres superior a los demás hombres. Yo vivo en el fondo de estas aguas, incorpórea como ellas, fugaz y transparente: hablo con sus rumores y ondulo con sus pliegues. Yo no castigo al que osa turbar la fuente donde moro; antes le premio con mi amor, como a un mortal superior a las supersticiones del vulgo, como a un amante capaz de comprender mi cariño extraño y misterioso.

Mientras ella hablaba así, el joven, absorto en la contemplación de su fantástica hermosura, atraído como por una fuerza desconocida, se aproximaba más y más al borde de la roca. La mujer de los ojos verdes prosiguió así.

- ¿Ves, ves el límpido fondo? ¿Ves esas plantas de largas y verdes hojas que se agitan en su fondo?...Ellas nos darán un lecho de esmeraldas y coral es..., y o..., y o te dará una felicidad sin nombre, esa felicidad que has soñado en tus horas de delirio y que no puede ofrecerte nadie...Ven (...).

(...)

Fernando dio un paso hacia ella..., otro..., y sintió unos brazos delgados y flexibles que se liaban a su cuello, y una sensación fría en sus labios ardorosos, un beso de nieve..., y vaciló..., y perdió pie, y cayó al agua con un rumor sordo y lúgubre (Bécquer: 2004: 141).

El ideal al que se aspira pero que conduce a la perdición, y una vez más la disyuntiva entre perderse en la búsqueda de los ideales o vivir renunciando a ellos.

El otro tipo de personaje al que queremos hacer mención son los tipos costumbristas, que aparecen en Rosalía de Castro, en Tr ueba o en Gustavo Adolfo Bécquer. La

existencia de los m ismos entron ca con el costumbrismo pr opiamente dicho y viene a confirmar una vez el triunfo del historicismo alemán y las raíces de los nacionalismos.

2.2. La heroína romántica

El tema de la m ujer y el m odelo de he roína que los segundos rom ánticos proponen ha sido poco estudiado y no es tratado por Ricardo Navas Ruiz en su obra, pero nos parece de enorm e im portancia por varios m otivos. En prim er lugar, com o afirm a Enrique Conde Gargollo “la mujer va a servir de figura y fondo en los sentim ientos románticos”(1983:64); encontrarem os m ujeres reales y m ujeres idealizadas, m ujeres cargadas de erotismo y carnalidad y mujere s-símbolo de diferentes signos. En segundo lugar, el tratam iento de la m ujer será uno de los rasgos privativos y distintivos del Segundo Romanticismo. En su m anera de enfocar la entidad fe menina, los rom ánticos del segundo periodo no siem pre responderán al m odelo de sus inm ediatos precedentes, pero tampoco al concepto de m ujer que imperaba en la sociedad del m omento y que se impondrá en la literatura realista. El m odelo femenino que nos presentan bebe de todos ellos, pero también amplía sus referentes de manera prodigiosa y presenta a una m ujer mucho m ás compleja y a m bigua, idealizada en m uchas ocasiones pero tam bién m ás cercana a la realidad. Frente a algunos de sus contemporáneos, los hombres del Segundo Romanticismo se aproximan a los modelos que im perarán en la liter atura Modernista. Por último, este tem a es de gran interés, en este estudio, por lo que innova Rosalía de Castro que, sin ser fem inista según la concepción moderna del término, sí que integra puntos de vista novedosos y actitudes rupturistas.

2.2.1. Situación y consideración de la mujer en la segunda mitad del siglo XIX

La situación en la que se encuentra la mujer en la época que estudiamos es el resultado de una evolución histórica y cultural que se remonta al concepto de “mujer fuerte” que ya aparece en el *Libro de los Proverbios* de la Biblia. En él, este tipo de m ujer es ensalzado por su vinculación con las labores del hogar y el cuidado de su familia. Como nos recuerda Marina Mayoral en “El canon a la vivo leta. Norm as y lím ites en la elaboración del canon de la literatura fem enina” (2002: 261-266), se afianza este m odelo en obras posteriores com o la *Institución de la mujer cristiana* de Luis Vives o

La perfecta casada de Fray Luis de León. Será este último el que inicie la definición de la mujer en términos de espacialidad, tal como la encontramos a lo largo del periodo romántico: partiendo de las diferencias existentes entre ambos sexos, el espacio de la casa será para la mujer lo que el espacio público para el hombre. En el siglo XVI las razones para que la mujer no salga de casa son su falta de aptitud para los asuntos de la vida pública y la posibilidad del “contagio” de su debilidad a los hombres con los que trata; por ello debe mantenerse en el hogar, espacio sagrado que guarda las posesiones del marido al margen de la sociedad. En el siglo XVIII, Josefa Amar y Borbón, que habla de la mujer dentro del espacio doméstico y la relaciona con el cuidado de los hijos, añade el matiz de que todo esto la mujer lo hace en perfecta “sociedad” con el marido y en un hogar entendido como una microsociedad privada dentro de la sociedad.

En el siglo XIX será la compleja relación entre la vida privada y la vida pública la que justifique la reclusión de la mujer. Según una doctrina de separación de esferas, vigente en España entre 1845 y 1900, la vida pública es el espacio del vicio, la perversión y los deseos impuros. Por ello, la mujer debe permanecer en el espacio doméstico, para apartarse de toda corrupción y, así, por medio de la conservación de la pureza y el contacto con la naturaleza, proporcionar un apoyo espiritual al hombre, que sobrevive en este territorio hostil, gracias a su supuesta superioridad en fuerza, inteligencia y carácter moral. Así las cosas, la influencia de la mujer en la sociedad se constata a través de la influencia en su marido y en sus hijos varones, para cuya educación es imprescindible.

De todo esto se puede deducir que la situación de la mujer, de esta mujer surgida a finales del siglo XVIII y denominada por Virginia Woolf como “Angel in the House”, ha avanzado, pues su papel dentro de la casa le permite una cierta autoridad. Si el amor y la armonía del hogar se identifican con la psique femenina, la mujer siempre tendrá algo que decir respecto a la configuración del lenguaje que representa la experiencia subjetiva, limitada y circunscrita, pero real. Ahora, la mujer tiene poder psicológico, pues es la encargada de regular los deseos de otros y de mantener el espacio del hogar libre de conflictos, competitividad y materialismo, como contrapunto a las nuevas formas de capitalismo.

La cara negativa de esta idea es que la consideración de la superioridad emocional de la mujer va en detrimento de sus capacidades intelectuales y físicas, respecto a las que se la considera inferior al hombre. En 1877 dice Fermín Gonzalo Morán:

Nególe el cielo a la mujer la fuerza y la energía física e intelectual que concediera al hombre, pero dotóla en cambio ricamente de una imaginación vivaz y creadora, de un corazón sensible y generoso(...)¹³.

Jean-Jacques Rousseau en *Émile*, habla de la mujer como un ser ajustado psicológica, moral e intelectualmente para su función primaria de reproducción, y por tanto, la educación que reciba, su actividad y su lugar en la sociedad deberán reflejar estas diferencias para canalizar los instintos naturales femeninos hacia la domesticidad. De acuerdo con esto, encontramos varias concepciones relacionadas con la mujer. En primer lugar, veremos cómo se la define por su potencial reproductor y cómo que da limitada a un único rol social: la maternidad. El útero es lo que, según los médicos de la época, determina la esencia femenina. Observa Monlau:

La matriz es el órgano más importante en la vida de una mujer; es uno de los polos de la organización femenina (...). En la matriz retumban indeliblemente todas las afecciones físicas y morales de la mujer, el útero hace que la mujer sea lo que es¹⁴.

No obstante lo cual, se piensa que la mujer no experimenta deseos sexuales y el furore uterino es considerado una aberración moral. La esposa ama con ternura, pero no con pasión; una mujer sólo puede sentir pasión hacia sus hijos, y la pasión dirigida a un hombre se identifica con las relaciones que este mantiene con las prostitutas.

Otra idea comúnmente aceptada en este momento es la de que la mujer, ante todo, debe ser modesta, pues esta es la única forma que tiene para protegerse de la opinión pública, libre de crear y destrozarse reputaciones.

Por último, y por el reflejo que encuentra este juicio en los hombres del Segundo Romanticismo, nos interesa señalar la afirmación de que las mujeres sienten especial predilección por lo caro e inútil. Por ello, la mujer deja de participar en la economía familiar y, al querer imitar a las clases superiores, gasta más de lo que tiene, lo que se considera un delito casi tan grave como robar. Esta preocupación se vio reflejada en

¹³ Fermín Gonzalo Morán, "La mujer", *El Correo de la Moda* (10 noviembre 1877); cit. en Aldaraca: 1991: 69.

¹⁴ Monlau, Pedro Felipe, *Higiene del matrimonio o el libro de los casados*, 3.ed. Madrid: 1865, 129; cit. en Aldaraca: 1991: 73.

varios autores de la época y llegó hasta el punto de originar la encíclica de Pío IX *Sobre el lujo de las mujeres*. En los autores del Segundo Romanticismo, también, aparece este asunto, pero con un elemento diferencial. Según Aldaraca, en el siglo XIX el lujo de la mujer se critica por las causas citadas. Si focalizamos la segunda mitad del siglo, en nuestra opinión, es necesario limitar esta afirmación, y decir que estas son las causas para la condena del lujo femenino en las novelas realistas (como las de Galdós) y en algunos autores del Segundo Romanticismo, pero no en todos, pues, en el periodo que estudiamos, el lujo de la mujer es denostado por el carácter caprichoso del mismo y porque, a pesar de su banalidad, lleva a las mujeres a poner en peligro a los hombres que las aman o las protegen¹⁵.

Estas características atribuidas a la mujer del siglo XIX se constatan en algunos testimonios de la época que permiten comprobar cómo los mencionados rasgos se generalizan y están presentes en importantes literatos y pensadores, como Clarín, o en algunas autoras femeninas.

Concepción Arenal afirma en 1886:

La mujer que no ama y que no cree, la que no tiene ningún afecto en este mundo y alguna idea del otro, es un ser tan extraño y tan monstruoso que casi me parece ver allí algún trastorno físico, algún estado nervioso semejante a una enfermedad, y tengo impulsos de decir: hay que llamar al médico porque esta mujer no cree en Dios¹⁶.

Ángela Grasi establece el candor, la modestia, la dulzura, la bondad, la persuasión, la timidez y la dulzura como las notas características de una mujer¹⁷, y Pedro Felipe Monlau insiste en ello cuando dice:

El *hombre hace a la mujer* (...) la naturaleza de la mujer es esencialmente buena, dócil y simpática: por poca educación que haya recibido, es fácil completarla: *el hombre hace a la mujer* (...) (Monlau: 1865: 129, cit. en Aldaraca: 1991:73).

En cuanto a Clarín, encontramos varios ejemplos significativos. En el ensayo “Marianela”, de la obra *Solos*, dice: “Una mujer que sueña es una mujer que piensa de la manera más natural de pensar las mujeres”. Más adelante, señala:

¹⁵ A modo de ejemplo, podemos mencionar el caso de la leyenda becqueriana “La ajorca de oro” (1861) o lo que sucede a causa del afán de posesiones de Dorotea en la VIII de las *Cartas desde mi Celda* (1864) del mismo autor.

¹⁶ C. Arenal, *Cartas a las delincuentes*, “Carta IV”, “A las corregidas”, *Obra selecta*: Santiago de Compostela: Biblioteca de Autores Gallegos: 1983:140-141, cit. en Mayoral: 2002:63.

¹⁷ La autora denuncia la situación injusta de la mujer en sus primeros poemas, pero o luego, en su producción posterior a 1850, acaba sirviendo a la ideología de “el ángel del hogar” desde su puesto de directora de *El correo de la moda* (1867-1883).

El instrumento que mueve a la mujer la mayoría de las veces es la ilusión, la fantasía y el ensueño. La mujer de sensibilidad, la eternamente femenina, transforma la realidad mediante la emoción y la evocación de sus vivencias¹⁸.

Estas dos citas que, a simple vista, parecen insertarse claramente en la corriente que analizamos, nos dan la clave de los matices que, a partir de ideas semejantes, se verifican en los segundos románticos. En primer lugar, y contrastando con las características que se le atribuyen al poeta, podemos encontrar la clave que explica la identificación que realizan Gustavo Adolfo Bécquer y algunos otros, entre mujer-sentimiento-poesía y por qué, asimismo, ponderan en repetidas ocasiones lo que los poetas y las mujeres tienen en común. Por otro lado, ideas semejantes son las que hacen del Romanticismo el encuadre perfecto para que la mujer comience a escribir. Si el Segundo Romanticismo otorga al sentimiento una importancia tal que se llega a identificar poesía con sentimiento, y al mismo tiempo la mujer es definida como un ser que siente frente al hombre que piensa y razona, la mujer tendrá una autoridad clara para escribir poesía. Veámoslo en palabras de Susan Kirkpatrick:

...the traditional association of women and emotion, an association emphasized and redefined in the domestic angel stereotype, was given a more positive meaning by the Romantic cult of feeling: women could now claim authority as subjects possessing an special sensibility, an expertise in empathy. (...)... the Romantic decades witnessed the emergence of a number of female who drew upon the authority of their subjectivity to produce images of the self (Kirkpatrick: 1989: 61).

El problema que surge deriva de la importancia otorgada al deseo durante el Romanticismo. La misma Kirkpatrick (1989: 15) habla de tres arquetipos que representan la conciencia romántica: Prometeo, trasgresor de las barreras del deseo, la superior y socialmente alienada individualidad y la conciencia individual. La autora resalta la importancia del deseo en la representación de la conciencia romántica y pone como ejemplo los personajes de Prometeo y Lucifer, muestras de una irreprensible energía del deseo que demanda libertad y poder. Si se tiene esto presente y se recuerdan los testimonios de los médicos que declaraban a la mujer carente de deseo, entendemos la contradicción que surge con respecto a la participación de la mujer en la literatura romántica. Por un lado, el nuevo movimiento anima a la participación femenina al valorar los sentimientos y la individualidad, pero por otro, las mujeres encuentran dificultad a la hora de asumir muchos de los atributos de la identidad romántica que entran en conflicto con la idea de que la mujer no siente deseo:

¹⁸ Ambas citas proceden de *Obras selectas*, ed. y prólogo de Juan Antonio Cabezas, Madrid: Biblioteca Nueva: 1947: 1069. cit. en Ortiz Aponte: 1971: 87.

The paradigms of the self that have just been outlined present themselves as incorporation of ungendered universal truths of subjective experience – desire’s inevitable clash with reality, for example, or imagination’s power to transcend limits. The idea that such truth about human experience could be learned through individual introspection rather than from a set of books accessible only to a male elite encouraged women readers to identify with the Romantic enterprise, to identify themselves as active subjects of the quest for the self. However, the forms in which Romantic writing characterized and libidinalized the poetic subject strongly conflicted with the dominant feminine norm of domestic womanhood (Kirkpatrick: 1989: 23).

Esto hará que las mujeres se vean obligadas a crear un nuevo modelo de escritura y de subjetividad apto para ellas. Autoras como Madame Staël, Mary Shelley, o George Sand exploran las posibilidades del lenguaje romántico de subjetividad para el sujeto femenino; empiezan a romper las limitaciones del ideal doméstico y cambian algunos aspectos de la conciencia romántica.

Como se ve, son escritoras europeas las que generan este cambio. Las autoras españolas se unen a él a partir de 1840, cuando ya existen referentes y cierta tradición femenina romántica. Cuando Rosalía comienza a escribir existen referentes europeos y españoles. Por ello, conviene hacer un breve recorrido de la situación de la mujer en la España del XIX en lo que a su relación con la literatura se refiere.

En primer lugar, hemos de señalar que el artículo treinta y cinco de la ley de educación de 1838 habla de escuelas separadas para hombres y para mujeres, por lo que sabemos que en este momento ya existía una educación reglada para las mujeres. Por los testimonios de las distintas autoras sabemos que la formación que se les daba no era suficiente, y en una carta publicada en *El Español* en 1836, tras una defensa de la educación de la mujer leemos:

No se crea por eso que pretendemos formar mujeres sabias, ni que éstas en lo general, olvidando su misión en la tierra, misión en la que vemos algo de celeste, se engolfen en las ciencias físicas o abstractas, o bien en las lenguas muertas (“Educación de las mujeres”, cit. en Kirkpatrick: 1989: 67).

La educación que las jóvenes recibían se enfocaba fundamentalmente a las artes domésticas y a la religión, pero, pese a todo, las lecturas que realizaban, posibilitaron que algunas de ellas decidieran escribir poesía y tuvieran modelos para ello. En ocasiones, las carencias y lagunas en su educación les dificultaban la escritura, pero aparecen entonces una serie de escritores que se presentan como guías. En opinión de Kirkpatrick, esta situación no es del todo positiva, pues las escritoras se ven obligadas a depender de tutores masculinos. A pesar de ello, el que algunos hombres, animen y

ayuden a las escritoras a realizar esta labor -considerada de varones hasta el momento-, muestra ya un avance con respecto a la situación anterior.

Otro factor fundamental en el desarrollo de la figura de la mujer escritora será el aumento de las obras destinadas a un público lector femenino, cada vez más importante. Durante la reforma liberal se imprimen muchos más libros dedicados a la mujer, y con la expansión y especialización de la prensa, comienzan a aparecer periódicos dedicados exclusivamente a ellas. Al principio, la participación de las mujeres es únicamente pasiva, como receptoras a las que se dirige el producto, como lector ideal en el proceso comunicativo, pero ya en 1822 *El periódico de las Damas* crea un apartado, la “charada”, consistente en un pequeño puzzle en verso que enviaban las lectoras. A medida que aumenta la producción literaria dedicada a la mujer y esta es más tenida en cuenta por los editores como mercado, las escritoras se van dando cuenta de que tienen algo que decir y un lugar, la prensa, donde decirlo. La colaboración femenina va aumentando en las revistas y periódicos hasta el punto de que en 1845 encontramos a Gertrudis Gómez de Avellaneda dirigiendo *La Ilustración de Damas*, y en 1851 aparece *Ellas, Órgano oficial del sexo femenino*, dirigido en una época por Emilia de T. y Alicia Pérez de Gascaña.

Asimismo, en el momento en que las mujeres empiezan a escribir, surge un movimiento de unión entre ellas para defenderse de los prejuicios y prohibiciones que afectaban a su sexo: se prestan apoyo mutuo, intercambian correspondencia, se dedican poemas las unas a las otras, y comparten temas, como el triste destino de la mujer.

Queda claro, pues, que las mujeres escritoras son una realidad en el momento en el que escriben nuestros autores, así como que la situación a la que se enfrenta Rosalía de Castro no es la de la falta de referentes. Otras mujeres habían abierto el camino para ella, ahora, a Rosalía le toca ensancharlo.

En efecto, la literatura femenina existía, pero constreñida por unos límites temáticos y unos convencionalismos formales muy estrictos. De las escritoras se espera una literatura que refleje las mismas virtudes morales y cívicas que la sociedad exigía a las mujeres, deben ceñirse “tan sólo a las pacíficas investigaciones de la vida íntima, a las

nobles y santas emociones del corazón y a la expresión coloreada y simpática de los sentimientos tiernos y religiosos¹⁹”.

Dice Clarín : “Las mujeres que escriben bien, escriben de sus sentimientos, y los sentimientos de las mujeres, son como ríos que van a dar a la mar del amor²⁰”. Por ello, muchas autoras interiorizan estos preceptos y los convierten en norma. Pilar Sinués de Marco afirma:

¿Cuál es la vida de la escritora española? Pasar el día cuidando de sus hijos, cosiendo o zurciendo sus vestidos y aplanchando [sic] sus gorritos. Pasar la noche mientras que sus niños duermen, escribiendo junto a sus cunas que mece con el pie [...] Ahora bien, ¿al lado de esos ángeles que duermen, podrán brotar *novelas de pasiones*, como las que escribe George Sand, o como las que se escriben después de una noche de aventuras? ¡Ah, no! Y ahí tenéis el secreto de la moralidad de las escritoras españolas. La madre tierna y cristiana, en fin, la esposa casta y fiel, no puede escribir volúmenes que las madres no darían a sus hijas [cursivas de la autora]²¹.

Otra situación problemática a la que se enfrentará Rosalía, es la que crean los prejuicios de los más reticentes a la escritura femenina, que llegan a afirmar que la mujer que escribe es inmoral, pues pone en peligro los lazos de unión y devoción de la familia. Dice Gustave Deville:

La mujer debe ser mujer, y no traspasar la esfera de los duros e ímprobos destinos reservados al hombre sobre la tierra. Sea enhorabuena poeta, artista, pero nunca sabía [...] Del anhelo de brillar en el mundo literario a la pedantería no suele haber más que un paso, y por mi parte oído cordialmente a las mujeres *enciclopedistas*, que los ingleses llaman *blue-stoc-kings*. Del deseo jactancioso de suponerse con la energía de la virilidad al olvido de la naturaleza y de sus leyes no hay tampoco más que un grado, y las mujeres de corazón va ronil son una especie de monstruosidad repugnante a todo el mundo, y despreciables a sus propios ojos (Deville G.:1844: 193. cit. en Ezama Gil, A.:2002: 157-58).

El mismo Clarín, que en otras ocasiones se muestra más comprensivo, en *Cartas a un estudiante*, descalifica a las literatas llamándolas feas y afirmando que sólo las feas tienen que sacar la belleza de su alma para llamar la atención de los hombres. Siendo guapas, tendrían ya su función definida. Para Clarín, la renuncia a su sexo que realizan las escritoras, sólo merecería la pena si se tratase de genios²².

¹⁹ Deville, Gustave, “Influencia de las poetisas españolas en la literatura” *Revista de Madrid* 2d. Ser. 2: 1844: 190-199, cit. en Kirkpatrick: 1989: 94.

²⁰ Clarín, *Cartas a un estudiante. Las literatas*, en *La Unión*, 250, 29 de junio de 1876: 1, cit. en Ezama Gil, A. 2002: 153.

²¹ Pilar Sinués de Marco, *Biografía de la señora Faustina Sáez de Melgar*, Madrid, Imprenta de Bernabé Fernández, 1860: 80-81. Citado en Sánchez Llama: 2000: 229.

²² Recordemos que para Clarín, las mujeres sólo pueden ser escritoras renunciando a su sexo:

La literata como el ángel, y mejor, como la vieja, carece de sexo. No es posible negarle a la mujer su derecho de escribir; es más, yo soy tan liberal como los que se lo conceden aun sin permiso del marido, (yo me he casar con una literata) pero ese derecho sólo se ejercita con una condición: la de perder el sexo. Comprendiéndolo así Jorge Sand, Sterne y otras escritoras, adoptaron pseudónimos masculino (*Cartas a un estudiante...*, cit. en Ezama Gil: 2002:155.).

Muchas escritoras, como Carolina Coronado, realizan una labor fundamental rompiendo barreras para las otras mujeres, pero, una vez casadas, puede más en ellas el papel que la sociedad les tiene asignado y, como la autora citada, reniegan de su escritura e, incluso, del Romanticismo.

Aquí encontraremos la novedad de Rosalía de Castro, casada antes de la publicación de sus libros fundamentales, por medio de su obra y de su vida, luchará contra los prejuicios que hacen de la mujer escritora una mujer imposible para el matrimonio o que limitan la producción de la mujer a la temática amorosa. Como analizaremos más tarde, por medio de su literatura reivindicará los derechos de las mujeres presentándose como mujer, como escritora de temas trascendentes y sociales y como madre.

2.2.2. La mujer en los autores del Segundo Romanticismo

Este aspecto es especialmente rico en los segundos románticos, tanto por su oscilación entre los modelos ideológicos contemporáneos y posturas más novedosas, como por la variedad de matices que presenta en sí mismo. Por ello le dedicaremos varios apartados con la intención de resaltar los aspectos más significativos.

Nuestro análisis se centrará en la obra de los poetas, no obstante lo cual, nos parece interesante indicar un par de aspectos biográficos que coinciden en varios de ellos y que podrían explicar esta separación de los cánones de la época.

En primer lugar y de manera fundamental, hemos de señalar que los modelos femeninos que tienen los autores no siempre coinciden con el prototipo de “ángel del hogar” defendido por la sociedad decimonónica. Las madres de muchos de ellos son, por el contrario, mujeres fuertes que, en situaciones adversas, se ven obligadas a desempeñar tareas consideradas del ámbito masculino o a enfrentarse a una sociedad incapaz de aceptarlas de manera normalizada. Bécquer, Rosalía, Ferrán e incluso Arnao son claro ejemplo de ello.

En el caso del primero, sabemos que, muerto José María Domínguez Insausti, padre del poeta, en 1841, su madre, Joaquina Bastida y Vargas, se ve al frente de una familia de ocho hijos que tiene que sacar adelante²³. Dice Rica Brown sobre ella:

A pesar de su situación económica, la viuda no se dejaba llevar por las circunstancias adversas, y ya en 1843 hacía gestiones para colocar a su hijo Estanislao de forma más definitiva.
(...)

Debemos hacer notar el espíritu de sacrificio de la viuda, quien, dada su situación económica, bien hubiera podido, sin atraer reparos, buscar para este [Estanislao] algún trabajo ganancioso. Seguía buscando a sus hijos un porvenir que correspondiese con su posición social (Brown: 1963: 18).

Nos encontramos, por tanto, ante una mujer que no es en absoluto pusilánime, débil o dependiente y que tan sólo hereda del citado “ángel del hogar” la abnegación y entrega para con sus hijos.

Otro modelo de mujer excepcional en la vida de Gustavo Adolfo Bécquer sería su madrina, Manuela Monnehay. Su excepcionalidad no radicaría en la misma independencia que caracterizó a la madre del poeta, pero sería igualmente significativa. Dice Benjamín Jarnés:

¿No recordáis a doña Manuela Monchay, la madrina? Pues esta biblioteca – con todos los héroes de Chateaubriand, de Walter Scott – es propiedad de la madrina. Que la pone a disposición de Bécquer. Mujer excepcional, en Sevilla y en España. Ha reunido autores de justo renombre en las letras universales. Sobre todo, libros que puedan espolear la fantasía.

(...)

Cuanto de frenético y abrasado vino produciendo Europa, el hada madrina lo fue acumulando en aquellos estantes, donde se incubaba un poeta (Jarnés: 1936: 37).

Algunos críticos han hablado, asimismo, de la repercusión que otras mujeres, como Julia Espín o Casta Esteban, pudieron tener en la obra de Bécquer. En efecto, no podemos despreciar el influjo que en él causarían los desdenes de Julia, si realmente existieron, o la vulgaridad y la incompreensión de Casta, si esta era tal como nos la presentan los amigos del poeta. Probablemente, si fue así, muchas de las mujeres que encontramos en sus textos hayan recogido rasgos de ellas o reflejen los sentimientos que ellas le inspiraron.

²³ Narciso Campillo habla sólo de siete hermanos cuando se refiere a la familia de Bécquer, pero se debe a que uno de los hermanos murió antes de 1846.

Lo mismo ocurre con su amigo Augusto Ferrán. Su madre, Rosa Forniés, abandonada por su marido, Adriano Ferrán, en 1839, se verá obligada a sacar adelante a su familia. La manera de hacerlo y los resultados obtenidos dan cuenta de su inteligencia y habilidad. Nombela habla de ella de forma muy laudatoria y nos la presenta activa y con determinación desde los primeros años de su juventud²⁴:

Casado [Adriano Ferrán] con una aragonesa, mujer de superior inteligencia, muy parecida por su genio emprendedor a la doña María Cleofé Huerta, madre de mis parientes los Garretas y oriunda de la familia de los Forniés (...). Mientras que conservaron y aumentaron su patrimonio los hermanos de sus padres, éstos perdieron su fortuna y murieron jóvenes, dejando en el mayor desamparo a sus cuatro hijos, tres hembras y un varón.

Los tíos de la madre de Ferrán prestaron a los huérfanos cariñoso auxilio y la menor de sus sobrinas quedó al lado de uno de ellos, pero la mayor se dirigió a Zaragoza cuando por ser ya una mujer creyó poder ganar su subsistencia y la de sus hermanos menores, conoció a Ferrán, contrajo matrimonio con él y se trasladó a Madrid (Nombela: 1976: 565).

En la misma línea se encuentran los datos que aporta Manuela Cubero Sanz en *Vida y obra de Augusto Ferrán* (1961):

Como su papel [el de Rosa Forniés] se veía entorpecido por las trabas que las leyes imponen a las mujeres casadas respecto de los negocios, y en vista de la prolongada ausencia de don Adriano, del que apenas tenía noticias, solicitó en abril de 1844 una habilitación judicial para poder administrar legalmente sus bienes y firmar documentos. Doña Rosa, en su solicitud, hace constar que el negocio había prosperado en los últimos años en que ella había llevado la dirección. Y su afirmación respondía a una realidad... (Cubero Sanz: 1961:5)

Respecto a esto, nos cuenta Nombela cómo, más adelante, Rosa Forniés traspasa el negocio e invierte el dinero en comprar varias casas en Madrid. Las rentas que le proporcionan, le permiten vivir desahogadamente. A la vista de todo esto, Cubero Sanz define a la madre de Ferrán como “mujer de superior carácter, que atendía con igual diligencia al gobierno de su casa y educación de sus hijos, que a los negocios abandonados por su marido” (1961: 6).

No podemos olvidar tampoco la situación de la madre de Rosalía de Castro, María Teresa de la Cruz de Castro y Abadía, que a los treinta y tres años tiene a su hija, fruto de su relación con el sacerdote José Martínez Viojo²⁵. Durante los primeros años de su vida, la niña vive al cuidado de sus tías paternas, pero en un momento que no sabemos con certeza²⁶, Teresa decide enfrentarse a la sociedad y afrontar las consecuencias de su

²⁴ La cita nos interesa también por la mención por parte de Nombela de otra mujer dentro de su familia de parecidas características.

²⁵ La incidencia de este nacimiento ilegítimo en la obra de Rosalía ha sido ampliamente estudiada.

²⁶ Según afirma Marina Mayoral (1986:15) según las últimas investigaciones de Fermín Bouza Brey antes de su muerte, Rosalía estaba viviendo con su madre en Santiago en 1850, tal como consta en el Padrón

acto llevándose a su hija a su lado. De nuevo nos encontramos ante una mujer que no se amedrenta y que por ello se aleja del modelo de mujer doméstica.

La situación de Antonio Arnao difiere ligeramente. Las mujeres que rodean a este poeta murciano no se caracterizan por su independencia o fuerza si no por el temple artístico. Según Santiago López Gómez (1987: 18), la madre del poeta, María Concepción Espinosa de los Montero, poseía una gran cultura y era muy aficionada a la pintura, pasión que supo transmitir a su hijo. Por otra parte, Antonio Arnao contrae matrimonio el 24 de septiembre de 1858 con Sofía Vela y Querol, profesora de música y cantante. La presencia de estas dos mujeres no se traduce en la aparición de modelos femeninos rupturistas en la obra del poeta, pero sin duda hubo de influir en su sensibilidad pictórica y musical, características que comparte con los demás miembros del grupo.

2.2.3. Modelos de mujer en la obra del Segundo Romanticismo

La tipología femenina que ofrecen los autores del Segundo Romanticismo se caracteriza por su riqueza. Los modelos de mujer, positivos o negativos, dentro o fuera del canon, son múltiples, y las perspectivas desde las que son analizadas, plurales, con el aditivo excepcional del punto de vista femenino en la obra de Rosalía de Castro.

2.2.3.1. Modelos femeninos dentro del canon

La imagen de la mujer en el siglo XIX, como hemos visto, está construida sobre una serie de preceptos que simplifican y limitan la complejidad de la misma. El modelo que se defiende es el de la mujer “ángel del hogar”, caracterizada por sus sentimientos y portadora de cierta divinidad y pureza que el hombre habría perdido en su contacto con el mundo. Una supremacía de lo instintivo frente a lo racional sitúa, asimismo, a la mujer en una posición más cercana a la naturaleza, lo que la dota de un componente misterioso y telúrico al que el hombre no puede acceder. Por último, de acuerdo con el

del Archivo Municipal de Santiago de ese año, por lo que podría ser esta la fecha en la que madre e hija comienzan a vivir juntas.

pensamiento de la época, toda mujer que no presentase estos rasgos, sería catalogada como inmoral.

Huellas y reflejos de estas ideas aparecen con frecuencia en la obra de los seguidores románticos: mujeres ángeles, demonios y mujeres misteriosas dentro de los cánones más puramente literarios.

2.2.3.1.1. Mujeres idealizadas: los ángeles y los espíritus.

Cuando hablamos de mujeres-ángeles, hemos de señalar que estos ángeles se sitúan alternativamente, y según el autor del que hablemos, en una de estas dos líneas: ángeles del hogar, asociados a los valores tradicionales del Romanticismo Histórico alemán, o ángeles etéreos, ideales, que responden a un nuevo modelo característico de la literatura romántica de este periodo.

Dentro del ángel del hogar entendido de manera tradicional, destacan los ejemplos de José Selgas, Ángel María Dacarrete, Julio Nombela y Antonio Trueba, aunque aparece algún personaje de esta tipología en casi todos los autores.

Selgas es, probablemente, el más radical dentro de este planteamiento. En sus textos aparecen mujeres caracterizadas de manera muy positiva dentro de estos parámetros, pero, también, aparecen duras críticas a las mujeres que se salen de esta tipología.

A este modelo de mujer se le asocian cualidades como la pureza, la virginidad, la castidad, la docilidad y la timidez. Suelen aparecer en su papel de esposas o madres y casi siempre se les asocia un aspecto físico en el que la mirada es azul, símbolo de pureza que también puede aparecer en las ropas, la piel blanca y el pelo rubio, aunque esto no sea esencial. Así, en *El Estío* (1853), encontramos el poema “Los lirios azules”- con cierta semejanza estructural con la rima “Porque son niñas tus ojos verdes como el mar...”²⁷-. En este poema la descripción femenina es la que sigue:

Si amor, que tantas veces
pena y placer confunde,
derrama en mi pecho

²⁷ Por la fecha parece que este poema es previo, pero el hecho de que modelos semejantes, bien haciendo alusión al color de los ojos o bien al de la piel (Pongilioni), aparezcan en casi todos los autores del grupo remite de inmediato a un referente común del que todos beben.

sus tiernas inquietudes;
sea aquella a quien mi alma
su adoración tribute
más blanca que la nieve,
con que el invierno cubre
las solitarias crestas
de las lejanas cumbres;
más dócil que la palma,
más pura que el perfume,
que al despertar la aurora
por el ambiente sube;
y el color de sus ojos,
cariñosos y dulces,
del color de las hojas
de los lirios azules
(Selgas: 1853:65).

Más adelante, en el mismo tono, encontramos el poema “Misterios de amor”:

I
El ángel de mis ensueños,
La virgen que adora el alma
Tiene los ojos azules,
Tiene las mejillas pálidas.
(...)

II
(...)
La de los blondos cabellos
La de la sonrisa cándida;
(...)

III
(...)
Ciñe de rosas su frente,
viste de amor sus palabras.
(...)
Y alzando al cielo los ojos
reza, suspira y aguarda;
que su inquietud es de celos,
y de amor es su esperanza.
(...)
Al verme la faz inclina,
tiembla, quiere hablar y calla;
y de sus hermosos ojos
brotan a un tiempo dos lágrimas.

Asoma entonces la luna,
gime el céfiro en las aguas;
y entre mis brazos sonrío
la virgen que adora el alma
(Selgas: 1853: 91-96).

Este ángel del hogar es, además, capaz de dominar las situaciones domésticas complicadas apelando únicamente a su dulzura. Es interesante a este respecto el consejo que da el autor en *El ángel de la guarda* (1875) a aquellas mujeres que sospechen una infidelidad en su marido:

He aquí una dificultad que sólo saben vencer las mujeres de verdadero talento.

¡Cómo!... con paciencia, con sumisión, con dulzura. Rodeando de cuidados, de atenciones de cariño; teniendo siempre la mansedumbre en los ojos y la sonrisa en los labios. Tejiendo a su alrededor una red de afecto, que sujeta sin violencia, que encadena sin esfuerzo.

Regla general: siempre que el hombre casado se imagina que ha encontrado el paraíso en los ojos de una mujer cualquiera, que no es la suya, la propia es la primera que se lo hace creer convirtiendo la casa en un infierno (Selgas: 1875: 7).

La definición de la mujer en términos espaciales en su relación con el espacio doméstico también encuentra en este autor el ejemplo más significativo, en un fragmento de *Una Madre* (1876):

El alma del hombre se refleja en sus acciones, en sus costumbres, en sus palabras, en sus inclinaciones y en sus deseos; y el alma de la mujer se refleja principalmente en la casa, como quiera que la casa es su verdadero centro, la atmósfera que le es propia, el elemento de su vida moral, el mundo en que verdaderamente vive (Selgas: 1876: 28).

En cuanto a la definición de la feminidad en función de la maternidad, leemos en esta misma novela:

Las madres (...) comprenden mejor el corazón de sus hijos: ellas no los engañan nunca; pero los hombres (...) no tienen aquella ternura desinteresada y santa que Dios ha puesto en el alma de las mujeres para que sepan ser madres (Selgas: 1876: 62)

Adulación que, sin embargo, conlleva una limitación en el espectro de actividades que una mujer podía desempeñar.

En Selgas, como en otros autores, se oponen dos modelos de mujer, la mujer pura y espiritual frente a la mujer pasional, la polarización que desembocará en la oposición virgen/puta que aparece con tanta frecuencia en el Modernismo. En Selgas la encontramos en el contraste entre sus respectivos modelos por antonomasia: Venus frente a la Virgen María. La elección del autor es clara, y las razones en las que basa su elección, altamente ilustrativas:

La historia del hombre se presentaba a sus ojos bajo la forma de dos mujeres. Admiraba en un ángulo del gabinete la estatua mutilada de la Venus de Médicis, al mismo tiempo que llenaba su alma la celestial belleza de la *Perla* de Rafael. Venus, ni madre ni virgen; María, Virgen y Madre; Venus, delicia de los dioses y de los hombres, María, gloria del cielo y de la tierra. Veía la mujer que nos pierde y la mujer que nos salva. Admiraba en la estatua la belleza humana y adoraba en el cuadro la belleza divina. La estatua le mostraba la pureza de los contornos, el cuadro le infundía la pureza del alma. Descubría en la obra de arte pagano lo que hay de mortal en el genio del hombre; distinguía en el genio de la inspiración cristiana lo que hay de eterno en el espíritu humano, y sacaba estas dos conclusiones: ¿Qué es la Venus de Médicis? Una bella mujer. ¿Qué es la *Perla* de Rafael? Una santa familia (Selgas: 1909:70).

También en otro lugar aparece el contraste entre los dos modelos, pero esta vez se dirige más hacia un lector masculino al que advierte que la promiscuidad sólo trae males

consecuencias y una idea negativa de la mujer, mientras que la relación con una sola mujer da la vida. Subyace la misma idea: una mujer casta, pura y virginal vinculada al matrimonio trae la felicidad, todo lo que se salga de esos parámetros, la perdición:

Las mujeres matan.
La mujer da la vida.
Todas..., ¡bah!, son mentira.
Una..., esa es la verdad.
Todas...son la locura o el vicio.
Una...es el juicio y la virtud.
Muchas...son el placer.
Una..., es la felicidad
(Selgas: 1929: 44-45).

Poco dista el pensamiento de Nombela del que venimos de ver. De nuevo, la mujer que se defiende y alaba aparece estrechamente unida al hogar. En la juventud, la muchacha que se recoge en su casa y se oculta, es la que más posibilidades tiene de encontrar a un marido bueno; en la madurez, el modelo acabado de ángel, no necesita si quiera salir a la calle. En ambos casos, el recato y la domesticidad son la llave de la dicha.

...
La madre de la primera
opinaba que una joven,
para pescar un marido
debía entrar en los trotes
de ir a paseos, a bailes;
y en todas las ocasiones
oportunas, ostentaba
de su pimpollo las dotes.

La madre de la segunda
no estaba con ella acorde.
- Mi hija es un ángel- pensaba-
puede hacer feliz a un hombre,
el que quiera la busque,
y si es digno la logre.
Entre tanto la enseñaba
a soportar privaciones,
a procurarse el sustento
con ese trabajo noble
que no admite devaneos
y nos brinda puros goces.

(...)

Encontró la de los bailes
un excelente consorte
al parecer, un indiano
guapo y con muchos doblones;
pero...todo tiene un pero
en este mundo, nuestro hombre
ni era indiano ni era rico:
era andaluz y era pobre,

y la cosa no pasó
de las amonestaciones.

En cambio la hermosa niña
que en su albergue, día y noche
empleaba en los quehaceres
de la casa y sus labores,
sin buscarle hayó un esposo,
el más honrado, el más noble
y más amante, que puede
hacer feliz a una joven
(Nombela: 1905: I: 46-49).

**

No la busquéis en el estrado porque lo tiene siempre como una tacita de plata, y sólo se abre aquel santuario cuando se ve obligada a recibir una visita de alto copete.

Tampoco la hallaréis en el tocador: por la mañana o por la tarde, cuando sus quehaceres le dejan un momento de respiro, se peina en cinco minutos, y el tocador es para ella una habitación de lujo (...)

Para sorprenderla tal cual es, preciso es buscarla en el comedor, en la despensa, en la cocina o en los dormitorios; pero donde hay seguridad de hallarla siempre es en el *cuarto de los leones* (Nombela: 1905: II: 138).

(...)

Las que viven en el bullicio del mundo, las que visten a la moda, las que se aburren en sus casas cuando hace mala noche y no pueden salir, pensarán que la mujer casera es una víctima. Nada de eso.

Es el prototipo de mujer feliz. Ha sembrado todos sus sentimientos en el reducido espacio del hogar, ha repartido su alma entre su esposo y sus hijos, tiene la inmensa satisfacción de que cuanto la rodea es obra suya, y avanza por el mundo escoltada por el amor de su familia y el respeto de la sociedad (Nombela: 1905: II: 147).

Y es este modelo de mujer, con características físicas semejantes a las que vimos en Selgas, la que aparece asociada al amor ideal, espiritual y eterno, al amor platónico del que ya hablamos. Es la mujer pura y virginal que llega a confundirse con el ángel que guía y protege al hombre a lo largo de su vida, faro y luz incluso antes de haberse conocido:

Cuando era niño, en mis sueños
un dulce acento escuchaba
que me ofrecía la dicha
con celestiales palabras.
- Son los ángeles del cielo
los que cuando sueñas hablan,
mi tierna madre decía;
mas la pobre se engañaba,
que aquel acento era el tuyo
que eres alma de mi alma.

Cuando fui hombre, doquiera
me perseguía un fantasma:

era la ambición del mundo,
que para matar halaga;
pero una estrella mis pasos
hacia el bien encaminaba,
gloria y amor me ofrecía
con su radiante mirada,
y eras tú, tú niña hermosa,
que eres alma de mi alma.

Cuando mi pecho sintió
del amor la intensa llama,
comprendí que eras la estrella
que al bien mis pasos guiaba,
y el ángel que me ofrecía
realizar mis esperanzas.
Ya sin ti vivir no puedo,
sin tu amor todo me falta.
Para que sea dichoso,
mi amor en el tuyo paga;
une tu vida a mi vida
y sé el alma de mi alma
(Nombela: 1905: I: 61-62).

**

Hermosa como la imagen
de la célica esperanza,
pura como de una virgen
la fervorosa plegaria,
inocente como el beso
de las ondas y las auras,
amorosa cual la hiedra
que al olmo busca y abraza;
sus mejillas son de nieve
que el fuego del sol esmalta,
blanca paloma que agita
en el espacio sus alas;
su voz melodiosa, angélica,
es la voz de la esperanza;
sus ojos, que son azules,
al azul cielo retratan,
y es su mirada el reflejo
de la luna sobre el agua.

Sus labios, de los claveles
el suave perfume exhalan,
y su blonda cabellera,
cual la del ángel del alba,
cayendo en raudos bucles
su hermoso rostro engalana.
Despierto la ven mis ojos,
soñando la ve mi alma.

Tal es la niña hechicera
que encendió de amor la llama
en mi pecho, y ya vivir
no puedo sin adorarla,
que para ser una sola
nacieron nuestras dos almas,
y aunque dicen que el amor
hace sufrir, hiere y mata...

¿qué me importa, si en sus brazos
muero amándola y me ama?
(Nombela: 1905: I: 63-64)

Por último, la mujer-ángel no sólo tiene un efecto benéfico para su marido o su familia, sino que caracterizada por la caridad, lo tiene también para aquellos que necesitan de ella:

Leonor: Pasad, pasad
Laura: Ah! Sois vos,
el ángel de mi consuelo?
Leonor: No a mí, señora; es al cielo
a quien lo debéis; a Dios!
Laura: Vos fuisteis, oh! sí, vos fuisteis
quien, para calmar mis males,
con palabras celestiales
vuestro amparo me ofrecisteis

(Nombela: 1861: 5).

Como dijimos, Dacarrete es otro de los autores en los que aparece este modelo con insistencia. Hemos de decir, no obstante, que las mujeres que presenta este autor, a pesar de mantenerse dentro de los límites necesarios de castidad y recato, sí que empiezan a demostrar una fortaleza de carácter que raramente encontramos en los personajes femeninos de Selgas, a no ser que sea para rebelarse con o dirigentes en el ámbito doméstico²⁸. Ángel María Dacarrete crea este tipo de mujer-ángel en los poemas²⁹, en los que la presenta en su papel de madre y en su papel de eslabón entre el

²⁸ Veremos este ejemplo al hablar de las mujeres fuertes.

²⁹ También en la obra de teatro *Magdalena* (1855), en el contexto del enfrentamiento dialéctico entre Fernando y Alberto, que ya ha aparecido en relación a otros temas, encontramos el modelo de mujer-ángel en boca de Alberto:

Cual humano, frágil ser
es al cabo; no imagino
yo que es un ángel divino;
la amo Juan, porque es mujer.
Porque sé que, estremecida
de placer, miedo y rubor,
ella es quien nos tiene amor
antes que tengamos vida.
Quien arrulla con su canto
nuestro primer sueño leve,
quien con su sonrisa bebe
las gotas de nuestro llanto.
Quien con santa inspiración,
abre, del mal a despecho,
a la bondad nuestro pecho
nuestra boca a la oración.

(...)
La mujer
Siempre con pura influencia
domina nuestra existencia

hombre y el cielo, dadas sus características de pureza que las sitúan en un plano espiritual superior al varón:

V

Que la mujer, cual tierna compañera,
nos destina en la senda de la vida,
haciendo suba a superior esfera
su alma en el fango del placer caída...
(...)

VIII

(...)
¡Oh mujeres, que hiriendo vuestro oído
de madre el dulce nombre habéis soñado,
sentís atentas interior latido
del hijo aun sin nacer ya idolatrado!

En cuanto al modelo físico del que hablamos, se refleja fielmente en el siguiente poema:

Más que mujer me pareces
ángel mecido entre nubes,
niña hermosa, de rubios cabellos
de ojos azules
(Dacarrete: 1906: 93).

Sin embargo, es este mismo autor el que, a su vez, deja claro que los rasgos angelicales no dependen de una descripción física, sino moral. En el poema “A mi mujer”- y a mencionado en el apartado A.1.1.2.- el poeta afirma:

(...)
¿inclina tu blanca frente
melancólica ternura?

¿O quizá son tus cabellos,
tan negros como la angustia
que siento lejos de ti,
llamándote en quejas mudas?

¿Como los cielos azules,
tus ojos la calma anuncian,
o del color de los celos
pasión inquieta y profunda?

(...)

y ennoblece nuestro ser.
(...)
(Dacarrete: 1855: 26-27)

Sé que al oírte³⁰, de hinojos
caerá mi soberbia dura,
y en ti, castigo y consuelo
el alma verá confusa:

Sé que tu sonrisa hará
brotar la casta ternura
que para ti sola, sola,
en mi corazón se oculta:

(Dacarrete: 1906: 115-116)

Trueba también presenta con frecuencia este tipo de mujer, pero, del mismo modo que Ángel María Dacarrete, no lo hace de una manera tan exclusivista como Selgas. Trueba presenta este modelo con toda la ternura que emplea en sus textos, pero esto no impide que en otros fragmentos de sus obras defiende en relación con el sexo femenino posturas ciertamente evolucionadas, como veremos más adelante. Se deduce de ello que defiende y alaba una tipología de mujer que le parece loable, pero no implica que toda mujer fuera de esas coordenadas sea considerada desde un punto de vista negativo, al menos no con la virulencia con la que lo hace Selgas. Desde su punto de vista decimonónico, está ennobleciendo y dignificando la figura femenina y, aunque este ennoblecimiento suponga una privación de la libertad de la mujer, el autor, en otras ocasiones, trata de abrir las puertas de este encierro. La ideología que subyace, tras lo que Trueba considera enaltecimiento de la mujer, es la católica, y responde punto por punto a la línea de pensamiento que expusimos en la introducción:

No eran tan apreciadas como merecían [las mujeres], y prueba de ello es que uno de los mayores insultos que podía dirigirse al hombre era compararle con las hembras. Pero si no se las consideraba seres completamente despreciables y abyectos, era porque el instinto natural hace al hombre amar a la mujer (...), en fin, porque eran objetos hermosos que el hombre necesitaba para su recreo.

El cristianismo fue lento, pero perseverantemente enseñando a los pueblos que la guerra no debe ser su estado normal y que la mujer es la compañera del hombre; el cristianismo dijo a los hombres que se amaran mutuamente e hizo de una mujer el símbolo de la pureza (Trueba: 1864: 151).

Asimismo, el autor cae en los tópicos imperantes cuando afirma que la mujer que no sueña con el amor no es mujer:

II

¡Oh niña, niña donosa!
Cuando reclinas la sien

³⁰ En el texto hay una errata en este verso y en lugar de “oírte” se lee “oierte”. Dado el sinsentido de esta palabra, nos hemos tomado la libertad de cambiarla, considerando que la palabra que deberíamos encontrar sería “oírte” por la cercanía ortográfica y el sentido del verso.

sobre la blanca almohada,
 ¿qué sueñas entonces, qué?
 ¿No sueñas que, discurriendo
 por un florido verjel,
 inclinas la hermosa frente
 con extrema languidez,
 inquieta por un deseo
 que no puedes comprender?
 ¿No sueñas que de improviso
 se postra humilde a tus pies
 un joven, cuyas palabras
 disipan la palidez
 de tus mejillas, y llenan
 tu corazón de placer?
 ¿No sueñas que al extinguirse
 la luz del día, con él
 vagas entre los rosales
 trocando ofertas de fe?
 (...)
 Pues si nada de esto sueñas,
 pues si nada de esto ves,
 <digo que no tienes alma,
 ni corazón de mujer>
 (Trueba: 1907: I: 257)

El modelo de la mujer buena, que cuida de su familia y ejerce entre ellos una benévola influencia, aparece encarnado en Mari Santa, por ejemplo, u otros muchos personajes, pero una de las definiciones más claras la encontramos en el relato “La cruz más santa” de los *Cuentos populares de Vizcaya* (1905), donde el personaje femenino protagonista aparece descrito así en boca del caballero que, a modo de nuevo Don Juan, cambia su beligerante y violento modo de vida por ella:

...vuestra hermosa y santamente buena y pura hija, hame dado los testimonios que puede dar un ángel de que su corazón corresponde a los sentimientos del mío (Trueba: 1905: X: 36).

Como se dijo, en la obra de Antonio Trueba la mujer también aparece asociada al espacio doméstico, pero, incluso en esta vinculación aparecen ya novedosos puntos de vista que anticipan los que veremos más adelante:

Suelen las gentes de criterio superficial acusar a los aldeanos de Vizcaya de que dan excesivo, y por tanto perjudicial, predominio a su mujer sobre ellos, la casa y la familia. Yo tengo por injusta esta afirmación: es verdad que allí la mujer ejerce este predominio; pero no lo es que este predominio sea perjudicial, y por tanto excesivo. Es, por el contrario, muy beneficioso y justo, y para demostrarlo sólo aduciré una razón, aunque pudiera aducir muchas; donde, como sucede en las comarcas cantábricas, la mujer comparte con el marido, en proporción a lo que buenamente permite su sexo y sus fuerzas, el trabajo material, ¿qué sería la mujer si el marido no le recompensase esta ayuda consintiéndole el predominio moral sobre él, la casa y la familia? Sería una miserable esclava, cuya condición reprueban el sentido común, la naturaleza y la religión, que con tanta entrañable fe se profesan a aquellas honradas comarcas (Trueba: 1974: 174).

Es obvio que el lenguaje que se emplea sigue siendo “machista”, pero la idea que se defiende de que la mujer es algo más que una esclava de su esposo, supone cierta apertura de mente dentro de los cánones ideológicos de la época.

En el caso de Arnao es especialmente significativo el hecho de que lo que más destaque sea el papel de madre, muchas veces asociado a su propia madre, a la Virgen María como madre de la humanidad, o simplemente al concepto general de madre:

¡Madre! ¡Nombre de los cielos,
alivio de nuestro males,
iris de nuestras tormentas,
freno de nuestros afanes!
¿Quién no siente al pronunciarlo
su corazón embriagarse
en una santa ternura
que en el corazón no cabe?
Él nos despierta a la vida
lleno de amor inefable.
Él morirá en nuestros labios
cuando la muerte nos llame.
¡Dios te bendijo en la tierra,
nombre de madre!
(Arnao: 1857: 59)

“...después de alejarse del seno materno y de buscar vanamente doradas ilusiones y falsas quimeras, vuelve sus ojos al seguro refugio de los brazos de la madre”, dice Santiago López Gómez (1987: 210), y eso es lo que encontramos en el poema “Al despertar”, de *Melancolías* (1857):

-¡Es mi madre que angélica viene
a inspirarme en mi triste morada!
Vuela el alma de dicha embriagada
de sus blandos suspiros en pos;
y vibrando gozosa la lira,
en mi canto de amor misterioso
va mezclando su nombre amoroso
con el nombre celeste de Dios
(Arnao: 1857:16).

Sin mencionar la maternidad el autor presenta este mismo modelo en *Gotas de rocío* (1880):

LA MUJER

Para penar nacida,
sufre el dolor del cuerpo y el del alma
sin mostrarse rebelde ni abatida:
siendo el amor su aliento,

en amar con pasión busca su palma
sin razones el propio sentimiento.
Su corporal belleza
pinta como dechado
la faz de su moral naturaleza:
su noble pecho a la ambición cerrado
y al lucro y beneficio,
abrese a la piedad sencilla y pura
y a inefable ternura,
y a la ley del callado sacrificio.
si así brilla su nombre,
donde está la mujer ¿qué vale el hombre?
(1913: 101)

En Pongilioni, podemos ver la presencia de esta tipología de personaje en el ejemplo que sigue:

...
conocerla podrás; pura es su frente
como los rayos de la casta luna;
brilla en sus ojos con celeste lumbre
suavísima ternura; su sonrisa
es el nacer de la rosada aurora
en el fecundo Abril; guarda en su alma
la inocencia del niño y el tesoro
de amor de la mujer...pura y divina
emanación de Dios, ángel que al suelo
desciende para bien de los mortales.
(Pongilioni: 1856:29)

En la balada de Barrantes “Esposa sin desposar”, leemos en boca de una mujer:

...porque yo soy su ángel bueno
y en mi seno
guardo el alma de los dos
(Barrantes: 1853: 5-7).

Por su parte, Eulogio Florentino Sanz, en *Achaques de la vejez* (1854), presenta sendos ángeles en los dos personajes femeninos: Isabel y María, que, en boca de otros personajes aparecen definidos del siguiente modo:

Montenegro:

(...)
hallé en Isabel un ángel
que veló junto a mi lecho,
dándome vida y salud,
y padre a mis hijos...
(Sanz: 1854: 20)

**

Isabel:

Pobre María...tan pura!

Y bella? No la hay tan bella!...
y aun raya más alto en ella
el candor, que la hermosura.
Es un ser partido en dos;
ángel-mujer...Sandoval,
la ignorancia virginal
es la sonrisa de Dios!
Sí, de Dios...la omnipotencia
santifica esa ignorancia;
que ama, en la flor, la fragancia;
y, en la mujer, la inocencia
(Sanz: 1854: 71).

Luis García Luna trae tam bién el estereo tipo de la m ujer cuya única finalidad es el matrimonio, pero esta v ez, aparece de la m ano de la ironía, en carnado en una vieja soltera:

(...) Qué dichoso será el hombre que se decida a darme su mano! La naturaleza no me ha criado para que viva sola. ..yo tengo una misión que cumplir...Amar a mi esposo...educar a mis hijos...ser la alegría de la casa...Pero la generación actual se cuida muy poco de esas cosas...Oh! generación actual...generación corrompida...Me desprecias, no es esto? Tanto peor para ti, no sabes lo que te piden...permaneceré viuda...jugaré a la bolsa...hablaré mal de todo el mundo...y tendrá la culpa la sociedad, porque yo soy sencilla, tierna...mi corazón es una flor de suave aroma que aspira a ser arrancada de su tallo (...) (García Luna: 1862: 11).

Es curioso notar cómo, incluso Rosalía de Castro que, como veremos presenta una postura manifiestamente avanzada en otros aspectos, es incapaz de sustraerse a este modelo. Sin embargo, los ángeles que esta presenta, así como los que presenta Gustavo Adolfo Bécquer se alinean más bien entre los que se definen por su espiritualidad y no por su labor doméstica. Así, la descripción de Esperanza en *La hija del mar* (1859) se ajusta perfectamente a él³¹:

...se la creería más bien que mujer una visión angélica, un sueño que quisieramos se prolongara una eternidad de siglos, una ilusión, en fin, que temiéramos verla desvanecida de entre los vapores de nuestro mismo pensamiento (de Castro: 1993: I: 72).

La misma imagen aparece poco después en relación con el mismo personaje:

Sus pálidas mejillas, su mirada triste y sus cabellos rubios como el oro, rozando apenas sus hombros le daban el aspecto de ángel desterrado próximo a cumplir su condena en este valle de dolor para volar otra vez al cielo, su verdadera patria.

(...)

El aire fresco que penetraba de cuando en cuando por las ventanas abiertas todavía, (...) amenazaba arrebatarla en su ligero y frío soplo cual si fuera vaporoso espíritu, de esos que se forman y desvanecen en un instante a nuestros ojos (de Castro:1993: I, 127).

³¹ Como se podrá apreciar, Esperanza (que es la muchacha a quien la descripción hace referencia) podría aparecer también dentro de las mujeres idealizadas y etéreas que estudiaremos más adelante.

Como se ve , esta m ujer enlaza con una desc ripción literaria y con unos rasgos físicos establecidos como modelo desde la tradición petrarquista. Sin embargo, hemos de notar un rasgo fundamental que enlaza con la tradición modernista posterior: en este momento se está hablando de una Espe ranza debilitada, enfer ma; más adelante la verem os loca siendo insultada por los amigos de Ansot y postrada en el lecho cuando el mismo Ansot está a punto de abusar sexualm ente de ella. El gusto por m ujeres de apariencia enfermiza, comienza a darse en el Rom anticismo, tal y como señala Co nde Gargollo: “Las muchachas románticas, se deja ban enflaquecer has ta los lím ites de la pato logía y en muchos casos se sen tían felices de ser elegidas por el d olor de un a enfermedad”³² (Conde Gargollo: 1983: 65). S in embargo, no se llega a situaciones com o las que acabamos de presentar, las cuales se distancian en gran medida de la tradición romántica y realista para dar paso a un modelo modernista que tendrá su máximo exponente dentro de la lite ratura esp ñola en la f igura de Concha, la hermosa am ante enferm a del Marqués de Bradomín en la *Sonata de Otoño* (1902) de Valle-Inclán.

El m ismo tipo de m ujer idealizada e ir real lo encontramos en *Flavio* (1861), con el añadido de que, en esta ocasión la carac terización se h ace extens ible a todas las mujeres:

Yo creo que no hay nada más sublime que l a mujer, nada más bello, más digno de nuestros pensamientos (de Castro: 1993: I: 237)

Es digno de mención el hecho de que aquí Fl avio esté fraguando una idea de la m ujer a partir ún icamente de s u belleza. L a idea de esta m ujer chocará con la realidad del carácter de Mara, desencadenando el conflicto de la novela. Este dato no es en absoluto irrelevante, pues si bien ve mos cómo Rosalía reproduce patrones canónicos, podemos apreciar también cómo los rompe al enfrentar a sus protagonistas a mujeres de verdad.

Este modelo ideal de m ujer, también está presente en Bécquer, que lo elabora a varios niveles. Algunas de las m ujeres idealizadas por el poeta continúan siendo m ujeres reales, o al m enos, así trata de p resentárnoslas el au tor. En otros casos, la idealización lleva casi hasta la deificación de la mujer. Por últim o, encontramos casos en los que la mujer es creada por la mente del poeta como un ideal sin base en la realidad.

³² Habla de anemia y brote inicial de tuberculosis como cusas de esta “bella y poética palidez”

En el primero de los casos podemos señalar el ejemplo de Sara en “La rosa de la pasión” (1864), que aparece descrita de la siguiente manera:

Porque, en efecto, Sara era un prodigio de belleza. Tenía los ojos grandes y rodeados de un sombrío cerco de pestañas negras, en cuyo fondo brillaba el punto de luz de su ardiente pupila como una estrella en el cielo de una noche oscura. Sus labios, encendidos y rojos, parecían recortados hábilmente de un paño de púrpura por las invisibles manos de un hada. Su tez era blanca, pálida y transparente como el alabastro de la estatua de un sepulcro (Bécquer: 2004:242)³³.

El que al final de la leyenda, la judía sea martirizada y asesinada por su conversión a la fe católica, nos sitúa ya en el camino a la santificación.

Casi como deidad se nos presenta a Siannah en “El caudillo de las manos rojas”(1858). Las alabanzas a su belleza divina y a su virtud se realizan a lo largo de toda la leyenda, pero aparecen compendiadas en el fragmento que la cierra:

Siannah, la perla de Ormuz, la violeta de Orisa, el símbolo de la hermosura y del amor, la que formó Bermach en un delirio de placer, combinando la gentileza de las palmas de Nepaul, la flexibilidad de los juncos del Ganges, la esmeralda de los ojos de una schiva, la luz de un diamante de Golconda, la armonía de una noche de verano y la esencia de un lirio salvaje del Himalaya; Siannah, la hermosa entre las hermosas, siguió a Pulo a través de su peregrinación en esas regiones desconocidas de las que ningún viajero vuelve.

Siannah fue la primera viuda india que se arrojó al fuego con el cadáver de su esposo (Bécquer: 2004: 284).

La deificación de mujeres pertenecientes a una realidad más cercana al poeta también se da, como podemos ver en una de las rimas más famosas:

Pero mudo y absorto y de rodillas
como se adora a Dios ante su altar,
como yo te he querido..., desengañate,
nadie así te amará

(Bécquer: 2004:75).

Es significativo notar en esta rima cómo la deificación aparece ya de forma explícita como obra del amante. Es el hombre el que idealiza a la mujer y, por tanto, puede también desmitificarla y despojarla de su divinidad:

Del altar que le alcé en el alma mía
la voluntad su imagen arrojó,
y la luz de la fe que en ella ardía
ante el ara desierta se apagó
(Bécquer:2004:57).

³³ Nótese que la referencia a la estatua funeraria al alabar la belleza de la judía nos sitúa de nuevo en la línea que nos lleva hasta el Modernismo, tal como hemos notado previamente en Rosalía.

En el caso de Bécquer, hemos de señalar que, en algunas ocasiones, la mujer ángel se acerca al modelo de ángel del hogar, o al menos aparecen alusiones a este tipo de modelo de mujer. Es difícil adivinar qué tipo de ángel iba a ser Consuelo, la heroína de *Una tragedia y un ángel, historia de una zarzuela y una mujer* (1870) que el autor no llegó a terminar. De ella se nos dice “Ella se llamaba Consuelo y parecía propiamente la crisálida de una mujer, un ángel” (Bécquer: 2004:365). La comparación con el ángel es, por lo tanto, manifiesta, y a juzgar por su nombre parecía destinada a ser consuelo y apoyo del héroe masculino, pero, como decía antes, esto son sólo especulaciones, pues esta obra no llegó a terminarse o no ha llegado completa hasta nosotros.

Algo más consistente es la sombra del modelo del ángel del hogar en la mujer que encontramos en “¡Es raro!” (1861). Veamos el diálogo establecido entre Andrés y Plácida:

- Soy hija de un comerciante que murió arruinado y perseguido por sus opiniones políticas. Después de su muerte mi madre y yo nos retiramos a una aldea, donde lo pasamos bien mal, con una pensión de tres reales por todo recurso. Mi madre está enferma y yo tengo que hacerlo todo.

- ¿Y cómo es que no te has casado?

- No sé. En el pueblo dicen que no sirvo para trabajar, que soy muy delicada, muy señorita (2004: 299).

En primer lugar, al leer este fragmento, no podemos dejar de recordar las palabras de Nombela que Rica Brown reproduce en relación a Casta Esteban:

... enseñaban [las madres de los años 1850-1860] a sus hijas a ser mujeres de su casa; cuando tenían dos o tres en edad de poder dedicarse a los quehaceres domésticos, distribuían entre ellas el trabajo; guisaban, lavaban, barrían, planchaban y cosían; con lo cual adquirían costumbre de trabajar, experiencia, y los que a ellas se unían con el lazo del matrimonio, estaban seguros de que cumplirían perfectamente su misión de amas de casa.

Frente a ellas, Nombela habla también de otro tipo de mujer que surgió en la sociedad española:

Señoritas que por nada del mundo entraban en la cocina ni metían la mano en el agua a no ser para lavárselas, juzgándose perfectamente educadas porque tocaban una polka o un vals en el piano, bordaban un perro de aguas en un cañamazo, o pintaban a la acuarela un ramito de flores (Brown: 1963: 158-159).

La coincidencia con estos tipos sociales es clara en el relato al que nos referimos. El personaje masculino, no obstante, elige a esta mujer “no apta para el matrimonio” para ser su esposa, con lo que podría parecer que Bécquer está enfrentándose a este tipo de prejuicios. No será así, sin embargo, pues esta mujer resultará ser un personaje negativo, no por su incapacidad doméstica, sino por su ingratitud para con los sentimientos

amorosos de su esposo. La incógnita se plantea en si podemos establecer una relación tácita entre la ruptura del modelo y la mala conducta de la mujer o es tan sólo coincidencia.

El tipo de mujer caracterizada por los sentimientos frente al hombre racional en el que prima el deber aparece también en “La promesa” (1863). Es significativo notar cómo el personaje más positivo al que finalmente hay que rendir justicia es la mujer, frente al conde, que la abandona en nombre del deber, y sus hermanos, que la asesinan en nombre del honor. Podría interpretarse que para el autor, son los sentimientos los que priman por encima de los valores adquiridos.

En cuanto a la presentación de mujeres ideales o prototípicas, es notable cómo en muchas ocasiones en Bécquer, en Ferrán, o incluso en Trueba o Selgas, del que ya vimos algún ejemplo, aparecen contrapuestos dos modelos de mujer.

En el caso de Ferrán los encontramos al menos en dos ocasiones. La primera de ellas es el siguiente cantar de *La Pereza* (1871):

XII

En la casita de enfrente
y en la casita de al lado,
viven mi novia y mi madre,
mi perdición y mi amparo
(Ferrán: 1971: 101).

En este caso se mantiene, en cierto modo, el doble modelo, entendiendo que la madre es el equivalente al ángel del hogar, que guarda la paz en el ámbito doméstico y proporciona consuelo y amparo, mientras que la novia es la mujer que rompe estos parámetros, la mujer-demonio que causa dolor. Idea que, de algún modo, se asemeja al mensaje que vimos en el poema de Selgas “Las mujeres matan...”³⁴, con la única diferencia de que, en el caso de este último, la oposición no se establece entre la madre y la novia, sino entre la esposa y todas las demás mujeres. La oposición mujer-ángel/mujer-demonio es aún más clara en otro ejemplo de la obra de Selgas, cuando en el relato “Mal de ojo”, de *Escenas fantásticas* (1876), presenta a los dos personajes

³⁴ Reproducido en el apartado 2.2.3.1.1.

femeninos, opuestos físicamente, por edad, por el color de las ropas ³⁵, y por supuesto, moralmente:

...las dos amigas eran como el día y la noche. Victoria era morena y Leocadia rubia; la primera tenía la sonrisa amarga y la mirada dura; la otra sonreía poco más o menos como el alba que colora el cielo, y miraba como mira la claridad de la mañana. Si me es permitido explicarme así, diré que eran dos crepúsculos: el que anuncia al día y el que anuncia a la noche. En Leocadia se reflejaba la luz, en Victoria la sombra (Selgas: 1876:239).

**

...Victoria va a cumplir veinticinco y Leocadia acaba de cumplir diez y ocho; mas estas edades suelen confundirse. No se avienen mal la inocencia que todavía se conserva a los diez y ocho años y la experiencia, o más bien la malicia que ya se ha adquirido a los veinticinco (Selgas: 1876:237-238).

**

Victoria es piaba con mirada sombría los movimientos de su amiga, formando contraste la sombra que proyectaban sus ojos negros, sus rizos negros y su tez oscura, con la claridad que brillaba en los ojos azules, en los rizos rubios y en la tez nacarada de Leocadia. Así como la luz acudía a iluminar el rostro de esta, del mismo modo huía de Victoria dejándola envuelta en las tinieblas de un velo misterioso. Contraste extraño en el que un pincel atrevido habría descubierto el secreto de un cuadro fantástico. Victoria parecía la sombra de la noche y Leocadia el albor de la mañana; formaban el contraste que ofrecen el cielo y la tierra (Selgas: 1876: 247).

Ferrán presenta la oposición de modelos en *Una inspiración alemana* (1872). En este texto encontramos dos tipos de mujer contrapuestos que generan un amor distinto por parte del poeta. El primero que aparece es el que fomenta el amor platónico y la mujer con la que se relaciona aparece definida con las siguientes características: tiene los cabellos castaños “que en realidad no son ni claros ni oscuros, ni forman un color definido”, la frente “...estrecha, preciosa, pero donde no cabe ningún pensamiento elevado.” “Ojos grandes, aunque sin fondo, nariz ni larga ni corta; mejillas sonrosadas, nunca pálidas; labios cerrados, jamás entreabiertos; la garganta y la mitad del pecho siempre al aire”. “Las manos afiladas y frías; los pies demasiado pequeños; (...) todo el cuerpo como un espejo frío, pero brillante, que está siempre esperando quien se mire en él” (Ferrán: 1969:134).

Frente a ella, el otro tipo de mujer se describe de la siguiente manera: “Alta, morena, de ojos negros y profundos, de trenzas oscuras y a la vez brillantes, de labios entreabiertos y nunca cerrados” (Ferrán: 1969:139).

³⁵ En este caso, el lazo rojo de Victoria que, sobre su pelo negro, parece un acento frente al de Leocadia que “era un lazo de color de cielo, que debía caer sobre las ondas de sus rizos rubios, como una turquesa sobre engaste de oro” (Selgas: 1876: 246)

El comportamiento hacia ella, a diferencia del amor platónico que profesaba hacia la otra, es el siguiente:

No la hablé ni de sueños, ni de promesas, ni de esperanzas. No la hablé más que de realidades. Y tuve buen cuidado de que mi cuerpo no se que dara atrás cuando el alma intentaba correr inquieta (ibídem).

Celina parece ser el modelo de mujer real que no sólo siente sino que hace de todo. Con ella, Ferrán rompe el tópico del ángel del hogar donde la mujer siente y el hombre piensa, del mismo modo que rompe la polarización con la que se definía a la mujer dentro de la sociedad al decir: “Mí encantadora Celina tiene cosas de ángel y cosas de demonio” (Ferrán: 1969: 142). Celina se presenta, por tanto, como una mujer más cercana a la concepción real pues, aun objeto de cierta idealización, se presenta como un personaje complejo que se aleja del maniqueísmo que hemos visto en otras ocasiones:

Tiene todos los defectos y todas las perfecciones; toda la osadía y toda la dulzura; toda la astucia y toda la inocencia...

(...)

Habla, calla, ríe, llora, juega, suspira, piensa, y todo con amor tan singular y desconocido, tan espontáneo y verdadero (Ferrán: 1969: 142).

Celina es también una mujer que se muestra culta y con opinión, como vemos cuando opina sobre Alemania, en el apartado IV de la segunda época.

Algo semejante aparece en la obra de Selgas *Escenas Fantásticas* (1876), cuando en el cuento “El número trece” enfrenta a Mariana y Ernestina. En este caso, Mariana representa a la mujer real y aparece dotada de todos los rasgos positivos que podrían asociarse a la vida, mujer con la risa siempre en los labios y personificación de la misma alegría. Por su parte, al presentar el modelo literario, romántico, de mujer, se produce un cambio de treientos sesenta grados respecto al punto de vista adoptado por los demás autores, porque el personaje que se presenta, más cercano a la muerte que a la vida a pesar de que aún respire, no es positivo en absoluto, y su elección por parte del personaje masculino, será causa de la infelicidad del mismo. La descripción de Ernestina es la que sigue:

...Ernestina, alta, blanca, pálida, de fisonomía triste, de ojos azules y sonrisa melancólica, coronada la frente de largos rizos rubios, era el bello ideal de aquella poesía romántica, casi sepulcral, que, como un paño fúnebre, empezaba ya a entristecer el genio rico, desenfadado y profundo de las musas castellanas (Selgas:1876: 96).

El texto constituye una crítica literaria, pero lo que nos interesa señalar es que el autor está tratando de reivindicar la realidad frente a la literatura, un modelo de mujer que existe frente a un modelo que imita lo fantástico. Lo paradójico, en cualquier caso, es que la mujer-vida que presenta como alternativa es también una idealización femenina, sólo que abandonando los elementos de idealización romántica, ha tomado los del ángel del hogar.

Bécquer, también, presenta modelos opuestos de mujer y, como Ferrán o Trueba³⁶, a determinados rasgos físicos asociados a determinados rasgos emocionales o determinada tipología femenina. Refuerzan, así, unos arquetipos que llegarán hasta nuestros días. Dos de los ejemplos más claros en los que podemos apreciar esto en Bécquer son la leyenda de “El gnomo” (1863), y la rima “Yo soy ardiente...”.

En el caso de la leyenda encontramos una cierta semejanza con Ferrán, aunque con ciertas matizaciones. Si admitimos que en *Una inspiración alemana* (1872), Julia representa³⁷ las aspiraciones ideales del poeta y Celina su vinculación con la realidad, podemos establecer una semejanza entre Julia y Magdalena y Celina y Marta. Lo que cambiaría en todo punto sería la connotación que en cada caso acompaña al tipo de mujer: si en el texto de Ferrán se idealiza a una mujer estúpida y la conexión con la realidad se connota de forma positiva como único modo de conseguir la felicidad, en la leyenda de Bécquer la mujer apasionada, altiva, dura, inteligente se presenta como la ambiciosa que finalmente se pierde. Frente a ella, la humilde, la bondadosa, la infantil,

³⁶ Trueba establece la diferencia entre ambos tipos en relación a sus reacciones ante un engaño:

La niña de ojos azules
venga el desamor muriendo,
que es su alma como sus ojos
como sus ojos de cielo;
la de ojos negros le venga
hiriendo como la hirieron,
que es su alma como sus ojos,
como sus ojos de fuego
(Trueba: 1907: I: 72-73.)

Y lo mismo hace Selgas en el siguiente fragmento de uno de los artículos de *Delicias del nuevo Paraíso...* (1929), donde leemos:

...si es morena echará fuego por los ojos, y si es rubia caerá por sus mejillas sonrosadas un torrente de lágrimas (1929: 338)
Los ojos de la morena relampaguean, y su voz truenan... (...)
Y la rubia, entornando los ojos como un cielo que se nubla, llorará a mares sollozando (1929: 339).

³⁷ En nuestra opinión, las alusiones veladas a la poca inteligencia de Julia la acercan más al modelo de la bella-estúpida que analizaremos más tarde, que al de mujer ideal, pero es innegable que el modo que el protagonista tiene de relacionarse con ella se establece en los límites de la idealidad y el amor platónico.

la sensible, será la que se salve. Parece que Magdalena es la que se identifica con el ángel del hogar, caracterizada por sus sentimientos y salvada por ello, frente a la inteligente Marta, que pierde su pureza primigenia -de ella se dice en todo momento que es mujer, mientras que a Magdalena se la caracteriza como a una niña- y es castigada por ello. Sin embargo, el mensaje de la leyenda es más amplio. En un fragmento de la misma, el viento dice:

Sigue los movimientos de tu corazón, deja que tu alma suba como la llama y las azul es espirales de humo. ¡Desdichado el que, teniendo alas, desciende a las profundidades para buscar oro, pudiendo remontarse a la altura para encontrar amor y sentimiento! (Bécquer:2004:200).

Las palabras que siguen a este fragmento se dirigen específicamente a Magdalena y retoman el lugar común en la época de las mujeres semejantes a las violetas que viven en la oscuridad. No obstante, el fragmento reproducido nos parece suficiente para dar a la leyenda una proyección más allá de los modelos femeninos. Desde nuestra perspectiva, el tono profético del viento se dirige a toda la humanidad por lo que la interpretación se amplía y ya no encontramos dos modelos contrapuestos de mujer, sino dos modelos humanos: el que se deja impresionar por las riquezas y el que persigue los sentimientos, el materialista frente al idealista.

El otro texto en el que la presentación de los modelos femeninos contrapuestos se hace paradigmática en la obra de Bécquer es la rima 51, según la edición de Estruch Tobella:

51

-Yo soy ardiente, yo soy morena,
yo soy el símbolo de la pasión,
de ansias de gozes mi alma está llena.
¿A mí me buscas?
-No es a ti; no.

- Mi frente es pálida, mis trenzas de oro,
Puedo brindarte dichas sin fin.
Yo de ternura guardo un tesoro.
¿A mí me llamas?
-No; no es a ti.

- Yo soy un sueño, un imposible,
vano fantasma de niebla y luz;
soy incorpórea, soy intangible;
no puedo amarte.
- ¡Oh, ven; ven tú!
(Bécquer: 2004:82)

Como salta a la vista, este poema va mucho más allá de una presentación de tipos femeninos y con frecuencia se ha interpretado en relación a la poética becqueriana o al

ansia sin nombre que atormenta constantemente a los segundos románticos. El que las mujeres son símbolos de los diferentes tipos de relación queda explícito en la primera estrofa (“Yo soy el símbolo de la pasión”), de modo que podemos afirmar que lo que se opone en la rima es el modelo de amor doméstico junto a un “ángel del hogar” o el amor-pasión junto a una mujer que, según los cánones de la época vistos más arriba se acerca al modelo de la prostituta al poseer deseos carnales. La ruptura del tópico viene dada desde el momento en el que la mujer morena no es presentada de forma negativa, pero se hace aún más patente en la negación al “ángel del hogar” y en la aparición de la tercera estrofa, que nos lleva de nuevo a la persecución del ideal. Podemos, pues, interpretarla como símbolo de todo ello y la interpretación sería correcta, pero también podemos hacer una interpretación más literal de manera legítima, pues este modelo de mujer es el que Bécquer va a perseguir a lo largo de toda su producción literaria. Dice Rica Brown respecto a “Los ojos verdes” (1861):

No encontrando en la vida real la mujer con quien sueña, el poeta inventa una mujer imposible, a quien ofrece el tesoro de su cariño. De desesperado de encontrar una relación perfecta, se va adentrando cada vez más en ese mundo de sueños que ya conoce muy bien, y allí hace compensar la ausencia del amor verdadero y humano con la poetización de su forma idealizada, hasta el extremo de preferir a la verdadera mujer a esa mujer imaginada, inaccesible (Brown: 1963: 178).

En efecto, así es, como queda aún más patente en las leyendas de “El rayo de luna” (1862), “El beso” (1863), o en el relato de “Los maniqués” (1862).

“El rayo de luna” (1862) es quizás la leyenda por excelencia de la mujer ideal, pues en ella asistimos al proceso completo de creación de la dama por parte del poeta: primero será sólo una sombra, después se buscará un lugar, un espacio para situarla, a continuación se le atribuirán unos rasgos físicos y por último unas cualidades morales. Todo ello sin necesidad de una base. La mujer que se propone es aún más irreal que la irreal Dulcinea, generada únicamente por la mente del hombre que desea encontrarla. Dice Rica Brown: “Cándido espíritu poético, se enamora de una figura que él mismo ha conjurado...y que resulta ser un rayo de luna” (Brown: 1963:181). Siendo así, el lector asiste a su creación desde el principio:

¿Cómo serán sus ojos?...Deben de ser azules, azules y húmedos como el cielo de la noche; me gustan tanto los ojos de ese color; son tan expresivos, tan melancólicos, tan...Sí..., no hay duda: azules deben ser, azules son seguramente, y sus cabellos, negros, muy negros y largos para que floten...Me parece que los vi flotar aquella noche, al par que su traje, y eran negros...; no me engaño, no; eran negros (Bécquer: 2004:160).

Continúa con la creación de su cuerpo y finalmente llega a sus cualidades morales:

Y esa mujer, que es hermosa como el más hermoso de mis sueños de adolescente, que piensa como yo pienso, que gusta de lo que yo gusto, que odia lo que yo odio, que es un espíritu hermano de mi espíritu, que es el complemento de mi ser, ¿no se ha de sentir conmovida al encontrarme? ¿No me ha de amar como yo la amaré, como la amo ya, con todas las fuerzas de mi vida, con todas las facultades de mi alma?

(...)

...Quien sabe si caprichosa como yo, amiga de la soledad y el misterio como todas las almas soñadoras, se complace en vagar por entre las ruinas en el silencio de la noche (2004:160).

En el caso de “El beso” (1863), el protagonista cuenta con un elemento sobre el que crear su mujer ideal: una estatua. Lo que más interesa de esta leyenda en cuanto al tema que tratamos, es el rechazo rotundo y explícito a la realidad a favor de los sueños y de las creaciones de la imaginación:

- ¡Carne y hueso!... ¡Miseria, podredumbre!...-exclamó el capitán-. Yo he sentido en una orgía arder mis labios y mi cabeza. (...) Entonces, el beso de esas mujeres materiales me quemaba como un hierro candente, y las apartaba de mí con disgusto, con horror, hasta con asco, porque entonces, como ahora, necesitaba un soplo de brisa del mar para mi frente calurosa, beber hielo y besar nieve...Nieve teñida de suave luz, nieve colorada por un rayo de sol...Una mujer blanca, hermosa y fría, como esa mujer de piedra que parece incitarme con su fantástica hermosura... (Bécquer: 2004: 239).

Por último, son significativos dos pasajes en los que se expresa claramente este proceso creativo de la mujer (o la realidad) a partir de la imaginación. Como vimos, el narrador de *Una tragedia y un ángel* afirma (1870): “El que tiene imaginación, ¡con qué facilidad saca de la nada un mundo!”(2004: 366), que vendría a resumir el proceso que hemos venido analizando y que explica en “Los maniqués” (1862):

El alma, cuando recuerda y cuando espera, lo reviste todo con el color de sus simpatías, con el traje de su creación. En el recuerdo y en la esperanza no puede surgir de pronto la horrorosa desnudez del maniquí encantado... (2004:307).

La creación de los personajes femeninos es, pues, otra plasación de la concepción becqueriana de la realidad.

También Trueba, y Selgas reproducen modelos de mujeres ideales, objeto del amor del personaje masculino que, como moderno Pigmalión, las ha creado.

En el caso de Antonio Trueba, se parte de un elemento real que sirve como punto de partida para la creación del personaje. Se trata, esta vez, de un zapato, y será el zapatero el que, a partir de las proporciones de ese zapato cree a la mujer que lo posee que, en este caso y como excepción, sí se corresponderá a lo que ha imaginado, será real y se enamorará del zapatero en un inusual final feliz.

...mientras trabajaba no hacía más que pensar en S. A., y, sobre todo, en aquel pie y aquella pantorrilla tan retomados, y subiendo, subiendo de suposición en suposición, suponía en la Princesa perfecciones físicas y morales tan grandes, que cuando concluyó las botitas estaba ya perdidamente enamorado de S.A. (Trueba: 1905: IX: 25).

En el caso de Selgas - que imagina lo hermosa que será su lectora en el poema que abre *Flores y espinas* (1879) a modo de *captatio benevolentiae*- lo más interesante es ver que la que crea al hombre por medio de su imaginación es la mujer. En *Deuda del corazón* (1909) es Margarita, la que a partir, tan sólo, de una carta escrita por él, compone al hombre ideal. De esta manera, el escritor está dotando a la mujer de las características de sensibilidad y creatividad que la acercan a la poesía, a pesar de todos los prejuicios.

Porque y a sabemos que el la llevaba en su imaginación, quizá a calorada, los contornos fantásticos de una cabeza cuyos nobles rasgos debían ser, por lo visto, los de aquel modelo que su pincel no acertaba nunca a reproducir en el lienzo. En una palabra, llevaba un hombre en su corazón, un hombre extraordinario, puesto que le era desconocido (Selgas: 1909: 50).

De forma semejante al “Rayo de luna” (1862), en el relato “Día aciago”, Martín busca desesperadamente los rasgos de una mujer que ha entrevisto. La diferencia fundamental en esta ocasión, es que esa mujer existe. Sus rasgos nada tienen que ver con los que el protagonista recuerda, pero hay un soporte material sobre el que verter la imaginación, especialmente en este caso en el que la mujer favorece al engaño por medio de cosméticos, pelucas etc. Las palabras del personaje son las que siguen:

-¡Oh! Estos son sus hombros, esa es la expresión de su boca.
Paróse delante de otro cuadro, y se dijo a sí mismo
-Esas son sus formas. Estoy seguro de ello. Esos ojos son los suyos, pardos, velados; pero les faltan a estos aquella sombra que los hace inmensos (Selgas: 1876: 142).

No es así en la primera parte de *La manzana de oro* (1872), “La mujer soñada”, en la que se habla de esta mujer en términos platónicos, como si, en efecto, estuviese grabada en el alma la imagen de esa persona, mujer en este caso, que nos está destinada y a la que se reconoce en cuanto se ve:

Era *ella*.

Ella, la mujer que se nos mete en el alma y se apodera de nuestro ser sin saber cómo, y se hace dueña de nuestros pensamientos de pronto, poco a poco, asociándose a todos los actos de nuestra vida.

(...)

Ella es esa mujer que conocemos antes de verla, que se nos a parece bajo mil formas caprichosas, cuyos ojos vemos, ya en una, ya en otra; cuyas sonrisas creemos ver en esta o en aquella; cuya voz, que no hemos oído nunca, suena constantemente en nuestros oídos.

Ella es la realización de nuestros sueños, la forma precisa de nuestros deseos...la personificación de nuestras esperanzas.

Raro es el hombre que al pasar de la infancia a la juventud no lleva en algún rincón de su pensamiento la imagen impalpable de alguna mujer desconocida.

(...)

Cuando encuentra el original de tan misterioso retrato, el hombre exclama: <<Esta es...es ella>> (Selgas: 1872: 153-154).

El prototipo de la mujer misteriosa podemos encontrarlo en numerosas ocasiones. Es significativo, no obstante, el hecho de que esta mujer apenas aparece en la obra de Rosalía. La autora, que sí presenta mujeres ángeles y sumisas o mujeres monstruosas, de acuerdo con los tópicos literarios o las preconcebidas ideas sociales, no llega a presentar mujeres misteriosas y etéreas, a diferencia de lo que hacen los escritores varones.

En el caso de Ferrán, el ejemplo más claro es el de la niña protagonista de uno de los cuentos que se incluyen en *Una inspiración alemana* (1872). Esta niña, que se describe diciendo: “¡Y en verdad que era hermosa! Parecía su rostro el de una de esas antiguas esfinges que van a revelar un enigma incomprendible” (Ferrán: 1969: 163), resulta ser, en efecto, voz portadora de grandes verdades, pues, como veremos, su canción contiene una completa declaración de desencanto.

Modelo de mujer misteriosa que casi se desvanece de la realidad aparece también en la obra de Pongilioni:

Muchas veces, al mirarte,
triste, pálida y ¡tan bella!
con negro, flotante velo,
que a merced del aura ondea,
por los rayos de la luna
en ondas de luz envuelta,
te creí genio nocturno,
vagando por la ribera.
Y cuando, inmóvil, las olas,
vías morir en la arena,
blanca estatua de alabastro
que un rayo divino espera,
que el espíritu de vida
en su bella forma encienda.

Por eso te amé, por eso
eres luz de mi existencia,
y al mirarte al lado mío,
triste, pálida y... ¡tan bella!
Veo en ti... la musa del llanto
que me inspira mis endechas
(Pongilioni: 1865: 83-86).

En cuanto a Bécquer, junto a las veces en las que el poeta adjudica el adjetivo “misterioso” a la mujer (como la rima 17), encontramos tres tipos de mujeres misteriosas que se sitúan en polos casi opuestos. En primer lugar, encontramos a la mujer realmente misteriosa, casi demoníaca, que enlaza de cerca con las creaciones de la imaginación de las que hablábamos poco antes. Se trata de la mujer diabólica de “Los ojos verdes” (1861), por ejemplo. Por otro lado están las mujeres reales, en las que el poeta cree adivinar algo de misterio. En estos casos, el misterio puede aparecer connotado positivamente, como en “La mujer de piedra” (fragmento inédito e inacabado), o de forma negativa, como en “La ajorca de oro” (1861), donde la mujer justifica sus caprichos en su “naturaleza misteriosa”. En el primero de los casos, es posiblemente donde parece que Bécquer se acerca más a la ideología de la época:

Yo tengo una particular predilección hacia todo lo que no puede vulgarizar el contacto o el juicio de la multitud indiferente.

(...)

...en las mujeres que me causan impresión, [busco] algo de misterioso que creo traslucir confusamente en el fondo de sus pupilas...

(...)

Encuentro en todo ello algo de la virginidad de los sentimientos y de las cosas (Bécquer: 2004: 371).

En esta última frase podríamos ver el reflejo de la ideología de la época, pero el hecho de que sólo se lo atribuya a un tipo de mujer que no parece más elemental que las otras sino menos vulgar, le aleja en cierto modo de esta manera de pensar.

El tercer misterio que encontramos en la mujer es el que tan sólo oculta estupidez. Es la idea que hallamos de manera reiterada en “Un boceto del natural” (1863) y en la rima 65. En ambos casos, el silencio que el poeta trata de interpretar de acuerdo a su “maniquí” como máscara de grandes secretos, encubre únicamente la incapacidad de decir algo inteligente³⁸:

- Y bien-añadí-, que no tiene nada de vulgar y a se ve; pero lo que deseo que usted me explique es por qué parece como que nos desdeña, por qué guarda ese silencio misterioso.

(...)

- Porque es tonta (Bécquer: 2004: 354).

³⁸ Mario Blanc hace de este tipo de mujeres silenciosas una interpretación en clave literaria y afirma: “El valor de esa mujer (o de la nueva poesía) reside en saber callar. El poeta la elige por saberse medir, en contraste con las demás que tanto hablan sin decir nada. El oscuro enigma de su silencio atrae al poeta, y es este tipo de mujer (o de poesía) el que gana su atención” (Mario Blanc: 1988: 81).

En relación con las mujeres misteriosas existe, además, un caso especial al que hay que prestar atención: las mujeres dormidas. Marina Mayoral ha hablado ³⁹ del gusto de los escritores románticos por las mujeres bellas, puras e inaccessibles. Según la estudiosa, los románticos buscan aquello que no pueden conseguir, porque lo conseguido deja de ser anhelado de forma inmediata. En relación con ello estarían todas las amadas muertas, modelo perfecto dado que los muertos no pueden decepcionar. Tras esta misma base ideológica encontraríamos el gusto por las mujeres silentes. De nuevo, según M. Mayoral, los románticos no buscan la comunicación con el objeto amado, que tan sólo debe funcionar como receptor de la proyección de sus propios deseos⁴⁰. La mujer silente, como la mujer muerta, no se despoja del *atrezzo* del maniquí, no rompe la ilusión del romántico que, víctima de un amor adolescente, busca sólo la belleza de una imagen. El gusto por las mujeres que no hablan y lo equivocado que puede resultar el misterio que se crea sobre ese silencio se ha visto ejemplificado ya en el relato de Bécquer “Un boceto de natural” (1863), y se ve también de manera clara en la Rima 65, con la conclusión:

¿Que es estúpida? ¡Bah! Mientras callando
guarde oscuro el enigma,
siempre valdrá lo que yo creo que calla
más que lo que cualquiera otra me diga
(Bécquer: 2004: 92).

Un paso intermedio entre la mujer que simplemente calla y la que, muerta, ya no perderá nunca el halo de idealización, es la mujer que duerme. La mujer dormida que aparece en muchos de estos autores:

Despierta, tiemblo al mirarte;
dormida, me atrevo a verte;
por eso, alma de mi alma,
yo velo mientras tú duermes.

Despierta ríes y al reír tus labios
inquietos me parecen
relámpagos que serpean
sobre un cielo de nieve.

Dormida, los extremos de tu boca
pliega sonrisa leve,
süave como el rastro luminoso
que deja un sol que muere.

³⁹ Estas ideas proceden de la conferencia “Un ideal erótico del Romanticismo: La mujer víctima”, impartida el 11 de abril de 2008 como clausura del congreso “Lo real imaginado, soñado, creado: realidad y literatura en las letras hispánicas”. El artículo se publicará en el libro *Lo real imaginado, soñado, creado: realidad y literatura en las letras hispánicas*, en proceso de edición.

⁴⁰ Véase la creación de mujeres ideales por medio de la imaginación que acabamos de tratar.

¡Duerme!

Despierta miras y, al mirar, tus ojos
húmedos resplandecen,
como la honda azul en cuya cresta
chispeando el sol hiera.

A través de tus párpados dormida,
tranquilo fulgor vierten,
cual derrama de luz templado rayo
lámpara transparente.

¡Duerme!

Despierta hablas y, al hablar, vibrantes
tus palabras parecen
lluvia de perlas que en dorada copa
se derrama a torrentes.

Dormida, en el murmullo de tu aliento
acompañado y tenue
escucho yo un poema que mi alma
enamorada entiende.

¡Duerme!

Sobre el corazón la mano
me he puesto, porque no suene
su latido y de la noche
turbe la calma solemne.

De tu balcón las persianas
cerré ya, porque no entre
el resplandor enojoso
de la aurora y te despierte.

¡Duerme!

(Bécquer: 2004:90-91)⁴¹

**

DESVARÍO

Verte imagina el alma enamorada
por el sueño vencida, tu cabello
inundando la cálida almohada:

La paz, señora de rostro bello:
bajo el celoso párpado, escondido,
de tu mirada el mágico destello:

Blandamente tu pecho conmovido,
y en la sonrisa de tu pura boca
expirando suavísimo gemido.

Y al verte, el alma se imagina loca

⁴¹ Aunque el poema ya se reprodujo para ejemplificar otros temas, consideramos que conviene reproducirlo de nuevo por la importancia del mismo respecto al asunto que ahora analizamos.

que se acerca a tu casta cabecera
y trémula de amor, tu frente toca.

Duerme, te dice, de mi edad primera
renovada ilusión: duerme ¡bien mío!
¡quién darte dicha como amor pudiera!
(Dacarrete: 1906: 110-111)

A estos poemas hemos de añadir el ejemplo de Trueba en el que el poeta se pregunta por lo que sueñan las niñas⁴². Ahora bien, si la preferencia por las mujeres que no hablan o permanecen en lo desconocido (como la rima 63 de Bécquer, por ejemplo), buscaba claramente no desvelar el desnudo es tramado de madera del maniquí, en estos casos de mujeres dormidas esa interpretación no parece tan evidente. En el caso de la rima de Bécquer lo que se atisba es más bien el temor a una mujer real, el miedo a una mujer despierta a cuyas acciones se asocian adjetivos como “inquietos” o “vibrantes” y sustantivos como “relámpagos” o “torrentes” que con la aliteración de erres ya están transmitiendo violencia, frente a lo “leve”, “suave”, “tranquilo”, “templado”, “acompañado y tenue” que se asocia a la mujer dormida, a la que el poeta no tiene que temer. Félix Bello interpreta esta rima y afirma:

Esta visión contrastada de la mujer tiene un doble significado simbólico; *despierta* alude a la realidad; *dormida* significa el misterio. Como en el fondo del alma del poeta había un místico, éste prefiere verla con su imaginación como el ser más puro y dulce (...) o a abandonarse al mundo del ensueño.

(...)

Como los poetas románticos, Bécquer ama a una mujer incorpórea, fabricada en su imaginación, a una ilusión irrealizable. Sin embargo, este misticismo está expresado mediante sensaciones de cierta voluptuosidad (Bello: 2005: 150).

En el caso de Dacarrete, lo que encontramos es un deseo de intimidad, de contemplar a la mujer en ese momento íntimo que supone el sueño, al que también se atribuyen características de paz y blandura, y en el que la inconsciencia de ella le permitiría incluso tocarla.

Por último, el poema de Trueba indica más el deseo de conocer lo que sueñan las niñas, o las mujeres. La mujer es un ser misterioso cuya sensibilidad y mayor proximidad a la naturaleza las hace, en cierto modo, inaccesibles a los hombres, por eso, en múltiples textos queda clara la curiosidad que sienten por saber lo que guardan las mujeres en su corazón. El ejemplo de Trueba, demasiado cercano a los postulados del ángel del hogar,

⁴² Poema reproducido en el apartado 2.2.3.1.1.

sólo insinúa esta idea, pero la encontramos más desarrollada en la rima 31 de Bécquer, donde aparece también el deseo de intimidad con la mujer dormida:

Cuando en la noche te envuelven
las alas de tul del sueño
y tus tendidas pestañas
semejan arcos de ébano,
por escuchar los latidos
de tu corazón inquieto
y reclinar tu dormida
cabeza sobre mi pecho
diera, alma mía,
cuanto poseo:
¡la luz, el aire
y el pensamiento!

(Bécquer: 2004:71)

2.2.3.1.2. Mujeres demonizadas: las sin corazón

De las mujeres que podemos relacionar con tópicos culturales o literarios de la época, nos queda solamente hablar de la mujer demonio y de la mujer de corazón de piedra.

En cuanto a las mujeres sin corazón, hemos de recordar que es un motivo que proviene de la poesía heineana, al igual que la equiparación de la mujer o de su corazón a un nido de serpientes. El motivo goza de gran aceptación y lo vemos, por ejemplo, en Ferrán, que deja clara la procedencia de este *topoi* en los poemas que llama *Traducciones de imitaciones de Heine*, pero que según su biógrafa M. Cubero Sanz son “una serie de XVI pequeños poemas escritos bajo la influencia de Heine, con imitación evidente de su espíritu, pero no son en manera alguna traducciones” (Cubero Sanz: 1961: 74).

III

Tus cabellos deseé
y me diste alguno de ellos,
luego un beso te pedí
y tú me diste un beso.
Que si me amabas te dije
y lo juraste al momento,
y luego añadiste: <<Pide,
pide para concedértelo>>.
Yo te pedí el corazón
y no accediste a ello,
que eso tú no lo has tenido
ni nunca podrás tenerlo
(Ferrán: 1969: 118).

Otra traducción de Heine, esta vez realizada por Dacarrete, presenta un motivo semejante:

DE *INTERMEZZO* (trad. Dacarrete)

¡Hice a tus ojos azules
tantas sentidas canciones!
Celebré tus labios rojos
en décimas a millones.
En mil endechas canté
tu airoso y esbelto talle;
más versos hice a tu pie
que piedras pisé en la calle.
¡Qué soneto escribiría
con amante inspiración
a tu corazón, luz mía...,
si tuvieses corazón
(Dacarrete: 1986: 88).

El motivo aparece con profusión en los autores de este periodo. En el caso de Bécquer lo encontramos en varias rimas:

44

Dices que tienes corazón, y sólo
lo dices porque sientes sus latidos;
eso no es corazón...es una máquina
que al compás que se mueve hace ruido
(Bécquer: 2004:79).

**

3

(...)

¡Ay!, y es verdad lo que me dijo entonces:
verdad que el corazón
lo llevará en la mano...en cualquier parte...
pero en el pecho no
(Bécquer: 2004:58).

**

75

(...)

Sé que en su corazón, nido de sierpes,
No hay una fibra que al amor responda;
Que es una estatua inanimada...pero...
¡es tan hermosa!
(Bécquer: 2004:99)

En Arnao, leemos:

LA DESLEAL

La ví, y al punto la adoré rendido
consagrándole fiel mi pensamiento:
a servirla y amarla sólo atento,
mi noble amor juzgué correspondido.

¡Engaño fue! Mi corazón herido
supo al fin con hondísimo tormento
que su tierno mirar y blando acento
eran disfraz del pecho empedernido.

Clamé, no me escuchó. Mi desventura
hícele comprender, y en su falsía
se estrelló como el mar en roca dura:

¡Y aquella desleal, aquella impía,
por el dulce candor de su hermosura
un ángel en la tierra parecía!
(Arnao: 1878: 142)

**

EN TU DEFENSA

¿Y se mofan de ti? ¿Con qué derecho?
Sé muy bien que tu pecho,
insensible o altivo,
desmintiendo lo dulce de tu rostro
ante cuya beldad me rindo y postro,
es al amor y a la piedad esquivo.
Pero no te intimide
que ingrata y fiera alguno te apellide,
pues si mezquinos son tus sentimientos,
y tu ternura, vana,
tienes en cambio grandes pensamientos...
en las flores que adornan tu ventana
(Arnao: 1913: 81).

**

AMOR INSENSATO

(...)
¿Cómo puedes amarla tan rendido?
¿Cómo pierdes por ella juicio y calma,
cuando a decirte su hermosura viene
que, o bien le falta alma,
o la tiene insensible, si la tiene!
Ve tu error en buen hora:
a la estatua se admira, no se adora
(Arnao: 1913: 87).

En Pongilio ni, tras la comparación en estructuras paralelas de la inconsciencia de ella frente a la fidelidad de él, encontramos:

Tengo de amores herida el alma,
quema mis ojos amargo llanto;
senda de flores, en dulce calma,
indiferente huellas en tanto.

Mas no te envidio, que sólo escita (sic)
tu triste vida mi compasión;
que si la pena mi pecho agita,
al menos... ¡vivo! porque palpita
con fuerte impulso mi corazón
(Pongilioni: 1865: 147-148).

En Viedma, este modelo de mujer aparece de manera impersonal, a modo de ejemplo para una niña:

FLOR SIN AROMA

Pues eliges la dalia entre las flores
que el viento mece, niña, en tu ventana,
pregunta al aura si esa da olores
su cáliz al abrir en la mañana.

Y oirás el vago viento,
que juega con tu rubia cabellera,
decir con triste acento:
¡No hay alma en una flor tan hechicera!
Entonces, ¡ay! cuando abras los cristales
de esa tu reja, do la dalia asoma,
piensa, niña gentil, que son iguales,
mujer sin corazón, flor sin aroma
(Viedma: 1868: 121).

En Cañete se aúnan todos los tópicos heineanos en el poema que dice:

<Ingrata que así te burlas
de los tormentos que paso,
¿por qué no acoges mis ayes
y mitigas mi quebranto?>>

<<¿No eres tú la que otros días,
si hoy dura cual duro mármol,
olvidabas los rigores
repetiéndome *-te amo!*>>-

<<¿Qué mudanza en mí notaste?-
¿No es mi pecho un santuario
do tú cual diosa reinas
todo mi ser animando?>>

(...)

<< Pues si es mi amor un delirio,
si sabes que te idolatro,
y otras veces sin rigores
me has dicho ufana *-te amo*>>?

<<¿Por qué fácil como el viento
los juramentos sagrados
olvidas para mostrarte
más dura que el duro mármol?>>

<<¿Por qué desoyes mis quejas
y te burlas de mi llanto,
áspid que oculto entre flores
mi corazón has llagado?>>
(...)
(Cañete: 1843:193-194)

En la obra *La sirena de París* (1861), arreglada para la escena española por García Luna, la mujer-sirena enlaza además con un modelo femenino que triunfará en el Modernismo:

Sí, vos, a quien el cielo ha dado la hermosura de un ángel, y el corazón de un demonio! Vos, cuya mirada, cuya sonrisa hace verter a torrentes la sangre y las lágrimas. Sois en verdad la Sirena, la Sirena que fascina y que mata (García Luna: 1861:15).

Incluso Trueba, en el que muy pocas veces encontramos mujeres vistas desde un punto de vista negativo, sucumbe al modelo heineano y escribe:

CONTRASTE

No tiene el Ibaizábal
en sus orillas
rosas como las rosas
de tus mejillas,
ni en las laderas tienen
nuestras montañas
rocas como la roca
de tus entrañas!
(Trueba: 1909: II: 123)

Por su parte, Nombela recoge el motivo en los siguientes términos:

En vano busqué en tu alma
una esperanza, un consuelo...
si no tienes alma, niña,
¿cómo habías de ofrecérmelos?

¡Te compadezco! Yo vivo
del pasado satisfecho,
en tanto que para ti
sólo es un remordimiento.

Aún puedo amar...ser dichoso.
Tú ya no puedes...has muerto,
Fuiste flor de una mañana,
pasó, y al fin te has deshecho.
Tu perfume de un instante,
le aspiré yo de amor ebrio
(Nombela: 1905: I: 68)⁴³.

**

⁴³ Esta perspectiva en la que el poeta se alegra de seguir teniendo sentimientos tras la ruptura aparece con frecuencia en los poemas de Nombela.

¿Por qué, por qué no te atreves
a alzar los ojos del suelo?
Temes quizá que me digan
que no hay amor en tu pecho?
¿Es que porque son del alma
los más hermosos reflejos,
que no tienes alma, niña,
temes que descubra en ellos?
(Nombela: 1905: I: 71)

Resulta, asimismo, interesante ver el modo en que lo trata Rosa Lía de Castro, admitiendo el modelo o dándole la vuelta al tópico para utilizarlo a favor de su propia ideología.

En cuanto a la comparación de la mujer con la serpiente, podemos verla de manera explícita cuando en *Ruinas* (1865-1866) Montenegro desprecia finalmente a Julia, diciendo: “¡Atrás, mujer! Yo no alimentaré nunca serpientes. Tengo una madre que me ama, y amigos que me estiman” (de Castro : 1993: I: 724). Como afirma Kathleen March:

La que rechaza es la mujer que traiciona, pero no la mujer en general como origen simbólico de la perdición, la de origen bíblico-mítico. Más bien rechaza a la mujer a quien la autora de *Ruinas* ha perfilado con gran precisión y a quien hemos estado definiendo poco a poco: la ociosa, egoísta, burguesa (March: 1994: 214).

March, también, incluye dentro de la categoría de mujer-monstruo a algunas de las protagonistas femeninas de Rosalía. En concreto, emplea este calificativo para la musa andrógina de *El caballero de las botas azules* (1867) y para Berenice en *El primer loco* (1881). Respecto a la primera, es interesante la observación de que la mujer a la que se caracteriza como monstruo es aquella a la que se ha llamado ángel por su aspecto, pero que se ha extrañado en cuanto a su comportamiento tradicional (es decir, sumiso), defraudando así las expectativas del hombre; del mismo modo que decepciona una musa que, en lugar de mostrarse “desvaída y lánguida” se presenta con un aspecto andrógino, válida, por tanto, para un escritor varón o para una escritora.

Berenice en carnaría, asimismo, este modelo literario de ángel-monstruo por motivos muy semejantes:

El retrato desde fuera que Luis ofrece de ella, aparentemente es retrato de las virtudes de la protagonista, pero resulta ser una auténtica condena, proyección de sus deseos y temores masculinos, reforzada y reiterada por Pedro. Estos temores, por su parte, funcionan paradójicamente: lo divino de Berenice es el motivo de hechizo, que a su vez se convierte en

fuelle de dolor y lo cura, el único texto/retrato que ven los que conocen a Luis (March: 1994: 323).

Añade: “Rosalía atribuye parte de la ‘monstruosidad femenina’ a la invención que produce la perspectiva masculina” (March: 1994: 324). Como partimos esta idea, pero hemos de añadir que, en este caso, la culpabilidad de Berenice es manifiesta, dado que la imagen que de ella se ha formado Luis no sólo obedece a lo que su imaginación le ha dictado, sino a una respuesta por parte de Berenice con el único aliciente de divertirse a su costa. Rosalía, también, presenta modelos femeninos negativos y negarlo constituiría una simplificación y una lectura sesgada de su obra.

La transgresión en la obra de Rosalía se manifiesta de manera más clara en otros aspectos. En primer lugar, si tenemos en cuenta que el comportamiento de la mujer, en el momento que estudiamos, se juzga a partir de las expectativas del hombre sobre ella, el prestar voz a la mujer para que exprese su derecho a no cumplir estas expectativas supone un alto grado de subversión. Tal comportamiento lo ejemplifica este poema de “As viudas dos vivos e as viudas dos mortos” de *Follas Novas* (1880):

V

Es garrido e lanzalí os teus ollos
nos meus coma estrelas fixos,
dormentes, din que o amor neles
pousa o seu dedo divino.
Eu contémprote en tanto serea,
dura *como os seixos fríos*,
e do teu corazón conto
os turbulentos latidos.
Faise a atmósfera densa ó redore...
¡Decote o mesmo camiño!
Como o seu cantar os páxaros,
tes, corazón, o teu ritmo.
Mais de bágoas se inunda o meu rostro,
e da ialma nos máis íntimo
o hastío lento penetra
coma espada de dous fíos.
¡Ea!, apártate lonxe...non quero
profanar este retiro,
nin pode o corazón tolo
ser de si mesmo asesino.
Sosegavos, ñas sombras airadas,
que estou morta para os vivos.
¡Sagrado quedaches, bosque!
¡Sin mancha ti, meu esprito!
(de Castro: 1993: II: 409-410)

La siguiente ruptura, en este caso más violenta y en la línea de las feministas⁴⁴ de la época, es la defensa de la mujer demonio en *En las orillas del Sar* (1884):

A las rubias envidias
porque naciste con color moreno,
y te parecen ellas blancos ángeles
que han bajado del cielo.
¡Ah!, pues no olvides, niña,
y ten por cosa cierta,
que mucho más que ángel siempre pudo
un demonio en la tierra
(de Castro:1993: II:539).

El motivo de la mujer sin corazón o diabólica cambia de signo en la pluma de Rosalía. En la obra de la escritora gallega, estas no son las mujeres negativas a las que se critica, sino las mujeres fuertes y poderosas que no se dejan alienar.

Así pues, los arquetipos sociales y literarios de la mujer aparecen en la literatura de los autores del Segundo Romanticismo, pero, a veces, nos sorprenden al aparecer modificados, reinterpretados o incluso refutados de manera clara.

2.2.3.2. Mujeres vistas desde un punto de vista negativo

Visto el proceso de demonización de la mujer, trataremos, en este momento, de discernir cuándo la visión negativa que se ofrece proviene de prejuicios fruto de la alineación, cuándo tiene fuentes literarias, y cuándo no. De esta manera, descubrir hasta qué punto nuestros autores se dejan llevar por la ideología de la época que limita a la mujer o, si bien, son capaces de desprenderse de ella⁴⁵.

Queda visto cómo con en algunos pasajes de la obra becqueriana encontramos el modelo de la mujer hermosa pero estúpida. También en Ferrán encontramos mujeres caracterizadas por la estupididad, como Julia en *Una inspiración alemana* (1872). Sin embargo, en ambos autores encontramos también mujeres que piensan y opinan, como la destinataria de las *Cartas literarias a una mujer* (1860-61) de Bécquer, o Celina, en

⁴⁴ Con todas las salvedades que obliga a tener lo anacrónico del término.

⁴⁵ En el apartado en que analizamos la aparición de mujeres fuertes y con carácter en las obras del Segundo Romanticismo tendremos más opción de ver en qué medida se liberan nuestros autores de la ideología predominante.

la misma obra de Ferrán. No creemos, por ello, que se deba generalizar la presencia de mujeres estúpidas en estos autores.

No podemos decir lo mismo con respecto a las mujeres desalmadas, crueles, incapaces para el amor, desdeñosas etc; dentro de la tradición literaria -como acabamos de ver- o fuera de ella⁴⁶. En ocasiones, este pensamiento es motivado por la falta de correspondencia amorosa, pero en otros casos, el juicio aparece aislado, como una afirmación de la que no se explica la causa. Encontramos este tipo de mujer, por ejemplo, en las obras de Ferrán. En *La Soledad* (1861), leemos:

LVI

Cuando pasé por tu casa,
¿Quién vive?...al verme gritaste⁴⁷;
sólo con la mala idea
de, si aún vivía, matarme
(Ferrán: 1861: 72).

LXVI

Desde Granada a Sevilla
y desde Sevilla al cielo⁴⁸;
pero no tú, desalmada;
tú irás antes al infierno
(1861: 77).

En *La Pereza* (1871) también encontramos este tipo de afirmaciones sin motivo:

XXXVIII

Eres de tierra y no más;
pero mujer de una tierra
donde es inútil sembrar
(Ferrán: 1871:112).

En las *Traducciones e imitaciones* encontramos la misma actitud:

VII

Yo te amé cuando niño
como un anhelo,

⁴⁶ Algunos de los ejemplos que vamos a ofrecer pertenecen a una línea muy semejante a la que vimos en el apartado anterior. Los hemos trasladado a este epígrafe- junto a las mujeres estúpidas o las que derrochan- porque no reproducen los tópicos de la mujer diabólica, la mujer de corazón de piedra o del “corazón nido de sierpes”, objeto de análisis en el capítulo previo.

⁴⁷ En las *Obras Completas* de 1871, se suprimen los puntos suspensivos de segundo verso y el poema se numera XLVI.

⁴⁸ En las *Obras Completas* de 1871: “y desde Sevilla al cielo...”, el poema se numera LIII.

te amé de adolescente
como un deseo,
y mi amor cuando hombre
fue un sentimiento.

Tú me amaste de niña
como un recreo,
luego de adolescente
como un muñeco,
y ya mujer, he sido
tu pasatiempo.

¡Qué extraño que mi alma
sea tu juego,
y la tuya..., la tuya
sea mi infierno!
(Ferrán: 1969:118)

El juicio negativo de la mujer, llega en Ferrán, incluso, a convertirse en un axioma que no se refiere únicamente a una mujer, sino que abarca a la “mujer” como categoría. Ejemplifican esta actitud los siguientes poemas:

XI

Eres muy niña y ya clavas
en tu pañuelo alfileres:
ya dejan ver desde niñas
su inclinación las mujeres
(1861: 52).

LX

Todos los sabios del mundo
han sacado en consecuencia,
que el dinero y las mujeres
se parecen en la mezcla
(1861: 74).

Términos semejantes emplea Fernando, en la obra *Magdalena* (1855), de Dacarrete, cuando se opone dialécticamente al idealista Alberto:

¡Vulgares! ¿Cuál no lo es?
Todo amante piensa hallar
una excepción singular;
pero le enseña después
la razón severa y fría
que son iguales en suma,
y su amor, como la espuma
que nace y muere en un día.

(...)

verdugo y víctima al par;
se complace en excitar
de venganza afecto insano,

y, como un niño aturdida,
con mil esperanzas juega,
y almas va pisando ciega
por la senda de la vida,
hasta que siente el impío
torcedor del desencanto,
deshecha en inútil llanto,
dando suspiro tardío.
Esto es la mujer
(Dacarrete: 1855: 26-27).

En cuanto a las mujeres denunciadas por no corresponder al hombre en sus expectativas amorosas, nos parece especialmente interesante el caso de Inés de Tordesillas en la leyenda becqueriana “El Cristo de la Calavera” (1862). En una primera lectura, podríamos pensar que es tan sólo una más de las mujeres que se presentan como “malas”, por “provocar” un duelo entre dos caballeros (por supuesto, nobles y positivamente caracterizados), mientras se entretiene con otro. Tal vez esta es la idea que el propio autor quería transmitir, y, no obstante, el texto deja suficientes cabos sueltos para que podamos ofrecer una segunda interpretación. Lo fundamental para propiciar esta segunda lectura, tal vez un tanto arriesgada, son las oraciones disyuntivas empleadas por Bécquer cuando habla de Inés.

La situación era insostenible. La dama lo comprendió así, y levantándose del sitio se disponía a volver a los salones, cuando un nuevo incidente vino a romper la valla del respetuoso comedimiento en que se contenían los dos enamorados. *Tal vez con intención, acaso por descuido*, doña Inés había dejado sobre su falda uno de los perfumados guantes, (...). Al ponerse de pie, el guante resbaló por entre los anchos pliegues de seda y cayó a la alfombra. Al verle caer, todos los caballeros que formaban su brillante comitiva se inclinaron presurosos a recogerle (...) (Bécquer: 2004:184).

El guante recogido por Lope y Alonso por cada uno de sus extremos, provocará el enfrentamiento y, como consecuencia, el duelo. A partir de este suceso aparece, de nuevo, la ambigüedad narrativa. Tras una afirmación que nos inclinaría a la identificación de D^a. Inés con una mujer vanidosa que se complace en los enfrentamientos provocados por ella ⁴⁹, encontramos otra frase que la describe ⁵⁰, y leemos:

Los murmullos y las exclamaciones iban subiendo de punto; la gente comenzaba a agruparse en torno de los actores de la escena; doña Inés, *o aturdida o complaciéndose en prolongarla*, daba vueltas de un lado a otro, como buscando dónde refugiarse y evitar las miradas de la gente, que cada vez acudía en mayor número (2004:184).

⁴⁹ “Al notar la precipitación con que todos hicieron el ademán de inclinarse, una imperceptible sonrisa de vanidad satisfecha asomó a los labios de la orgullosa D^a Inés” (Bécquer: 2004: 184)

⁵⁰ “Al verlos inmóviles, desafiándose en silencio con la mirada (...) la dama dejó escapar un grito leve e involuntario, que ahogó el murmullo de los asombrados espectadores...” (ibídem).

Tras la intervención de l rey para recuperar el guante de m anos de los dos jóvenes, encontramos el último acto de Inés cuya interpretación se presenta de forma ambivalente:

Cuando el rey terminó de decir estas palabras, doña Inés, *no acertamos a decir si a impulsos de la emoción o por salir más airosa del paso*, se había desvanecido en brazos de los que la rodeaban (184).

De este modo, hallamos una serie de actos objetivos realizados por la protagonista, cuya interpretación puede entenderse en dos direcciones opuestas. Si tomamos las lecturas de “tal vez con intención”, “complaciéndose en prolongarla” o “por salir airosa”, está claro que nos conducen a una mujer cruel y liviana, que se complace en que los hombres se batan por su amor. Si por el contrario, tomamos las opciones de “acaso por un descuido”, “aturdida”, “a impulsos de la emoción”, llegaríamos a una mujer que es deseada sin que ella desee serlo y que se convierte en objeto de burla por no corresponder a sus admiradores y amar a otro personaje:

...al ver la significativa sonrisa que al saludar a la reina le dirigieron los dos antiguos rivales, (...) todo lo adivinó, y la pura de la vergüenza enrojeció su frente y brilló en sus ojos una lágrima de despecho (2004:189).

Como decíamos al principio, probablemente no es esta la interpretación que el autor quiso darle, sino que, como es frecuente en las otras leyendas, se trate más bien de un personaje femenino negativo; sin embargo, una lectura atenta no debe pasar por alto estas disyuntivas que podrían abrir caminos hacia una lectura más positiva de la mujer.

El modelo de mujer desdenosa aparece también en Rosalía de Castro. Podemos verlo, por ejemplo, en *Ruinas* (1865-1866), donde, sin embargo, las mujeres no serán criticadas por no aceptar a Montenegro, sino por el motivo por el que lo hacen:

Cuando el hombre se encuentra en cierta situación, y cuando no puede ofrecer a la mujer que ama sino desdichas, no debe amar. Yo no soy poética, y el mejor cuerpo del mundo me parece detestable cuando le cubre una mala ropa; tanto, que no puedo soportarme a mí misma en traje desaliñado. Sabía demasiado que usted me amaba pero ¿qué había de hacer? Por Dios, que esto le sirva a usted de lección. Bajo una mala ropa, el amor no tiene cabida (de Castro: 1993: I: 718).

De esta cita se desprende la acusación a una mujer que no es “poeta” y que es materialista. Es curioso observar cómo, del mismo modo que en el caso de Mara se reivindica el que la mujer no necesariamente responda a los cánones románticos, aquí, el que la mujer no sea “poeta” se ve como un rasgo negativo de la misma. Lo mismo ocurre con Berenice en *El primer loco* (1881).

- Ese hombre, amiga mía –añadió-, va siendo para mí una verdadera pesadilla; no he visto modo de delirar como el suyo. Verdad es que dado su carácter excéntrico, soy culpable de haber contribuido a enloquecerle, no tan sólo porque le hablé y escribí desde que nos conocemos de la misma forma lírico-melodramática que él usa siempre conmigo, sino porque hice tan a maravilla el papel que me propuse representar, en tanto que esto pudo servirme de solaz, que el buen Luis llegó a creer en mí aún más que en Dios. (...) Usted que conoce mi carácter, tan poco dado a andar fuera de lo real, comprenderá hasta qué extremo excitarían mi buen humor semejantes fantasías...(de Castro: 1993: II: 712).

El dolor que Berenice produce a Luis es, según March, fruto únicamente de que no se corresponde con la proyección de los deseos del protagonista. Ella es tan sólo:

...un objeto de arte, adorado icono o figurita inmóvil <<con sus contornos de estatua griega>> pero completamente falta de vitalidad propia. (...) Berenice, como mujer tiene valor de acuerdo con su apariencia, no con su capacidad intelectual (March: 1994: 322).

En la cita se patentiza, sin embargo, que Berenice ha sido mucho más que una estatua; ella ha desempeñado el papel en el que Luis la había situado y esto, más allá de la posible crítica a las mujeres que desempeñan un papel irreal, es lo que la hace culpable. Un personaje apoteótico que se burla de un poeta es un personaje claramente negativo y, por ello, no creemos que sea equiparable a Mara donde sí que es una proyección errónea sobre ella lo que la convierte en “demonio”, vanidosa, voluble y coqueta.

Bécquer también asocia la mujer materialista con la mujer prosaica cuando dice:

- Mujer al fin del siglo diez y nueve,
*material y prosaica*⁵¹...- ¡Boberías!
(Bécquer: 2004: 60)

La caracterización de la “mujer del siglo diez y nueve” como “material y prosaica” podría hacerse extensiva a toda la sociedad donde la mujer estaría funcionando de manera sinecdótica. Sin embargo, no podemos obviar el que se hable de la mujer, y no de “una mujer” sino de “la mujer” como género, lo que enlaza con otras mujeres que aparecen con frecuencia en la obra de Bécquer conectadas con la concepción de la mujer caprichosa que constantemente pide cosas caras e inútiles. Al hablar de la situación de la mujer al comienzo de este capítulo señalamos cómo esta conducta era reprobada porque de este modo la mujer no contribuía a la economía familiar. En el caso de Bécquer la crítica va más allá, pues las mujeres se encaprichan de riquezas prohibidas y, aprovechándose de su belleza o de la bondad del hombre que las acompaña, lo ponen en peligro. Ejemplos claros de este tipo de mujer podemos

⁵¹ Esta cursiva es mía, las dos posteriores no.

encontrarlos en las *Leyendas*, donde las mujeres becquerianas son, en general, mucho más negativas que en las *Rimas*. De María, en “La ajorca de oro” (1861), se dice:

Ella era hermosa, hermosa con esa hermosura que inspira el vértigo, hermosa con esa hermosura que no se parece en nada a la que soñamos en los ángeles y que sin embargo, es sobrenatural; hermosa diabólica⁵², que tal vez presta el demonio a algunos seres para hacerlos sus instrumentos en la tierra.

(...)

Ella era caprichosa, caprichosa y extravagante, como todas las mujeres del mundo⁵³: él, supersticioso, supersticioso y valiente, como todos los hombres de su época (Bécquer: 2004: 123).

En esta leyenda el capricho de María de la ajorca de oro de la Virgen de la catedral de Toledo, llevará a Pedro a la locura. Rica Brown, que resalta en esta leyenda la preocupación de Bécquer por la psicología femenina en sus relaciones con el hombre, la caracteriza como: “la mujer que, con su naturaleza inestable y caprichosa, y aprovechándose de su hermosura, es capaz de perder al hombre que le adora.” Además, a continuación, añade: “María es, en efecto, una mujer fatal⁵⁴” (Brown: 1963:171).

En el caso de “El monte de las ánimas” (1861), será Beatriz la que sea castigada con la locura tras provocar con su desdén, sus caprichos y su falta de fe en las leyendas tradicionales la muerte de Alonso. Dorotea, la sobrina de Mosén Gil en la VIII de las *Cartas desde mi celda* (1864), traerá la desgracia a todo un pueblo, al abrir sus puertas a las brujas a cambio de ropas y riquezas. Por último, no podemos olvidar que Marta, en “El gnomon” (1863), es atraída por este ser misterioso que le ofrece los tesoros escondidos en el seno de la tierra.

Este modelo de mujer ambiciosa aparece también en *La Soledad* (1861) de Ferrán:

XVI

Puedes hacer lo que quieras
que a nada me opongo yo;
pero comprar mi dinero
con tu querer... ¡eso no!
(Ferrán: 1861: 55)

⁵² Nótese la oposición ángel-demonio de la que ya hablamos en otro apartado, y la presencia de estas mujeres diabólicas en la obra de Gustavo Adolfo Bécquer.

⁵³ Este tipo de afirmaciones generales son las que nos llevan a pensar que la imagen que en las leyendas se ofrece de la mujer es mucho más negativa que la imagen ofrecida de ella en otras creaciones del poeta.

⁵⁴ Nótese que al denominarla “mujer fatal”, Rica Brown la está metiendo completamente en los cánones femeninos modernistas.

En *Una docena de cuentos* (1878), Campillo habla de uno de los personajes femeninos en estos términos:

...tienen los ochavos tan maravillosa virtud, y tal gana de casarse las muchachas, que son capaces las más de dar el *sí quiero* y alargar la mano al mismísimo Belcebú a cambio de lograr marido y trapos y joyas con que engalanarse (Campillo: 1878: 150).

**

Casóse, pues, nuestro Ventura, y aunque se costilla era algo descontentadiza y dominante, amiga de galas y todavía más amiga de lucirlas en paseos y reuniones, cosas no muy conducentes a la paz y felicidad del matrimonio, todo lo sufría el nuevo marido ... (Campillo: 1878:151).

En este caso, la consecuencia de los caprichos, despilfarros y coqueteos será el suicidio de Ventura, casi justificado por el autor.

Es José Selgas, no obstante, el que con mayor virulencia e insistencia ataca el gusto por el lujo en las mujeres.

El personaje de *La manzana de Oro* (1872), Juana, está caracterizado en términos semejantes a la famosa Rosalía galdosiana de *La de Bringas* (1884). Sin embargo, este personaje es notoriamente más negativo que su sucesora, pues a este afán por el gasto, con los consecuentes efectos en su familia, se suma la crueldad para con un marido enfermo, cuya ceguera procede del exceso de trabajo para cubrir los caprichos de su esposa. Cuando Selgas describe al personaje hace hincapié en calificarla como *positivista*, lo cual implica también un posicionamiento frente a la sociedad:

Mas, sea que el que quiera el egoísmo, mejor dicho, el *positivismo*, que el lector haya podido advertir en el bosquejo de esta mujer, que confusamente le presento... (Selgas: 1872: 274).

En *Escenas fantásticas* (1876), las mujeres aparecen caracterizadas únicamente por su “adicción” al lujo, por el que serían capaces de sacrificarlo todo, hasta su virtud, que en los términos morales en los que hemos visto moverse a este escritor, es poco menos que la muerte:

¿Y qué cosa es el lujo? Lo diré: es la gran pasión de las mujeres. Es más; es su vida.

(...)

Los brillantes ejercen sobre estos corazones, que han nacido para amar, un poder irresistible, fantástico, verdaderamente diabólico. Con frecuencia deciden de su felicidad y de su vida. En la balanza de los sentimientos el peso de un brillante lo pesa todo.

(...)

Alguna vez la magia esplendorosa de que están rodeadas, semejante al mortal perfume que exhala la flor del Loto, enloquece; y entonces, adiós, amor; a dios, constancia, y me atrevo a añadir: adiós, virtud. Los reflejos que se escapan de esas superficies frías y duras llenan la imaginación de vivos resplandores, rodean el pensamiento de ráfagas vestidas de mil colores, y al través de este prisma encantado por el hechizo de una nigromancia desconocida, los ojos del deseo descubren no sé qué mundos resplandecientes, qué horizontes interminables, qué nubes de gloria nunca imaginada. Al calor de esas aguas de fuego que acarician la fantasía, se llena el aire de visiones esplendorosas, se ilumina la oscuridad de la tierra, la vanidad del lujo pone una venda en los ojos, y la mujer, andando a tientas por las escabrosidades del gran mundo, pierde la vida de su corazón, cuando no pierde la vida de su virtud (Selgas: 1876: 231-232).

En *Delicias del nuevo Paraíso* (1929), Selgas reitera esta opinión, pero esta vez acentúa la ironía y culpa a la sociedad de la pérdida de la virtud en las mujeres.

Si las mujeres, que vosotros habéis hecho a vuestra imagen y semejanza, se despojaron del valor de las blondas, de los diamantes, de los perfumes y de la seda, ¿qué valdrían ante la culta sensualidad de vuestros sentidos?... ¿Por qué no han de gastar las mujeres lo que no tienen, cuando las naciones y los gobiernos gastan lo que no tendrán nunca?

Si son como vosotros las habéis hecho, ¿por qué géneros de lógicamente pretendéis que sean de distinta manera?. Si os imitan, ¿por qué las acusáis?

(...)

Pobres mujeres, que ostentáis diamantes, que os cubrís de encajes, pisáis terciopelo y arrastráis sedas, ¿adónde nos lleváis? – La escasez de vuestras virtudes no nos inquieta, pero el exceso de vuestro lujo nos espanta.

Vosotras en cambio, sois la justicia, porque sois como ellos os quieren.

(...)

Alzad la voz, y decidles que se han abierto vuestros deseos; que se han disipado ante vuestras miradas las tinieblas de todas las preocupaciones; que veis claro; que ya, en fin, no servís para monjas; que ya es tarde para contener vuestra vanidad excitada, en la honesta oscuridad de la familia y de la casa.

Pedid lujo, y que ellos pidan limosna.

Si la virtud os condena, ¡qué importa!; la civilización os absuelve

(Selgas: 1929:100).

Asociada al lujo y a la belleza, la vanidad. La presunción de unas mujeres que no se preocupan nada más que de su propia hermosura.

En *Las barbas del vecino*, de 1869, la mujer que aparece mirándose en el espejo, ni siquiera repara en la presencia de su marido al que no ha visto en meses:

Luis: (Ni siquiera me ha visto: la mujer que no ve nada más que a sí misma no ve nada.)

Inés:

Gran efecto. (Delante del espejo) Esta rosa me cae admirablemente...El cabello hacia atrás da vida a la frente y realza la gracia del perfil...La mirada...así, atrevida y dulce. Quizá estoy demasiado pálida...No, no, la palidez es el color de las emociones. El otro espejo

no quiere ser menos que este, y me envía la gentil imagen de estos inquietos rizos, que caen sobre mis hombros. Gracias, amigo mí (Selgas: 1869:9).

En *El ángel de la guarda* (1875), se afirma:

Por regla general las mujeres bellas reclaman para sí el derecho de llamar la atención sobre todas las cosas. No conciben que un hombre pueda verlas sin reparar en que son hermosas. No hay para ellas preocupación que pueda sustraer el ánimo del hombre de esa admiración que decididamente quieren imponer. Perdonen VV. la sinceridad de mis palabras; pero me inclino a creer que lo primero que ha y en el mundo para una mujer hermosa, es que ella es hermosa (Selgas: 1875:172).

También en boca de una mujer, encontramos la lección moral que de todo esto se desprende:

Yo también tuve alguna vez mis pretensiones de belleza y alcancé también mi celebridad, y ahora conozco que no hay nada más fugitivo que la hermosura; y desgraciada la mujer que sólo cuenta con ella para fijar la inconstancia del corazón humano (Selgas: 1875: 174).

En el caso de la obra de Rosalía, la crítica se dirige especialmente a las mujeres de la burguesía, mujeres bien situadas pero capaces de rebajarse hasta límites insospechados por los hombres o bien, mujeres incapaces para el trabajo. Esta crítica es especialmente clara en *El caballero de las botas azules* (1867) y en *Ruinas* (1865-1866). Respecto a las mujeres de *Ruinas* y su imitación al modelo griego señala Kathleen March:

Las mujeres de esta lo calidad gallega en un sentido se suicidan, siguiendo el procedimiento patriarcal de hacerse ellas mismas obras de arte (por cierto de escala menor), objetos inmóviles y sin vida, incapaces y no deseosas siquiera, de aprovechar sus propios talentos intelectuales y más bien reduciéndolos en calidad (March: 1994:204).

Frente a ellas, el modelo de D^a. Isabel, que en lugar de dejarse cosificar y reducir sus dotes intelectuales para alcanzar el matrimonio, defiende su decisión de mantenerse soltera, para no perder su dignidad en un matrimonio que, establecido como estaba, la hubiese anulado.

Las mujeres burguesas y nobles de *El caballero de las botas azules* (1867) también son revisadas por March, que observa: “Todas las damas adineradas son objeto de la crítica autorial debido a su vacío intelectual y su inutilidad social” (March: 1994: 263). La estudiosa hace un repaso por todas las mujeres de la obra (Marcelina la Blonda, a la que le gusta sentirse superior, etc.), pero es de especial interés su opinión sobre la condesa y Casimira. Ambas hablan de la condición social de su sexo, y aunque la condesa tiende más a quejarse que a buscar soluciones, muestra una intención y un impulso hacia lo nuevo. Para March, es la personificación del deseo, incluso del deseo de libertad, pero Casimira actúa como catalizadora para revelar las limitaciones de esta actitud. Según la

estudiosa, las reacciones de la condesa y Casimira las convierten en símbolos del comportamiento feminista. Sin embargo, incluso estos dos personajes se ofrecen a la humillación ante el caballero, pero este no lo permite. March lo interpreta de la siguiente manera:

un rechazo continuo del sacrificio y esclavitud de la mujer. La oferta masoquista resalta lo inapropiado que es: ninguna mujer, y especialmente una de mayor autonomía social, debe rebajarse porque sea la costumbre. La falta de lógica en este caso indirectamente señala la falta de lógica también presente en toda la humillación femenina (March: 1994:289).

En cuanto a la vida de apariencias de las mujeres burguesas, se nos remite a la siguiente cita de *El caballero...*(1867):

en vano se habla de los adelantos, de progresos; las mujeres siguen atormentadas; las unas teniendo que hacerlo todo, que trabajar para sí y para los de más; las otras, haciéndose vestir y desnudar la mitad del día, teniendo el deber de asistir al baile, a la visita, viéndose obligadas a aprender la equitación y las lenguas extranjeras...¿Cómo no sufrir? (...) Dicen que las mujeres no deben ser ni literatas, ni politiconas, ni bachilleras, y yo añado que lo que no deben es dejar de ser buenas mujeres. Ahora bien: ninguna que no sepa hacer más que andar en carreta, tumbarse en la butaca y decir que se fastidia, por más que sepa asimismo la equitación, las lenguas extranjeras y vestirse a la moda, nunca se rá para mí otra cosa que un ser inútil...(de Castro: 1993: 147-148).

Para March “por el contexto, ‘las buenas mujeres’ deben ser útiles, no como los adornos y consuelos de la vida social, sino sujetos de la misma” (March: 1994:284). En esta misma línea podemos añadir la recomendación que el caballero hace a las niñas burguesas:

¿por qué no querer calcetar gorros de dormir cuyo par da ganancia de seis duros? ¿No trabajan sus papás? Pues trabajen ustedes también, señoritas, y déjense de esas apariencias de riqueza que ocultan una miseria vergonzosa y un orgullo tan ridículo como inútil (de Castro: 1993: II: 180).

En Rosalía también se presentan como modelos femeninos negativos aquellas mujeres que ayudan a transmitir el *statu quo*. Ejemplifican este tipo de personaje las madres de las niñas que asisten a las clases de D.^a Dorotea -también en *El caballero de las botas azules* (1867)- y la misma D.^a Dorotea. Sin embargo, a pesar de ser un personaje símbolo de ignorancia y represión -de acuerdo con la teoría de March- D.^a Dorotea contribuye al despertar feminista de Mariquita al transmitirle una elevada idea de las mujeres, que motiva que la niña no conciba la debilidad femenina ni la necesidad de los hombres.

Muchas son las mujeres denostadas por su infidelidad al amante, presentes en este periodo.

Augusto Ferrán en *La Soledad* (1861) canta:

XVII

Mirando al cielo juraste
no me engañarías nunca,
y desde entonces el cielo
sólo con verte se nubla.
(Ferrán: 1861: 58)

Este tipo de mujer lo hallamos, también, en Bécquer:

77

Me ha herido recatándose en las sombras,
sellando con un beso su traición.
Los brazos me echó al cuello y por la espalda
me partió a sangre fría el corazón.

Y ella prosigue alegre su camino,
feliz, risueña, impávida ¿y por qué?
Porque no brota sangre de la herida...
Porque el muerto está en pie
(Bécquer: 2004: 100-101).

Así pues, el modelo femenino no siempre es positivo en la obra del Segundo Romanticismo. En algunas ocasiones los autores son incapaces de sustraerse al pensamiento de su época y dejan traslucir en sus obras algunos de los prejuicios ya analizados. En otras ocasiones se apartan de estos modelos y la crítica se centra en rasgos propios de las mujeres del siglo XIX materiales, prosaicas. Con esto se defiende un nuevo modelo de mujer cercano a la sensibilidad romántica, frente al positivismo que empezaba a implantarse.

Por último, las críticas que dirige a la mujer Rosalía de Castro proponen un modelo moderno de mujer, el de una mujer más activa y dueña de su propia vida.

2.2.3.3. Mujeres que se salen de la norma. Mujeres fuertes

Este es el modelo de mujer que más aspectos novedosos ofrece dentro de la obra de los autores del Segundo Romanticismo. No todos ellos alcanzan este nivel de ruptura o concienciación, pero el que algunos lo hagan establece ya un punto de luz en un panorama monocromático en relación a la mujer. De acuerdo con lo que venimos estudiando, consideramos mujeres fuera de la norma a aquellas que se caracterizan por

su inteligencia o capacidad física ⁵⁵, así como a aquellas que presentan un manifiesto deseo sexual y aquellas que son capaces de renunciar a su “natural” propensión al amor y la maternidad a favor de su independencia. Por supuesto, dando un paso más, entran dentro de esta categoría las mujeres que toman la voz para reclamar su libertad. Este tipo de mujeres aparece, casi con exclusividad, en Rosalía de Castro. Por ello, le dedicaremos un apartado independiente.

El caso más significativo de mujeres fuertes que tienen que desenvolverse solas en un ambiente adverso, lo encontramos en el libro “As viudas dos vivos e as viudas dos mortos” de *Follas Novas* (1880). Mujeres abandonadas por maridos que se han visto en la obligación de emigrar, se convierten en el pilar del hogar (no sólo en el aspecto moral, sino también económico) y de la sociedad. En el prólogo del libro encontramos palabras especialmente dedicadas a estas mujeres:

...criaturas amantes para os seus irmos e irmas, cheas de sentimento, tan esforzadas de corpo como brandas de corazón e tamén tan desdichadas que se dixeran nadas solasmente pare rexer cantas fatigas por dan afrixir a parte máis froxa e inxel da humanidade⁵⁶. No campo compartindo metade por metade co s seus homes as rudas faenas, na casa soportando valerosamente as ansias da maternidade, os traballos domésticos e as arideces da pobreza. Soias o máis do tempo, tendo que traballar de sol a sol e sin axuda para mal manterse, para manter os seus fillos, e quisais ó pai valetudinario, parecen condenadas a non atoparen nunca reposo se non na tumba (de Castro: 1993: II: 271-272).

La mujer que presenta Rosalía es fuerte y autosuficiente, a pesar de ser caracterizada como “froxa e inxel”; sin embargo, es también una mujer dulce, femenina, necesitada, no de alguien que la proteja o mantenga, sino de alguien que la quiera ⁵⁷. Ejemplos de este tipo los encontramos en múltiples poemas del citado libro:

Tecín soia a miña tea,
sembrei soia o meu nabal,
soia vou por leña ó monte,
soia a vexo arder no lar.
Nin na fonte nin no prado,
así morra coa carrax,
el non ha de virme a erguer,
el xa non me pousará.
¡Qué tristeza! O vento soa,
canta o grilo ó seu compás...
Ferbe o pote...mais, meu caldo,

⁵⁵ Recordemos que la mujer era considerada superior en el campo emotivo, pero, por el contrario, carente de facultades intelectuales o físicas.

⁵⁶ En nuestra opinión, esta afirmación podría entenderse dentro de la ironía rosaliana, que afirma algo para después desmentirlo en los ejemplos que aduce. Casos semejantes los encontramos con frecuencia cuando habla de la mujer.

⁵⁷ Hemos de recordar que, según la ideología de la época, las mujeres que se salía del canon eran consideradas monstruosidades.

soñña te hei de cear.
Cala, rula, os teus arrulos
ganas de morrer me dan;
cala, grilo, que si cantas
sinto negras soidás.
O meu homiño perdeuse,
ninguén sabe en onde vai...
Anduriña que pasache
con el as ondas do mar,
anduriña, voa, voa,
ven e dime en onde está
(de Castro: 1993: II: 414-415).

Con una sensibilidad muy distinta y un punto de vista exterior a la propia mujer, este mismo modelo lo encontramos en las añoneras de Gustavo Adolfo Bécquer. Igualmente privadas de sus hombres por causas ajenas, estas mujeres se ven obligadas a vivir en una sociedad matriarcal en la que todo depende de ellas:

Yo no sabré decir a ustedes si a causa de que los hombres se ocupan de muy antiguo en el servicio de los caballeros, por lo cual tenían abandonadas sus casas al dominio de las mujeres, o por otra razón cualquiera que no me he podido explicar; ello es que en este pueblo hay algo de lo que nos refieren las fábulas de las amazonas o de lo que habrán ustedes tenido ocasión de ver en *La isla de San Balandrán*. No es esto decir que el sexo feo y fuerte deje de serlo tanto cuanto es necesario para justificar ampliamente estos apelativos; pero la población femenina se agita tan en primer término, desempeña un papel tan activo en la vida pública, trabaja y va y viene de un punto a otro con tal resolución y desenfado, que puede asegurarse que ella es la que da el carácter al lugar y la que lo hace conocido y famoso en veinte leguas a la redonda (Bécquer: 2004: 417).

Este tipo de mujer fuerte que no aparece en los relatos fantásticos del sevillano, cobra una relevancia especial en la V de las *Cartas desde mi celda* (1864), que puede considerarse más costumbrista. El modelo femenino se presenta como objeto de la admiración del poeta, que pondera de forma especial su fortaleza física:

...su vista tiene algo de la fijeza y la intensidad de la del águila, acaso porque, como ella, se ha acostumbrado a medir indiferente los abismos; sus miembros, endurecidos con la costumbre de tra bajo, soportan las fatigas más rudas sin que el cansancio las entorpezca un instante (Bécquer: 2004:418).

En otro sentido, también encontramos a una mujer caracterizada por la fuerza en la rima 26:

26

Tú eras el huracán y yo la alta
torre que desafía su poder;
¡tenías que estrellarte o que abatirme!
¡No podía ser!

Tú eras el océano y yo la enhiesta
roca que firma aguarda si vaivén;
¡tenías que romperte o arrancarme!
¡No podía ser!
(Bécquer: 2004: 69)

Nótese que, frente a la simbología tradicional en la que la mujer es la torre inexpugnable que resiste los embates del caballero dentro de la metáfora del amor como guerra, aquí es la mujer la que ataca y la voz poética la que resiste. Al caracterizar a la mujer únicamente como “hermosa”, parece que esta interpretación puede perder fuerza, pero, en nuestra opinión, el que la mujer sea considerada como un igual en la “batalla”, alguien que ataca y no sólo recibe los ataques, es un aspecto ya de por sí novedoso.

Asimismo, la mujer dormida de la rima 63 es una mujer fuerte. La vitalidad que se desprende de sus sonrisas como relámpagos, de sus ojos chispeantes, de sus palabras en torrentes, tienen algo de violento, de apabullante. Por eso el poeta la refiere dormida: “Despierta tiemblo al mirarte / dormida, me atrevo a verte” (2004:90).

En otras rimas vemos también el trato de igualdad a la mujer. Con la mujer se piensa y se dialoga, no sólo se la instruye. Por poner sólo un ejemplo, podemos remitirnos a lo que Rafael Balbín (1969) dice respecto a la rima 39 (“No digáis que agotado su tesoro...”). Para el crítico, esta rima presenta una gradación que mostraría cómo la universal plenitud de lo poético se da en relación con lo humano personal. Más concretamente, en relación a la última estrofa⁵⁸ afirma:

...es una conexión doblemente humana entre dos personalidades libres y operantes. Aquí los dos polos de la relación creadora son activos y protodialogantes, y el lazo espiritual de lo poético gana energía y fortaleza en ser doble y mutuo (Balbín: 1969:22).

Dado que, evidentemente, una de estas personalidades es femenina, queda claro que Bécquer, en esta rima, considera a la mujer como una personalidad “libre y operante”.

Libres y operantes se presentan también diversos personajes femeninos pertenecientes a la obra de los otros autores que estudiamos.

⁵⁸ Mientras haya unos ojos que reflejen
los ojos que los miran,
mientras responda el labio suspirando
al labio que suspira,
mientras sentirse puedan en un beso
dos almas confundidas,
mientras exista una mujer hermosa,
¡habrá poesía!
(Bécquer:2004:76)

Eulogio Florentino Sanz, por ejemplo, muestra una mujer que es fuerte no sólo en el terreno amoroso. Margarita, en la obra *Don Francisco de Quevedo* (1919), aparece caracterizada como una mujer independiente y de carácter, tanto en los diálogos con los otros personajes como en sus propios monólogos. Es interesante observar cómo en la presentación que ella misma hace de su persona, recurre a algunos de los motivos que hemos visto relacionados con las mujeres “sin corazón”. Esto la sitúa fuera de los cánones de feminidad de la época de una manera consciente, y muestra la dificultad que los autores tienen para presentar personajes femeninos de este tipo sin caer en ninguno de los prejuicios de la época. En común con las mujeres de *As viudas dos vivos e as viudas dos mortos*, es, sin embargo, una mujer que necesita amar y a la que el amor entenece.

Margarita:

¡Cierto! La altiva duquesa
Margarita de Saboya,
que no conoció en su vida
más voluntad que la propia;
la que nunca dominada,
siempre fue dominadora,
con su voluntad de hierro
y su corazón de roca;
esa mujer...soberana,
con su altivez por corona
siempre es la misma, la misma...
no...delante de él es otra...
otra sí...nadie en el mundo
logró lo que ese hombre logra...
Quevedo, ¡ay, Dios! Me fascina...
jamás...¿Qué digo? ¡Estoy loca!
(Sanz: 1919: III acto, s.p.)

**

Margarita: Yo así lo espero...las lágrimas
siempre son infructuosas.
Reina: El llanto calma las penas.
Margarita: El valor triunfa de todas.
(...)
(Sanz: 1919: III acto, s.p.)

Juan Antonio de Viedma muestra dos nuevos ejemplos de mujer fuerte o resuelta. El primero de ellos reproduce el modelo de mujer que lleva las riendas en el hogar frente a un marido pusilánime que acata sus decisiones. El segundo entronca con la tradición y retoma el tópico de la mujer que, disfrazada de varón, se alista para ir a la guerra.

Ambos ejemplos, a pesar de pertenecer a ámbitos distintos, comparten la presencia de un varón anonadado, que se caracteriza por su falta de iniciativa y que resalta así la resolución femenina.

El primer ejemplo lo encontramos en la obra *Si buena ínsula me dan...* de 1855. En la obra, Emilia, dama principal, se ha casado con Simón, antiguo sirviente. La trama comienza cuando el tío de ella decide visitarla y ella hace a su marido fingir que es su criado para que su tío no la desherede. La sola aceptación de esta orden da ejemplo del carácter de ambos personajes, pero la docilidad de Simón se resalta aún más por su falta de actuación ante la presencia de un nuevo pretendiente que, incluso, le insulta llamándole “cordero”. La trama se resuelve felizmente, pero la presentación ya es novedosa, pues el personaje femenino no sólo subvierte el canon por medio de su carácter dominante para con su marido, sino que también lo hace al desafiar a su familia y a las convenciones sociales casándose con alguien tan inferior a ella en categoría social.

En la zarzuela de un acto *El alférez*, de 1858, hallamos el segundo modelo encarnado en Aurora, que marcha a la guerra disfrazada de hombre. Las primeras palabras de la protagonista serán:

A la mar, que ya enarbola
su gallarda banderola
la nave audaz.
Ceñid el limpio acero
que ya suena ligero
canto marcial
(Viedma: 1858: 8).

En la acotación se aclara: “En toda la escena contrastar á el aturdimiento de Mendoza con el acento e intencionados ademanes de Aurora” (Viedma: 1858: 8).

Incluso Selgas -uno de los autores que con más firmeza defienden el modelo imperante y se oponen a todo cambio⁵⁹- presenta una mujer en la que los rasgos angelicales se

⁵⁹ Un último y contundente ejemplo de esta actitud reacia a todo cambio respecto a la situación de la mujer lo encontramos en el artículo “La emancipación de la mujer”, en *Delicias del nuevo paraíso...* (1929), donde con la ironía abrasiva que lo caracteriza, afirma:

No obstante: para que la mujer caiga en la cuenta de que puede cambiar la condición de su naturaleza, es preciso librarla del yugo de la familia; es preciso que no tenga padre, que no tenga marido, que no tenga hijos; porque los hijos, los maridos y los padres le harán creer siempre, y en toda ocasión, que es hija, que es esposa, que es mujer (Selgas: 1929:47).

mezclan con una fuerte personalidad. Se trata de Margarita, en *El ángel de la guarda* (1875). Introducida por lo que otros personajes dicen de ella mucho antes de su primera aparición, se habla de su belleza meridional, pero lo que más se pondera de ella es la fuerza de su carácter, la determinación de tomar por su parte el pleito de su padre, a pesar de su juventud. No se limita a ser un ángel del hogar ni aparece encerrada en el ámbito doméstico, y sin embargo lo que provoca entre los hombres que la conocen es admiración.

De acuerdo con todo esto, nos encontramos con una mujer que tiene deseos propios y que piensa. Frente a la idea de una debilidad intelectual femenina, en la obra de los autores del Segundo Romanticismo, hallamos mujeres racionales, con ideas, capaces de defender sus propios argumentos e, incluso, de renunciar a sus sentimientos en pro de lo que consideran más razonable⁶⁰.

Celina, en *Una inspiración alemana* (1872), es una de estas mujeres con ideas propias, como muestra al dar opiniones basadas en conocimientos previos.

En Bécquer, igualmente, encontramos mujeres reflexivas y sobre todo mujeres curiosas que quieren saber y aprender. Así, por ejemplo, la mujer que en la *Rima 21* o en las *Cartas literarias a una mujer* (1860-1861) pregunta al poeta por la esencia de la poesía.

Orilladas estas primeras dificultades, es evidente que la mujer puede llegar a ser hombre, y esta equiparación jurídica sacará al mismo tiempo a los hombres de la obligación legal en que se encuentran de tener que casarse siempre con una mujer, pudiendo elegir para madres de sus hijos, según sus aficiones y sus gustos, licenciados en medicina, doctores en jurisprudencia ... (Selgas: 1929: 48)

**

La cuestión que por de pronto se origina, ofrece, sin embargo, una notable desigualdad, porque si las mujeres tienden a transformarse en hombres, el día que lo consigán, los hombres se habrán quedado sin mujeres... (ibídem48).

**

Es verdad que la naturaleza, obedeciendo como una esclava los decretos de la Providencia, ha establecido entre el hombre y la mujer una profunda diferencia; pero esto, que podía pasar muy bien en la infancia de la humanidad, cuando los hombres no estaban bastante instruidos para poder sublevarse contra las leyes de la naturaleza, no es posible desde el momento en que la ciencia humana ha conquistado el derecho de corregir la obra de Dios (Selgas: 1929:49).

⁶⁰ Ejemplo perfecto de esto serían todas las mal casadas que, enamoradas de otra persona, renuncian a sus sentimientos como acto de sacrificio para con sus familias o su honor.

En el caso de Rosalía, la crítica Michele C. Geoffrion-Vinci lleva más allá la significación del deseo de conocimiento por parte de la mujer y al hablar del significado del símbolo de la venda en la poética rosaliana, relacionada con el descubrimiento de la verdad, afirma: "...woman is once again killed by a desire to know what man knows and to learn as man has learned. Yet, when she endeavors to learn this without his benediction, she is killed" (Geoffrion-Vinci: 2002:134). Los poemas a los que Geoffrion-Vinci hace alusión para apoyar esta afirmación son poemas que anticipan el existencialismo, por lo que, desde nuestra perspectiva, no se circunscriben a su condición femenina, sino a su condición humana. Por ello, creemos que el dolor relacionado con las ansias de saber que se trasluce en la última poesía rosaliana no tiene relación con su sexualidad, sino con su humanidad.

La reivindicación de la capacidad femenina para adquirir conocimientos más allá de lo que se les permitía en la época, aparece de forma explícita en el poema que abre "Vaguedás", el primer libro de *Follas Novas* (1880):

I
Daquelas que cantan as pombas i as froes
todos din que teñen alma de mujer,
pois eu que n'as canto, Virxe da Paloma
¡ai!, ¿de que a terei?
(de Castro: 1993: II: 277)

Rosalía de Castro destaca, asimismo, en la creación de personajes femeninos que reivindican su libertad. Personajes como el de Mara en *Flavio* (1861) o D^a. Isabel en *Ruinas* (1865-66) pueden considerarse estereotipos de este modelo de mujer. En el caso de Mara es significativo el cambio de papeles con el protagonista masculino. Si de acuerdo con la mentalidad de la época es la mujer la que "piensa" con sus sentimientos y no con su razón, en el caso de esta novela es Mara la que actúa racionalmente, frente a un Flavio que, tal como señala March (1994), presenta todos los rasgos de la clásica heroína decimonónica: la espiritualidad, su entrega completa al amor, la imposibilidad de realizar ese amor, el sufrimiento paciente y una sensibilidad extrema que llega a poner en peligro su propia vida. Finalmente, sin embargo, será Mara la víctima de la relación, pero nos interesa ver cómo, hasta ese momento, Mara defiende su independencia y reivindica sus derechos en una actitud que ha llevado a la crítica a hablar de feminismo.

En primer lugar, es interesante la siguiente cita en la que Mara denuncia explícitamente la situación de las mujeres que son criticadas por no comportarse de acuerdo con las expectativas masculinas:

La falsedad de la mujer, si es verdad que existe, no nace en su corazón, más tierno y más amante que el de los hombres; ni anida en su alma, que naturalmente es inclinada a amar a aquél de quien es amada. Esa falsedad que, sin pudor alguno nos echáis en cara, es vuestra hija, puesto que, exasperando nuestra susceptibilidad, sin con sideración alguna, nos provocáis en nuestra impotencia y nos obligáis a poder vengarnos de un modo más noble: a engañaros como nos habéis engañado; a poner en práctica los que nos enseñasteis un día, vosotros, los reyes del universo, que en un solo momento, con una sola palabra destruíis nuestra honra y nuestra felicidad, sin que hayáis establecido a favor nuestro ningún medio de reparación, ni noble, ni digna. ¿Y os atrevéis a criticar después un instante siquiera lo que llamáis nuestros perjuros y nuestras coqueterías, tan sólo porque hieren vuestro orgullo humillado? ¡Infamia!...Pero no sois vosotros los culpables (...). Muy cierto es que si la mujer quisiera os arrastrarais a sus pies como reptiles, que se ríais c apaces de abandonar un trono por un favor de la más humilde mendiga...; pero suframos, pues, ya que tan neciamente os hemos soltado las riendas y dejado caminar sin freno, presentándonos en vuestro camino para que tengáis el placer de hollar a las débiles..., a las siervas (de Castro: 1993: I: 350)⁶¹.

Igualmente significativa en la línea reivindicativa de la mujer es la intervención de Mara que encontramos unas páginas más adelante:

¿Qué queréis? Si no hallasteis en mí la mujer que habéis soñado, peor para vos si os empeñáis en transformarme. Yo no he de variar jamás, y mucho menos cuando se trata de vuestras exigencias. Tales cualidades son los sentimientos que vituperáis en mí, tales los habéis formado; fuisteis el primero que me murmuró a mi oído la palabra amor y el primero a quien dije que prefería mi corazón, y tal vez estas palabras, dichas en una edad en la que nada se reflexiona, hubieran sido más tarde una verdad, pero os empeñasteis en hacer de mí una de esas niñas melancólicas que se contentan con llorar todas las inconstancias de su amante, sin dejar por eso de amarle, y os habéis engañado; yo he sufrido un día horriblemente, pero al otro ya se habían secado mis lágrimas y había tomado mi partido. Desde entonces los amores sentimentales desaparecieron para mí, y admito vuestros galanteos más bien por hábito que por afecto (...) Nuestros amores han sido un juego de niños, que os empeñasteis en que yo había de tomar por lo serio, pues queríais ver en mí a una Graciella o una Elvira, que muere bendiciendo al amante que la ha abandonado, en tanto vos haríais a las mil maravillas vuestro papel de estudiante de Salamanca. Pues bien: ahora os irritáis conmigo porque, en vez de hallar una víctima, habéis hallado un espíritu rebelde, y esto no es justo (de Castro: 1993: I: 376).

Hablábamos antes de mujeres que anteponen la racionalidad a los sentimientos y esto también podemos verlo en Mara cuando dice:

Esto es terrible (...); conque es decir que no me queda más recurso que acceder a sus menores caprichos...¿No comprendéis que es o es querer que co meta una tiranía salvaje? Creedme, le amo con todo mi corazón; pero sería capaz de abandonarle para siempre. Me espanta mirar hacia el porvenir y creo que este amor va a serme demasiado fatal (de Castro: 1993: I: 432).

No obstante, finalmente Mara se enamora y se convierte en víctima de su amor. Por el contrario, D^a. Isabel constituye el modelo de mujer que mantiene estos principios hasta el final de su existencia. Cuando March habla de ella destaca su autonomía, pues se trata

⁶¹ Nótese además que esta intervención de Mara responde a una acusación de Flavio, podemos considerarlo, pues, un duelo dialéctico del que Mara sale victoriosa.

de una “solterona” que, sin embargo no opta por el camino religioso para que la mantenga la Iglesia, ni admite la ayuda económica de un hombre, rehusando incluso la hospitalidad de su hermano. Todo ello la convierte en un personaje heroico. D^a. Isabel decide no casarse porque el matrimonio tal como era en el momento le hubiera robado su dignidad. Dice March:

Es porque ella ha sabido darse importancia, su pose no se sentirá al guien y no un objeto para ser adquirido por un hombre, y por que la opinión pública no tiene ascendiente sobre su comportamiento, ella es capaz de vivir libremente entre todos esos comentarios referentes a una actitud propia del << tiempo de los minués >> (March: 1994: 206).

Otro aspecto de cierta ruptura en los autores del Segundo Romanticismo es tá relacionado con el deseo sexual en las mujeres. Las mujeres de nuestros poetas sí desean, lo cual, de acuerdo con criterios de la época las convertiría en poco menos que prostitutas; y, sin embargo, no se trata de mujeres caracterizadas negativamente, sino de las mujeres amadas, defendidas. Sin necesidad de ir a poemas más explícitos, en Bécquer encontramos fácilmente mujeres que desean. La rima 19, en la que la mujer es comparada con un volcán, puede servirnos de ejemplo:

19
¿Cómo vive esa rosa que has prendido
junto a tu corazón?
Sobre el volcán, hasta encontrarla ahora,
nunca he visto una flor
(Bécquer: 2004: 65).

Más explícita es la última estrofa de la rima 31, en la que además del erotismo desprendido por cada uno de los versos, se alude directa y explícitamente al deseo, cuando el poeta menciona:

la ardiente chispa que brota
del volcán de los deseos
(Bécquer: 2004:72).

En Pongilioni, igualmente, la mujer se presenta en el mismo plano del varón en lo que se refiere a la relación amorosa; la mujer siente de la misma manera que el hombre y, al igual que este experimenta pasión y deseo sexual, como se deduce del siguiente poema:

Ah! no lo niegues! Tu rubor lo dice:
a qué ocultar tu pensamiento así?
mira en redor naturaleza entera
como canta su amante frenesí.

Yo sé, yo sé que tu nevado seno
encierra un alma, asilo del amor,
alma de fuego que la mía comprende,
alma que siente como siento yo.

Brillar la miro en tus hermosos ojos
y en tus azules venas circular,
y, al estrechar mi brazo tu cintura,
junto a mi pecho ardiente palpar.

Por qué velas el vivo sentimiento
que intenso brillo a tu belleza da?
Sin su férvido aliento, vida mía,
qué fuera de la gracia y la beldad?
(Pongilioni: 1865: 97)

En el caso de Rosalía de Castro, las mujeres desean –como ya vimos en 1.1.5. El erotismo- pero en sus poemas la incidencia suele hacerse en el peligro que supone este deseo que pone a la mujer a merced del hombre y la convierte en pecadora. Las mujeres que aman y se entregan suelen ser después abandonadas, deshonradas, engañadas. Este tema aparece con frecuencia en la obra de Rosalía ya desde sus primeros libros. En *Cantares gallegos* (1863) se encuentra el poema - que ya reproducimos al hablar del erotismo- en el que la muchacha afirma:

Máis ansias teño, máis sinto,
¡rematada!
que non me queira Jacinto,
nin solteira, nin casada.

Porque deste ou de outro modo,
a verdá digo,
quixera atentalo e todo,
como me atenta o enemigo
(de Castro: 1993: I: 524-527).

Con gran profusión y diversos matices, aparece en *Follas Novas* (1880):

*

-Hoxe, á noite, des que durman,
sairei polo ventanil;
daránme as sombras alento...
e ¡adíos, casa onde nacín!
honra que tanto estimei,
santidade do meu lar...
¡Polo meu amor vos deixo
para toda a eternidá!
¡Señor!...,dárseme castigo;
que o merezo ben o sei;
mais...condéname señor,
a sufrilo cabo del.
(de Castro: 1993: II:338-339)

**

N'É DE MORTE

(...)

-Tola de Rosa, co que ela saíe!...
¿Inda te acordas daqueles tempos?

-¡Se inda me acordo?...¿Cómo olvidalos
cando tan soio sei pensar neso?
Bebemos xuntos naquela fonte,
xuntos pousamos naquel portelo,
herba collemos xuntos no prado,
e íbamos xuntos toma-lo fresco
no mes de agosto dendes que a lúa
branca saía tras dos outeiros.
Estas lembranzas me consumían,
de ti apartada, da terra lexos...

(...)

Quixente un día, quixente, Rosa,
mais di unha copra que o amor e o vento
des que fixeron o seu facido,
vanse, rapaza, como viñeron.
¡E que lle vamos facer, Rosa,
se aquestas cousas non ten remedio!
Adios, prá Habana domingo embarco;
i anque ora chores, non teñas medo,
que mal de amores n' é mal de morte,
i ó cabo pasa co tempo.
(de Castro: 1993: II: 420-421)

Aunque no sea el tema central del poema, se anticipa aquí el motivo de la mujer abandonada por causa de la emigración. Esta realidad es analizada minuciosamente en el apartado del libro al que pertenece este poema “As viudas dos vivos e as viudas dos mortos”. Desde una perspectiva predominantemente femenina, en este libro se presenta una galería de mujeres solas, a veces por motivos ajenos a la voluntad del marido, a veces porque el marido ha muerto en la emigración, pero otras veces, como el poema “¿Qué lle digo?”, simplemente porque el hombre, con una nueva vida y una nueva mujer no quiere regresar. Por todo ello, Rosalía recomienda:

*

- Ti, a feiticeira e branca como as neves,
i a linda antre as millores;
(...)
non quieras en jamás, se es queridora,
non dones en jamás, mas que che donen;
se é que te firen, miña prenda, rite,
se é que te engañan, meu amor, non chores.
Ve que pasou o tempo das Corinas,
i o máis que ora se sofre,
só porque non se diga,
é rabiarse canto un pode.
(...)

(de Castro: 1993: II: 357)

De nuevo, este tema recurrente está presente en el último poemario de la autora *En las orillas del Sar* (1884):

*

Sed de amores tenía, y dejaste
que la apagase en tu boca,
¡piadosa samaritana!,
y te encontraste sin honra,
ignorando que hay labios que secan
y que manchan cuando tocan.

¡Lo ignorabas...y ahora lo sabes!
Pero yo sé también, pecadora
compasiva, porque a veces
hay compasiones traidoras,
que si el sediento volviese
a implorar misericordia,
su sed de nuevo apagaras,
samaritana piadosa.

No volverá, te lo juro;
desde que una fuente enlodan
con su pico esas aves de paso,
se van a beber a otra
(de Castro: 1993: II: 540-541).

Dentro de las mujeres que se salen del cañon y rompen todas las concepciones de la época, hemos de señalar, también, a la mujer que se rebela contra la sociedad que la juzga injustamente y, desatendida por gentes y autoridades, se toma la justicia por su mano. Es el caso del personaje del poema “A xusticia pola man”- analizado en el apartado 2.4. Humanitarismo o sentimentalismo social-, una mujer, definitivamente alejada del ángel del hogar, que ante la injusticia no actúa con abnegación y entrega (como lo hacen por ejemplo, los personajes femeninos de las obras teatrales de Dacarrete⁶²), sino con violencia.

Por último, debemos hacer referencia a la reivindicación de la mujer real frente a los modelos literarios, que anticipábamos al hablar de Mara. Rosalía de Castro destaca en este aspecto.

En uno de los fragmentos de *El caballero de las botas azules* (1867) afirma:

⁶² En el caso de *Las dulzuras del poder*, por ejemplo, Teresa decide por voluntad propia evitar la injusticia que el opositorista Novoa amenaza con hacer a su padre, pero no lo hace por medio de la fuerza sino accediendo a casarse con alguien a quien no ama, lo que la convierte casi en una mártir, más que en una rebelde.

En las novelas, las mujeres son siempre discretas y hermosas, hablan el lenguaje de las musas y escriben poco menos que Madame de Sévigné; pero si se desciende a la realidad de los hechos, esto no es siempre cierto y aun estamos tentados de decir que casi siempre es mentira.

(...)

Feas o bonitas, las unas cargan sobre sus hombros la pesada cruz del matrimonio, viven las otras resignadas o alégres en el estado honesto propio de las almas recogidas y amantes del reposo; mas, si en verdad no son tan poéticas ni espirituales como se desearía, y su belleza física tiene por los mismos efectos que pueden pasar por no vistos, si no son, en fin, tan perfectas ni escriben tan bien como las novelistas cuentan, no debe culpárselas a fe porque cumplan debidamente su misión haciendo hasta la muerte su papel de mujeres. Cosa es esta de la mayor alabanza, cuando hay tantos hombres que ejecutan el suyo de la peor manera, dándose a divagaciones prohibidas a los entendimientos vulgares, puesto que nacieron para vivir modesta y honradamente, haciendo compañía con el martillo o el azadón, al huso con que hila el blanco lino su buena esposa (de Castro: 1993: II: 96).

Hasta aquí queda claro cómo la reivindicación de Rosalía aboga por la desmitificación de la mujer, al dar por hecho que la mujer es digna de alabanza en su realidad. Con la ironía como arma, Rosalía denuncia la limitación que suponen los arquetipos que la sociedad ha impuesto sobre la mujer en cuanto esta idealización supone alienación y restricción.

He aquí por qué ellos, al ver tal, exclaman en tono de protesta: “No la pluma en tu mano, mujer nacida para educar a tus hijos: la aguja y la rueca son tus armas.”

Y tienen razón al hablar así, pero no han previsto que sus hijos tendrían dos madres? ¿Qué la rueca caería en desuso y que la aguja quedaría relegada a las costureras? ¿En qué han de ocuparse entonces las mujeres?... (de Castro: 1993: II: 97).

Tal como señala Marina Mayoral (1986), una denuncia semejante podemos encontrarla en *Flavio* (1861) cuando el protagonista masculino, prototipo de personaje romántico, intenta persuadir a Mara de que se identifique con la imagen literaria romántica:

... ¡Si supieras cuánta ternura, cuán dulce sentimiento inspira el rostro de una mujer bañado por las lágrimas...! ¡Cuánto es amada la que se resigna a sufrir cuando es olvidada...! ¡Cuando se la ve descender hasta la misma tumba amando los recuerdos que la hacen morir...! ¡He aquí la poesía de la mujer! Si os avergonzáis, pues, de amar, Mara, renegad de una vez para siempre de vuestro sexo...; si por el contrario, queréis cumplir vuestro destino, olvidad el mundo y amad a Flavio (de Castro: 1993: I: 431).

Ante lo que ella reacciona reivindicando sus derechos como ser independiente, compañera, pero no esclava:

-No comprendo – dijo Mara enojada- cómo podemos cometer jamás la debilidad de confesaros nuestros sentimientos... ¡Decid que queréis vernos esclavas y no compañeras vuestras; decid que de un ser que siente y piensa como vosotros queéis hacer unos juguetes vanos, unas máquinas, ya risueñas, ya plañideras y llorosas, que, a medida de vuestro deseo, estén alegres y canten al ruido de sus cadenas, o lloren y giman en vano al compás de vuestros cantos de olvido!... (Ibidem)

A propósito de este ejemplo, conviene traer a colación el fragmento de la obra de Trueba en el que este realiza una defensa clara de la mujer en términos muy semejantes a los que usa Rosalía.

...Compañera y no esclava (...) le dieron a usted ante el altar, y una sola carne y un solo hueso son usted y ella. Ámela usted, séale fiel, que, si así no lo hiciera, su lecho será de espigas, y bajará al sepulcro sin posteridad que le lllore y bendiga (Trueba: 1905: X: 195).

Contra la injusticia de los hombres también clama Julio Nombela:

¡Pero los hombres somos unos tiranos!...Hay que confesarlo. ¡La idea de que la mujer amada ha podido si quiera pensar en otro...nos indigna! ¿Y qué han de hacer las que sufrieron un desengaño, sino seguir sufriendo y ocultando, como si fuera un crimen lo que sólo fue una desdicha? (Nombela: 1905: II: 253).

También como ejemplo de la reivindicación de la libertad de la mujer, encontramos el siguiente poema de Dacarrete:

SONETO

Fácil, ligero lazo el amor mío
creyó formar en su ilusión querida,
que hiciera de dos vidas una vida,
uniendo con el tuyo mi albedrío.

Hoy, deshecho tan dulce desvarío,
de tus gustos juzgándome homicida,
¡que es su lazo cadena aborrecida
teme mi amor con desaliento frío!

Si es verdad, no perdone tu ternura
a quien, libre y feliz queriendo hacerte,
esclaviza tu alma y tu hermosura.

Aunque todo lo pierdo con perderte,
en ello cifraré yo mi ventura
si así consigo venturosa verte
(Dacarrete: 1906: 129).

Estas reivindicaciones no poseen la fuerza ni la coherencia de las de Rosalía, pero, a pesar de ello, consideramos necesario dejar testimonio de ellas.

Así pues, creemos que se puede afirmar que, junto a la utilización de los modelos femeninos literarios y tradicionales, en este momento surge una línea de pensamiento que, aunque tímidamente, favorecerá la apertura de las puertas hacia la libertad y la desmitificación femenina.

2.2.4. Mujer y literatura

Como ya se ha dicho, la presencia de la mujer en la literatura cobrará importancia paulatinamente, a lo largo del siglo XIX.

De manera más o menos com prometida, casi todos nuestros autores reflejan en sus obras esta nueva realidad. No será extraño, por tanto, encontrar mujeres que leen o que conversan sobre literatura, así como encontrar textos dedicados a la mujer o a mujeres en concreto.

Por otra parte, es significativa la identificación de la mujer con la poesía y con el poeta en un momento en el que este género está perdiendo importancia a favor de la novela. A priori, esto supondría un avance para la mujer en su reivindicación de la autoría, pero veremos que no siempre es así, pues se establece un distanciamiento entre la poesía y el poeta: la mujer es la poesía, y el alma del poeta ha de poseer algunos rasgos del alma femenina, pero sigue siendo un hombre. Una vez más, la idealización convierte a la mujer en objeto frente a un sujeto activo masculino.

Por otro lado, el tratamiento de este tema dentro del grupo se ve enriquecido por la presencia de una de las mayores escritoras de la literatura española, Rosalía de Castro, que revela una enorme riqueza de matices, a veces en contradicción consigo misma.

Para empezar, mujeres leyendo aparecen en autores como Bécquer, Pongilioni, Eulogio Florentino Sanz, Selgas o Dacarrete. En el caso de Bécquer asistimos a la escena en la que los dos amantes se besan mientras leen el *Infierno* de Dante⁶³:

53

La bocca mi bacció tutto tremante...

Sobre la falda tenía
el libro abierto;
en mi mejilla tocaban
sus rizos negros;
no veíamos las letras
ninguno, creo,
y, sin embargo, guardábamos
hondo silencio.

(...)

Creación de Dante era el libro,
era su *Infierno*.
Cuando a él bajamos los ojos

⁶³ El juego metaliterario es claro, el pasaje que leen es *Infierno*, V, 136, en el que Francesca de Rím ini explica cómo Paolo la besó mientras estaban leyendo el pasaje del relato caballeresco en que Lancelot besa a Ginebra.

yo dije trémulo:
-¿Comprendes ya que un poema
cabe en un verso?
Y ella respondió encendida:
-¡Ya lo comprendo!
(Bécquer: 2004: 82-83)

Pongilioni, por su parte, inicia uno de sus poemas con la imagen de una mujer leyendo en su gabinete:

Cuando sola y pensativa,
en tu oculto gabinete,
nuestros queridos poetas
recorras con vista ardiente,
si una lágrima furtiva
de tus ojos se desprende,
piensa en mí! que busco ellos
acentos que me recuerden
aquel tiempo venturoso
que huyó breve.
(Pongilioni: 1865: 71)

Eulogio Florentino Sanz también refleja la realidad de las mujeres lectoras en *Achaques de la vejez* (1854). La situación que se reproduce, en este caso, es la de un padre que se preocupa por lo que lee su hija. En este contexto, se hace hincapié en la necesidad de seleccionar las lecturas apropiadas para un público femenino con el objetivo de mantener una educación situada dentro de los registros tradicionales.

No condeno,
sin examen, otros libros
de enseñanza o pasatiempo.
Su lectura proporciona
ya distracción, ya provecho,
dando al ánimo solaz,
o pasto al entendimiento.
Yo no me opongo a que leas...
Pues te agrada ese recreo,
libros te daré yo propio
(Sanz: 1854:15).

Selgas, por su parte, dirige su libro *Flores y espinas* (1879) a un público femenino, al que adula en el prólogo en una de clara *captatio benevolentiae*, como vimos al hablar de los lectores, en el apartado 3.3.2.

En el caso de Dacarrete, la mujer aparece como creadora en dos aspectos. En primer lugar, se insiste en la recreación de la literatura por medio de la lectura femenina. En segundo lugar, la lectora, en este caso, resulta ser artista. Se trata de una pintora, pero

sigue siendo una reivindicación de la autoría femenina dentro del arte⁶⁴. El poema es el siguiente:

A UNA SEÑORA AL RECIBIR UNA PINTURA DE SU MANO QUE REPRESENTA EL
SEPULCRO DE VIRGILIO

Magia fue de tu voz, bella Condesa,
que imaginase respirar mi pecho
las armoniosas auras que acarician
los pinos de Sorrento.

Magia fue de tu voz; de ella pendiente
vi, de la luna el pálido reflejo,
bajo el puente fatal *de los suspiros*
remar al gondolero.

(...)

Hoy no es la magia de tu voz: tu mano
lleva mi alma, por encanto nuevo,
a contemplar, devoto peregrino,
de Posílipo el cerro.

(...)

¿Cómo así logra reanimar la magia
de tu mano y tu voz lo que ya ha muerto?
Mas ¿qué no lograrás, bella Condesa,
con tu gracia y tu ingenio?
(Dacarrete: 1906: 39-40)

En relación a la autoría femenina este autor va aún más allá al dedicarle un poema a la artista D^a. Josefina Valera: “En la muerte de la célebre artista Doña Josefa Valero” (Dacarrete:1906: 42-44), del mismo modo que le dedica poemas funerales a autoras de la talla y la significación de Lista.

Asimismo, se concede cierta participación a la mujer dentro de la creación poética del hombre. En *La pereza* (1871) encontramos el siguiente poema de Ferrán:

XXXII

Los cantares que yo escribo
bien sabes tú, compañera,
que antes los hago contigo
(Ferrán: 1871:109).

⁶⁴ Recordemos además, que en este periodo en que la poesía se entiende como algo exterior y preexistente a la literatura, cada arte es portadora de su propia poesía y todo aquí el capaz de sentir el arte puede considerarse poeta.

El poema, en una primera lectura, parece conceder cierta autoría a la mujer, pero teniendo en cuenta lo que por poesía entienden en la época, hemos de entender más bien que con la mujer el poeta “hace” poesía, es decir, la siente, la ve, pero sigue siendo el hombre el que la “escribe”.

En esta línea se sitúa Bécquer en sus *Cartas literarias a una mujer* (1860-1861), donde es una mujer la destinataria de las cartas y por lo tanto de la teoría poética de Bécquer⁶⁵, así como se dialoga acerca de literatura con mujeres en las rimas 21 y 53. Por ello, podemos señalar que la identificación de la mujer con la poesía y la elección de la mujer como receptor idóneo de su teoría poética, son temas recurrentes en el autor.

La identificación entre la mujer y la poesía, en una ecuación mujer = sentimiento, sentimiento = poesía --> mujer = poesía, se analizó al hablar de poesía en el capítulo 3. Interesante señalar en este momento que la mujer de las cartas, dignificada por su capacidad de reacción e, incluso, por el uso de la palabra en la Carta I⁶⁶ no es presentada como poeta, sólo, como poesía, acatando las contradicciones de las que hablabamos al principio con respecto a la situación de la mujer en el Romanticismo. El problema que plantea Bécquer a este respecto no está relacionado con la capacidad o no de la mujer de sentir deseo, sino de la incapacidad de transmitir su ser poético a sus palabras:

La poesía es en el hombre una cualidad meramente del espíritu; reside en su alma, vive con la vida incorpórea de la idea, y para revelarla necesita darle una forma. Por eso la escribe. En la mujer sí; y embargo, la poesía está como encarnada en su ser. Su aspiración, sus presentimientos, sus pasiones y su destino son poesía; vive, respira, se mueve en una indefinible atmósfera de idealismo que se desprende de ella, como un fluido luminoso y magnético; es, en una palabra, el verbo poético hecho carne.

Sin embargo, a la mujer se le acusa vulgarmente de prosaísmo. No es extraño. En la mujer es poesía casi todo lo que piensa, pero muy poco de lo que habla. La razón, yo la adivino; y tú la sabes (459).

¿Cuál es esta razón? ¿Nos encontramos ante una nueva idealización alienadora de la mujer que al convertirla toda ella en poesía le roba la voz poética o se trata de un reproche a las mujeres que pensando poesía no son capaces de expresarla? En la *Carta*

⁶⁵ Por supuesto, podríamos pensar que el dirigir esta carta a una mujer es una mera estrategia de *captatio benevolentiae* dado que el texto fue publicado en una revista de las consideradas femeninas. Tal argumento nos parece simplista en exceso.

⁶⁶ “¿Crees que mi pregunta sólo es hija de una vana curiosidad de mujer? Te equivocas. Yo deseo saber lo que es la poesía, porque deseo pensar lo que tú piensas, hablar de lo que tú hablas; penetrar, por último, en ese misterioso santuario en donde a veces se refugia tu alma y cuyo dintel no puede traspasar la mía.” (Bécquer: 2004: 457).

III (1861), el poeta retoma este tema, y en esta ocasión sí, asistimos a la reacción de la mujer en contra de estos tópicos:

Y todo este tesoro inagotable de sentimiento, todo este animado poema de esperanzas y de abnegación, de sueños y de tristezas, de alegrías y lágrimas, donde cada sensación es una estrofa, y cada pasión, un canto, todo está contenido en vuestro corazón de mujer.

Un escritor francés ha dicho, juzgando a un músico ya célebre, (...): < Es un hombre de talento, que hace todo lo posible por disimularlo, pero que a veces no lo puede conseguir y, a su pesar, lo demuestra >.

Respecto a la poesía de vuestras almas, puede decirse lo mismo.

Pero, ¡qué!, ¿frunces el ceño y arrojas la carta?... ¡Bah! No te inco modes...Sabes de una vez y para siempre que, tal como os manifestáis, yo creo, y conmigo lo creen todos, que las mujeres son la poesía del mundo (Bécquer: 2004: 465).

Por datos biográficos del autor, sabemos que respetaba a las escritoras y que incluso llegó a publicar algunos poemas de Rosalía en la revista que dirigía, sin embargo, en su obra no encontramos ningún otro testimonio explícito acerca de la autoría femenina. Algunos críticos han querido ver en la “mano de nieve” que arranca las notas del arpa de la rima 13, una alusión a la misma, pero tampoco debemos olvidar que no está refiriéndose a la poesía, sino a la música, una de las actividades que a las mujeres les estaban permitidas.

Sin hacer referencia a la capacidad de la mujer para escribir, la misma ecuación de poesía= sentimiento =mujer, subyace en textos de Trueba, como el que dice: “Ana ha estado toda la vida siendo poetisa sin saberlo, bien al contrario de otras mujeres, que están toda la vida siendo poetisas sin saber que no lo son” (Trueba: 1905: V: 175).

Parece, pues, que es comúnmente aceptada la identificación de la poesía con la mujer, pero hemos de notar que se habla de poesía como sentimiento, de acuerdo al modo en que los románticos del segundo grupo la entienden, pero sigue suponiendo una limitación, especialmente en este momento en el que, como hemos visto se considera imprescindible la participación de la razón en la creación poética.

Rosalía de Castro, desde su condición de mujer, analiza y trata más a fondo este tema. En relación con lo que venimos de ver en los otros autores, Rosalía también considera que la mujer es poesía, pero no sólo en su esencia, no sólo porque la inspire, si no también en sus acciones y en sus palabras⁶⁷; la mujer es poesía porque genera poesía, la crea, es por tanto poeta y por eso Rosalía reivindica el derecho de la mujer a escribir y

⁶⁷ Formula esta idea Shelley Steven: 1986: 83 et sic.

lo hace de diferentes modos, por medio de su propia voz en los prólogos, por medio de personajes ficticios, en *Las literatas*, por medio de una voz poética femenina en sus poemas⁶⁸ y por medio de personajes como Mara o, en menor medida, D^a. Isabel; por medio de la defensa abierta o de la ironía. Como Carme Blanco (1986) nos recuerda, Rosalía es plenamente consciente de la situación prejuiciosa que la sociedad tiene acerca de las escritoras y muchas veces hará de esta cenotrafio de sus obras o motivación que marque los recursos estilísticos que emplea.

Comenzando por los prólogos, la estudiosa habla del de *La hija del mar* (1859) como una defensa de las falsas ideas que circulaban en la época acerca de las mujeres escritoras. Kathleen March va más allá y lo califica como “uno de los manifiestos feministas más enérgicos del s. XIX” (1994:60).

Rosalía comienza su prólogo con las siguientes palabras:

Antes de escribir la primera página de mi libro, permítase a la mujer disculparse de lo que para muchos será un pecado inmenso e indigno de perdón, una falta de que es preciso que se libere (de Castro: 1993: I: 47).

A continuación recurre a la cita de autoridades que han defendido la aptitud de la mujer “para el estudio de las ciencias, de las artes y de la literatura⁶⁹” (Ibídem). Tal como recuerda March, la elección de dos figuras como Feijoo y Malebranche no es en absoluto gratuita. Ambos pertenecen a la Iglesia y son intelectuales altamente reconocidos, uno representa la cultura extranjera, francesa en concreto, y el otro es español. En las siguientes líneas, al establecer la lista de mujeres importantes que la han precedido, Rosalía no se ciñe a la literatura (que puede considerarse más femenina) y se expande tanto en el espacio como en el tiempo, de modo que puede traer a colación nombres de mujeres cuya autoridad ya no puede ser negada (Safo, Juana de Arco...). Estas mujeres a menudo han sido vilipendiadas por los hombres, pero mucho más lo han sido aquellas que no han alcanzado sus cotas de genialidad.

⁶⁸ Recordemos que, como estrategia de ocultamiento de la condición sexual para evitar las limitaciones que esta producía, no era extraño que a algunas mujeres, como Cecilia Böhl de Faber adoptasen pseudónimos masculinos para escribir.

⁶⁹ Cada palabra de esta frase es importante puesto que el estudio requiere una capacidad intelectual de la que se creía carentes a las mujeres, y añadir a las artes y a la literatura las ciencias abre enormemente el campo de conocimiento que se creía abarcable por la mujer.

Tras estas afirmaciones y cuando, como afirma Marina Mayoral (1986:24): “ya parece clara la vulgaridad de quienes piensan así” [que la mujer es incapaz de escribir, se entiende], Rosalía añade: “No quiero decir que no, porque quizá la que esto escribe es de la misma opinión” (1993: I: 47). Esta frase, claramente ambigua ha recibido diferentes interpretaciones por parte de la crítica. Para March, Rosalía la inserta para dar la posibilidad de verla como una mujer de pudor, y se trataría tan sólo de:

...un recurso lingüístico que marca una perspectiva de indefinibilidad asumida muy conscientemente para que tanto la mayoría como la minoría acepten, y lo que es de igual importancia, la dejen hablar. Es la metodología que ella utilizará con frecuencia, para nombrar la verdad, criticarla y desvelarla, situándose detrás de un cristal antifeeminista o no comprometido (March: 1994:68)

Por su parte, Marina Mayoral afirma:

Creo que hay en estas últimas palabras una exageración evidente, pero también un pequeño fondo de verdad. Rosalía, que fue muy avanzada en sus posturas sociales, de reivindicación de justicia para el pobre y el oprimido, fue, sin embargo, muy conservadora en sus posturas feministas (Mayoral: 1986: 24).

Coincidimos con Marina Mayoral en la afirmación de conservadurismo en el feminismo de Rosalía de Castro pero, en este caso, consideramos que, a partir del tono de la autora, la ironía, y la reivindicación de la capacidad de actuación de la mujer en diferentes ámbitos, podemos pensar que nos encontramos ante una de las reivindicaciones más claras de Rosalía en lo que a la mujer se refiere. La frase con que la escritora cierra el prólogo es igualmente contundente y significativa: “Porque todavía no les es permitido a las mujeres escribir lo que sienten y lo que *saben*⁷⁰” (1993: I: 48).

Es cierto, retomando la teoría de Marina Mayoral, que Rosalía habla con frecuencia de la carrera literaria como una desgracia fatal y suele existir en ella una tendencia hacia el anonimato que se encuentra en lucha constante con su necesidad de escribir. Mayoral se pregunta, “¿Cuál es el misterioso móvil que la lleva a hacer algo que no quiere?” (Mayoral: 1986: 25). La respuesta no es fácil. Para March, la llamada a la escritura en Rosalía responde a una “necesidad de instinto”, a un “impulso vital” (1994:72). Steven (1986:89) lo interpreta como una reacción frente a una sociedad, y por ende, unos lectores intolerantes. En nuestra opinión, el desdoblamiento que la autora realiza en *Las literatas* muestra las dos caras de la moneda, la que la lleva a escribir y la

⁷⁰ El subrayado es nuestro.

que, consciente del ambiente hostil en el que se encuentra, piensa que es mejor el silencio y rechaza la condición de escritora con la misma fuerza con que la desea:

...amiga mía, tú no sabes lo que es ser escritora. Serlo como Jorge Sand vale algo; pero de otro modo, ¡qué continuo tormento!; por la calle te señalan constantemente, y no para bien, y en todas partes murmuran de ti. Si vas a la tertulia y hablas de algo de lo que sabes, si te expresas siquiera en un lenguaje algo correcto, te llaman bachillera, dicen que te escuchas a ti misma, que lo quieres saber todo. Si guardas una prudente reserva, ¡qué fatua!, ¡qué orgullosa!; te desdeñas de hablar como no sea con literatos. Si te haces modesta y por no entrar en vanas disputas dejas pasar de sapercibidas las cuestiones con que te provocan, ¿en dónde está tu talento?; ni siquiera sabes entretener a la gente con una amena conversación. Si te agrada la sociedad, pretendes lucirte, quieres que se hable de ti, no hay función sin tarasca. Si vi ves apartada del trato de gentes, es que te haces la interesante, estás loca, tu carácter es atrabiliario e insoportable; pasas el día en deliquios poéticos y la noche contemplando las estrellas, como Don Quijote.

(...)

Sobre todo los que escriben y se tienen por gratiosos, no dejan pasar nunca la ocasión de decirte que las mujeres deben dejar la pluma y repasar los calcetines de sus maridos, si lo tienen y si no, aun que sean los del criado. Cosa fácil era para algunas abrir el armario y plantarle delante de las narices los zurcidos pacientemente trabajados, para probarle que el escribir algunas páginas no le hace a todas olvidarse de sus quehaceres domésticos⁷¹, pudiendo añadir que los que tal murmuran saben olvidarse, en cambio, de que no han nacido más que para tragar el pan de cada día como parásitos (1993: I: 657-658)⁷².

⁷¹ Es aquí donde creemos que Rosalía muestra una actitud más conservadora en relación al feminismo, tal como anuncia Mayoral.

⁷² Hemos de señalar a este respecto que uno de los autores que emplea este tono para hablar de las mujeres escritoras es Antonio Trueba. No sabemos hasta qué punto deben entenderse sus palabras como algo serio o se trata tan sólo de una “broma”, de una queja en tono cariñoso del marido que ve peligrar sus privilegios. Podría tratarse incluso de una ironía contra aquellos que se alarmaban por la autoría femenina. No lo sabemos, pero lo que está claro es que el autor sí respeta la calidad de la producción de estas escritoras. Está claro, por las cariñosas palabras que Rosalía dedica al escritor en el prólogo de *Cantares gallegos* (1863) que el ataque no va contra él, pero la coincidencia no puede pasarnos desapercibida. El poema en cuestión es el que sigue:

A UNA MUSA FEMENINA

Si estas nuevas no son bolas
de la gente,
no bajan de cien las damas
españolas
que están escribiendo dramas
actualmente.
Mas si está de enhorabuena
nuestra escena,
los varones
en vez de trajes de gala
debemos vestir crespones,
que estamos de noramala.
Señor, por las cinco llagas,
reprende a ese sexo impío,
pues si da en hacer comedias
¡quién, Dios mío,
nos remendará las bragas
y nos zurcirá las medias!
(Trueba: 1910: III: 150)

March explica este desdoblamiento por la necesidad de que la voz de la autora o de la narradora se escinda en dos en una epístola donde no hay realmente interlocutor o no se puede comprobar que exista.

Eduarda sería entonces la parte de su consciente que desea escribir y la fuente de la ilusión esperanzada a demás del impulso hacia la creatividad o incluso la búsqueda activa de esa ilusión (March: 1994: 220).

En cierto punto actúa como la musa que guía a Nicanora hacia la composición de la carta. “Pero es una musa que simultáneamente sirve para provocar la reacción contraria de la escritora” (Ibídem).

Nicanora, por su parte, posee lo que parece ser la voz de la razón, desde el punto de vista de la sociedad tradicional, y es la que desmiente lo deseable de una carrera literaria para la mujer con el argumento de que la sociedad no la admite como cosa normal (March: 1994: 220-221).

Carme Blanco (1991: 39), por su parte, relaciona este artículo de *Las literatas* con Virginia Woolf y su *A room of one's own* porque ambas analizan los prejuicios contra la escritora en general y sobre la escritora casada en particular. C. Blanco toma en consideración toda la obra y la biografía de Rosalía y concluye que la poeta establece una diferencia clara entre el carácter íntimo y necesario de la escritura frente a lo aleatorio de la publicación.

El prólogo de *Follas Novas* (1880) vuelve a estar marcado por la ironía al afirmar:

¿Mais, dirase por eso que me teño por unha inspirada, nin que penso haber feito, o que se di un libro trascendental? Non, nin eu o quixen ni me sinto con forzas pra tanto. No aire andan dabondo as cousas graves, é certo; fácil é conocelelas, e hastra falar delas; mais son muller, e ás mulleres a penas se á propia feminina fraqueza lle é permitido adivinalas, sentilas pasar. Nós somos arpa de soio dúas cordas, a imaxinación i o sentimento: no eterno panal que traballamos alá no íntimo, solasmente se dá m el...(...) O pensamento da muller é lixeiro (de Castro: 1993. II: 270).

Carme Blanco analizando estas palabras afirma:

...os propios poemas del libro, con su mestro trasfondo, demuestran lo contrario e, en consecuencia, que valía tanto como un hombre, e non lle era allea a poesía de temática filosófica.

E podemos aventurar que isto era o que ela pensaba, ou, polo menos, intuía no fondo, e que as tópicas ideas do prólogo foron escritas tan só como defensiva ante posíbeis críticas (Blanco: 1986: 297-298).

En cuanto a la voz femenina dentro de los poemas, creo que queda suficientemente ejemplificada en los textos reproducidos hasta el momento. Queda por tanto, analizar cómo Rosalía emplea algunos de sus personajes femeninos para reivindicar la condición de la mujer escritora. Sin lugar a dudas, el más significativo de estos personajes es

Mara. Por su boca, la autora habla de la escritura como una imperiosa necesidad y plantea ya los problemas que esta actividad trae a la mujer:

Los que creen que el universo ha creado tan sólo para ellos sus bellezas, dicen que suenan mal en boca de una mujer los consonantes armoniosos; que la pluma en su mano no sienta mejor que una rueda en los brazos de un atleta...y tal vez no les falte razón...Aunque difícil de convencer, soy débil para las grandes luchas, y sólo hubiera levantado mi voz cuando hubiese alguno que dijera que para ser poeta se necesitaba, además del talento, mucha bilis, mucha sensibilidad nerviosa, propensión a la melancolía y un deseo innato hacia lo que no puede poseerse...Entonces..., ¿quién más que las mujeres tendrían condiciones de verdaderos poetas? (1993: I: 296)

En este párrafo encontramos todas las características que hemos ido analizando en los prólogos. De nuevo Rosalía emplea la ironía para poder ser leída por un público más amplio: “y tal vez no les falte razón” (frase casi exacta a la que emplea en el prólogo de *La hija del mar*, 1859), pero ella misma se contradice a continuación. Asimismo, de sus palabras se desprende la respuesta a la pregunta que se hacía Marina Mayoral: “¿Cuál es el misterioso móvil que la lleva a hacer algo que no quiere?” (Mayoral: 1986: 25), salvo que, tal vez, lo que no quiere es mantenerse recluida, y no lo hubiese hecho si las condiciones sociales hubiesen sido menos adversas o no se considerase “difícil de convencer” pero “débil para las grandes empresas”. Por otro lado, volviendo al tema que tratábamos al principio de este capítulo, Rosalía plantea aquí con toda su desnudez y todo su sinsentido, la situación contradictoria de la mujer escritora en el Romanticismo:

...sólo hubiera levantado mi voz cuando hubiese alguno que dijera que para ser poeta se necesitaba, además del talento, mucha bilis, mucha sensibilidad nerviosa, propensión a la melancolía y un deseo innato hacia lo que puede poseerse...Entonces..., ¿quién más que las mujeres tendrían condiciones de verdaderos poetas? (1993: I: 296)

Exactamente, lo que se consideraba en la época necesario para ser poeta. Dice Marcha a este respecto:

...emplea la lógica de lo que ya está aceptado, comprueba que no sólo ella es apta para la creación literaria, sino que todas las mujeres lo son, porque las mismas características le han sido asignadas al temperamento femenino. En resumen: la contradicción pertenece a la sociedad que asigna simultáneamente las mismas apariencias a un sexo y a una actividad, a la vez que a las mujeres se les niega la entrada en el mundo literario (1994: 162).

Por último, y aunque, de forma más sutil que con el personaje de Mara, podemos ver cierta reivindicación de la mujer escritora en el personaje de D.^a Isabel, en *Ruinadas*. D.^a Isabel es presentada al principio como un personaje risible⁷³, pero su dignidad y

⁷³ Probablemente por eso se la llama “poetisa”, utilizando un término que, como deja claro en *Las literatas*, Rosalía aborrece.

autonomía la sitúan después por encima de todos aquellos que se han reído de ella. Dice el narrador:

...las gentes se reían de ella, pero ella se reía, a su vez, de las gentes, improvisando versos en un estilo que quería ser clásico (doña Isabel era poetisa, cualidad que heredará de sus antepasados), y mostrando a las remilgadas bellezas que se agitaban en torno de ella su frente altiva y serena,... (1993: I: 691)

A juzgar por esta cita, parece que Rosalía entiende la poesía como un vehículo para reírse de aquéllos que se ríen de ella, para defender sus posturas frente a aquéllos que la condenan y menosprecian. Por ello y por el carácter reivindicativo de su literatura en diversos campos, coincidimos con Carme Blanco (1991) en la afirmación de que es la relación de la escritora con el contexto social y no con la propia escritura el que preocupa más a Rosalía y se hace más presente en su obra.

2.2.5. Sobre el “feminismo” de Rosalía de Castro

En un estudio sobre el Grupo del Segundo Romanticismo, consideramos que no podemos pasar por alto el hecho de que una de sus integrantes haya sido considerada por la crítica feminista pionera del feminismo literario en España. En este capítulo hemos analizado el tratamiento que los autores del grupo que estudiamos dan a la mujer, en qué aspectos se dejan llevar por los tópicos y en qué medida están creando un modelo nuevo que heredará el Modernismo y, por ende, la literatura contemporánea. En este análisis ya ha quedado constatado el comportamiento trasgresor y rupturista de Rosalía de Castro en muchos aspectos, por lo que la cuestión de su posicionamiento respecto al tema de la mujer no ofrece ninguna duda. Sin embargo, una parte de la crítica ha querido ver en ella en oposición a la imagen de “santiña”- que, como ya analizamos, otra parte de la crítica quiso transmitirnos- unas posturas excesivamente radicales. En este apartado, recogeremos los diferentes posicionamientos al respecto y trataremos de analizar qué parte de verdad tiene cada una de ellas.

Para empezar, parece necesario definir cuáles son los parámetros que la crítica utiliza para definir la literatura de mujer y cómo funcionan los mismos en la literatura del siglo XIX en la que, según Carme Blanco, la visión parcial que la sociedad tenía sobre las “literatas” se hacía centro temático en muchos casos, o bien marcaba el estilo (1986), y en la que la solidaridad entre mujeres cobró especial relevancia.

Dentro de las técnicas literarias, Carme Blanco señala algunos recursos propios de la marginalidad en general y de la literatura femenina en particular, donde destaca la ironía, la ambigüedad y el juego de contradicciones, todos ellos presentes en la obra de Rosalía. Michelle C. Geoffrion-Vinci ha estudiado también el uso de los símbolos en la autora gallega, considerando que muchos de ellos le sirven para reivindicar la situación femenina.

En cuanto a la hermandad entre las mujeres escritoras, según afirma Susan Kirkpatrick (1989), resulta fundamental para que las escritoras más jóvenes comiencen a escribir siguiendo el ejemplo de las pioneras. Las autoras se unirían para defenderse a sí mismas de los prejuicios y prohibiciones que afectaban a su sexo. Algunas muestras de esta solidaridad podemos verlas en el apoyo mutuo que las escritoras se prestan, en el intercambio de correspondencia entre ellas, en las dedicatorias de sus obras a otras escritoras, o en el tema común del triste destino de la mujer creadora. Según Kirkpatrick, el tema de la opresión de la mujer comenzaría a ser tópicos de la literatura femenina hacia 1844-45. Libros publicados por Massanés, Gómez de Avellaneda o Carlina Coronado entre 1841-1843 construirían la conciencia necesaria para que, poco después las escritoras alzasen su voz reivindicando, fundamentalmente, el derecho de la mujer a la actividad intelectual y a la propia expresión literaria. Dice Carlina Coronado:

La cuestión de si las jóvenes *deben o no dedicarse a hacer versos* nos parece ridícula. La *poetisa* existe de hecho y necesita cantar, como volar las aves y correr los ríos, si ha de vivir con su índole natural, y no comprimida y violenta. Consideranla sus defensores y sus contrarios como un *bien* o un *mal* para la sociedad, pero es inútil que decidan si debe o no existir porque no depende de la voluntad de los hombres. Estos pueden reformar sus obras, pero no enmendar las de Dios⁷⁴.

Como hemos analizado minuciosamente, este tema es tratado con profundidad por Rosalía, que va más allá al denunciar otras situaciones injustas que afectan a la mujer como la falta de libertad, lasalumias injustificadas, la imposibilidad de un segundo matrimonio, la necesidad de que la mujer se valore a sí misma y se inserte en la economía doméstica y social por medio del trabajo, la reivindicación de Eva frente a la Virgen María, la recomendación a las mujeres de no amar⁷⁵, o la modernísima concepción de la belleza de la mujer como lastre y dificultad.

⁷⁴ Kirkpatrick, S.: 86, cita de Carlina Coronado. "Al señor director", *El defensor del Bello Sexo*, 8 Feb. 1846: 96-97, p. 97.

⁷⁵ Algo que, como vimos al principio se consideraba algo antinatural en la época que tratamos.

En *Lieders*, leemos:

¡Oh mujer! ¿Por qué siendo tan pura vienen a proyectarse sobre los blancos rayos que despide tu frente las impías sombras de los vicios de la Tierra? ¿Por qué los hombres derraman sobre tí la inmundicia de sus excesos, despreciando y aborreciendo después en tu moribundo cansancio lo horrible de sus mismos desórdenes y de sus calenturientos delirios? Todo lo que viene a formarse de sombrío y macilento en tu mirada después del primer destello de tu juventud inocente (...) todo te lo transmiten ellos, todo. ...y, sin embargo, te desprecian (1993: I: 42)⁷⁶.

Palabras semejantes encontramos en *La hija del mar* (1859), donde se recrimina a Dios, a los hombres y a las propias mujeres por la situación de éstas:

¡Oh señor de Justicia! ¡Brazo del débil y del pobre! ¿por qué no te alzas contra el rico y el poderoso que así oprimen a la mujer, que la cargan de grillos, mucho más pesados que los de los calabozos, y que ni aun así la dejan quejarse de su desgracia? Infelices criaturas, seréis desheredados que m oráis e n l as des oladas montañas de m i paí s, m ujeres he rmosas y desdichadas que no co nocéis más v ida que e la serv idumbre, ab andonad vuestras cumbres queridas en donde se conservan perennes los usos del feudalismo, huid de esos groseros tiranos y venid aquí en donde la mujer no es menos esclava, pero en donde se le concede siquiera el derecho del pudor y de las lágrimas. Hombres que gastáis vuestra vida al fuego devorador de la política (...)...por Dios, no seáis tan egoístas como los hombres que pasaron!...El día en que el mundo se eche en vuestros brazos, acordaos de Esperanza..., es decir, ¡de la mujer débil, pobre, ignorante!... (1993: I: 121).

De forma descarnada encontramos la falta de libertad de la mujer en el siguiente poema de *Follas Novas* (1880):

- Non cantes, non chores, non rías, non fales,
nin entres, nin sallas sin mo preguntare.
¡Válate San Pedro, con tanto gardarme!
- Pois de que así sea, nena, non te asañes;
que cantes, que chores, que rías, que fales...
<<¡Can pasa!>>, nun tempo, meniña, diranche.
(II: 325)

La reivindicación de la injusticia que supone que la mujer sólo pueda casarse una vez, la encontramos en *El caballero de las botas azules* (1867):

Los hombres se casan muchas veces, se casan con la toga, con la política, con las cie ncias, con la cartera de ministro, mientras que las mu jeres sólo se casan una vez en la vida. Si llegan a dos, ya sienta mal en lo s ojos que ll oraron a un muerto el rayo de alegría que ha venido a iluminarnos en las primeras bodas. Es una repetición de ceremonias que se asemeja algo a un remordimiento, y parece que tras de las blancas cortinas que oc ultan el lecho nupcial, debe hallarse escondida una sombra (II: 150).

La referencia a Eva, la encontramos en uno de los poemas escritos en castellano que no aparecen incluidos en ninguno de los poemarios de la autora:

⁷⁶ En este texto la opinión acerca de los hombres es bastante negativa. También lo es en algunos de los poemas o pasajes en prosa de la autora, pero, en nuestra opinión, se trata de comportamientos concretos de un tipo de hombres. La presencia de hombres íntegros, comprensivos y caracterizados de forma positiva en las novelitas demuestran que se trata de una visión crítica por parte de la autora hacia las actitudes masculinas.

Mas, ¿qué nube es aquella que, elevada,
llena de luz, por el oriente asoma,
virgen que viene en su pudor velada,
temprana flor con su primer aroma?
¿Quién la que en tronos de zafir sentada,
blanca, pura y sin hiel, dulce paloma,
desciende hasta la tierra en raudo vuelo,
abandonando por la tierra el cielo?

¡Es ella! ¡*Una mujer!* Fuente de vida,
diosa inmortal de pensamiento altivo,
del seno de los ángeles venida
para librar mi corazón cautivo:
es fruto de verdad, fuente querida
de quien mi libre inspiración recibo;
es la que, madre de las madres, lleva,
¡nombre de bendición!, el nombre de *Eva*.

(...)

Mas hay en su mirada una tristeza
de inefable amantísimo delirio,
que aumenta el resplandor de su belleza,
la llama santa de un feliz martirio,
¡oh pura fuente de inmortal limpieza,
sobre las ondas desmayado lirio!
¡*Oh cuán amada por tus penas eres,
mujer en quien esperan las mujeres!*

(de Castro: 1993: II: 575)⁷⁷

Esta reivindicación de la imperfecta Eva, la Eva de la que se destaca el haber traído el pecado a la tierra, como “mujer en quien esperan las mujeres”, es algo que no podemos pasar por alto; como tampoco podemos obviar la brevísima frase de *El primer loco* (1881) en la que Rosalía anticipa una idea que aparecerá de forma recurrente en las escritoras de los años treinta y cuarenta del siglo XX dentro de la defensa de la mujer como algo más que un objeto bello: la belleza en la mujer es un lastre. Dice Rosalía: “hay criaturas cuya propia belleza hace desventuradas” (II: 754).

Queda probado pues, que Rosalía comparte con las otras escritoras la preocupación por la situación femenina e, incluso, va un paso más allá al plantear problemas más controvertidos que no comenzarán a extenderse en la literatura femenina hasta muchos años después.

La solidaridad femenina, aparece también en diversas ocasiones. Para empezar, las citas solidarias de escritoras se suceden a lo largo de su obra, especialmente de George Sand,

⁷⁷ Salvo en el nombre de Eva, la cursiva es nuestra.

pero tam bién de Delphine Gay, Madame Girardin o Mary Susan Cummins⁷⁸. Igualmente podemos observarla en determinadas dedicatorias, como la de *Cantares gallegos* a Fernán Caballero “por ser mujer y autora de unas novelas hacia las cuales siento la más profunda simpatía” (I: 486), o, como señala Carme Blanco, en la utilización en esta misma obra del personaje de la cantora, de larga tradición autóctona. Así mismo, mostraría solidaridad femenina sin reservas al dedicar un poema a Emilia Pardo Bazán, y por supuesto, en la defensa del derecho de la mujer a escribir, que ha quedado minuciosamente analizado.

Todo ello nos permite afirmar que la literatura de Rosalía de Castro puede caracterizarse como literatura femenina, en la que prima un punto de vista femenino de la realidad. Asimismo, puede decirse que la autora mantuvo posturas rupturistas y progresistas en lo que respecta a la situación de la mujer en la sociedad y, especialmente en el campo de lo intelectual.

De esta realidad es de la que ha partido la literatura feminista para reivindicar como suya la figura de Rosalía. Carme Blanco afirma: “...no conxunto da súa obra predominan uns valores que podemos denominar feministas. Hoxe existe xa unha imaxe feminista da nosa escritora que se foi conformando especialmente a partir de 1975” (Blanco: 1991: 34).

Entre los estudios pioneros en este campo la crítica lucense habla de Nidia A. Díaz, *La protesta social en la obra de Rosalía* (1976), de Matilde Albert Robatto *Rosalía de Castro e a condición feminina* (1981), o la tesis doctoral de Shelley Stevens, *Rosalía de Castro: Literary and social origins of the galician poetry*⁷⁹. A partir de 1975, también

⁷⁸ Respecto a este tema es de gran interés el artículo de Dietrich Briesemeister, “Rosalía de Castro dentro da poesía feminina do seu tempo: Motivos e constantes”, publicado en las Actas del Congreso de *Rosalía de Castro e o seu tempo*, (tomo I: 239-249). En él estudia la significación de estas mujeres citadas y afirma:

o uso da citación relacionase menos co proceso interno da produción do texto (...), senón vista directamente de xeito apelativo_ dentro da comunicación literaria- ó lector; determina, pois, discretamente o proceso de recepción, atribuíndo cando menos ó autor citado un valor cáseque programático ou testemuñal, tanto para as correntes literarias e o gusto do público lector como para as propias reivindicacións que Rosalía presenta (241-242).

⁷⁹ “What distinguishes Castro from some of her contemporaries is a strong consciousness of the discrimination under which she worked and the knowledge that she shared this awareness with other women in Spain, the rest of Europe, and America. (...) we must assume that she read periodicals and journals carried news of the prominent participants and the latest activities of one of the most important

según Blanco, Rosalía comienza a aparecer en todas las antologías y repertorios de escritoras y poesía femenina o feminista, y en la actualidad se la reivindica dentro del movimiento feminista tanto en la teoría como en la práctica⁸⁰. La conclusión que Blanco extrae de todo esto es la percepción de Rosalía más en consonancia con la mujer actual, crítica y compleja, que se sale de su papel de madre y santa. Lo que esta conclusión implica nos parece cierto y oportuno. Sin embargo, desde nuestra perspectiva, algunas interpretaciones de la crítica feminista han llevado a Rosalía de Castro a posiciones radicales que creemos que nunca mantuvo. Sólo a modo de ejemplo, podemos citar la lectura que hace March de la desaparición del hijo natural de Teresa en *La hija del mar* (1859):

Al desear parecer este hijo, una gran parte de la influencia masculina en su vida-la anterior presencia de un marido, padre de la criatura arrebatada- también se ve borrada. Es como si el camino fuera desbrozado de fuerzas malignas para que pudiera entrar su hija, no su hija de sangre propia, pero con la que Teresa forma una relación íntima y correcta (1994:88).

Igualmente, la afirmación de Michelle C. Geoffrion-Vinci:

In the case of sexuality and gender, Castro makes subversive use of symbolism from male-centred Christian law not to silence and punish female desire and sexuality but to exalt it. But it is in the realm of linguistics that her poetry is at once most subtle and most radical. For it is in this area where, by manipulating the ambiguities of language, Castro creates a subject that transcends the limiting constraints of both gender and sexuality in order to dislodge traditional hegemonies (Geoffrion-Vinci: 2002: 158).

A partir de todo lo visto, creemos que se pueden extraer una serie de ideas. En primer lugar, no parece ofrecer dudas el hecho de que debemos desechar la idea de una Rosalía “ángel del hogar”, transmitida por la historiografía del siglo XIX e iniciada por el mismo Murguía⁸¹.

Respecto a si Rosalía es feminista o no, entra en una cuestión terminológica, dado que no toda la crítica entiende lo mismo por feminismo literario.

social developments of that century” (Stevens: 1986: 117). El grado de suposiciones que esta teoría implica ya queda claro en la cita.

⁸⁰ En la página 35 de su obra, Carme Blanco repasa actividades concretas realizadas por organizaciones y grupos feministas en esta línea reivindicativa de la escritora.

⁸¹ Actitud que, en nuestra opinión, no debe ser interpretada como manipulación de la obra de Rosalía o una valoración insuficiente, pues, de sobra queda clara la admiración que Murguía sentía por su esposa como poeta y novelista en las palabras que le dedica o en el papel fundamental que juega en la publicación y distribución de las mismas. Tal vez lo que el escritor trata de hacer es protegerla de una crítica implacable, siendo él el que tenga que tomar las sendas retorcidas (pseudónimos masculinos, adición del apellido de sus maridos al suyo propio etc.) que otras escritoras habían tomado por sí mismas, para que Rosalía salga a la luz en el campo de las letras⁸¹.

Si lo entendemos como Susan Kirkpatrick⁸², podemos incluir a Rosalía en esta corriente, pero no podríamos hacerlo si tomamos definiciones como las de Elena Gascón Vera (1992), que caracteriza el feminismo literario a partir de las teorías de Hélène Cixous y Monique Wittig y habla de la literatura feminista como aquella en la que las mujeres escriben partiendo de su cuerpo y sus características intrínsecamente femeninas (con referencias a lo sexual y a la maternidad).

Por ello, consideramos arriesgado hablar de feminismo al referirnos a Rosalía de Castro y, de acuerdo con una parte más moderada de la crítica, creemos que la actitud de Rosalía puede considerarse rupturista y progresista, pero no feminista de acuerdo con la significación moderna de este término. Rosalía defiende el papel de la mujer como poeta y reivindica sus características de poeta romántica al estilo de Espronceda o Byron, pero no está intentando crear una literatura femenina. Como dice Susan Kirkpatrick:

Rosalía de Castro (...) was not an activist in terms of public or even private demonstrations of feminist convictions. Her writing, however, powerfully registers her lack of conformity with a gender system she perceived as unjust and with a social system she saw as exploitative and inhumane (Kirkpatrick: 1989: 296).

Podemos, pues, concluir con Unamuno y afirmar que Rosalía fue:

mujer que no se redujo a ser Laura inspiradora de un Petraraca, sino que petrarquizó ella misma; [...]una mujer que produjo, que cantó, que dio ejemplo de virilidad e independencia de espíritu⁸³.

⁸² La autora habla del feminismo como movimiento que surge con la Ilustración (Enlightenment) y la Revolución Francesa aplicando las implicaciones de la liberación del nuevo concepto de individualidad a la mitad femenina de la humanidad. Constata igualmente que algunas feministas piden derechos políticos, pero hay otras que, más modestamente se conforman con alcanzar una independencia moral e intelectual y afirma: "The view that women had a right to develop their minds and express their ideas, backed up by the fact that in parts of Europe women were writing and publishing in considerable numbers, gained wide currency toward the end of the eighteenth century" (1989:6).

⁸³ Cit. en D. Basdekis, "Unamuno y Rosalía": 85, a partir de Unamuno, *Obras*, VII: 822-823. Citado por Davies: 1987: 427.

3. Conclusiones

De esta manera, se puede afirmar que las constantes técnicas se presentan en las obras del Segundo Romanticismo como una forma más de transmitir una concepción del mundo.

La preeminencia de la imaginación y los medios de percepción no racionales, así como los filtros para modificar la realidad, patentizan el inconformismo ante la sociedad y la renuncia a aceptar un mundo degradado y feo.

Por su parte, los personajes, poetas preocupados por la conservación de las costumbres, presentan el modelo de héroe que se opone a la nueva sociedad precapitalista.

Por último, el tratamiento otorgado a la mujer, especialmente en la pluma de Rosalía de Castro, inicia una reivindicación de la figura femenina, más allá de los ángeles del hogar o las mujeres ideales.

III. CONCLUSIONES

Creemos haber demostrado a lo largo de este estudio la existencia de un Segundo Romanticismo en España surgido a partir de la reacción en contra del Primer Romanticismo hacia los años cincuenta del siglo XIX, fecha que la mayoría de los críticos ha establecido como final del Romanticismo en este país. Los representantes de este segundo momento romántico serían escritores nacidos entre 1821 (Antonio Trueba) y 1837 (Rosalía de Castro), que crecen en el momento de máximo esplendor del Primer Romanticismo y alcanzan la madurez literaria cuando se precisa un cambio.

La coincidencia de sus fechas de nacimiento, su actividad común en periódicos y revistas, su crecimiento intelectual conjunto en las tertulias, los lazos de entrañable amistad, así como la influencia de las enseñanzas de Lista, nos permiten hablar de ellos como el Grupo del Segundo Romanticismo. De esta manera, podemos desterrar la idea que se ha tenido de estos autores como poetas aislados que, fortuitamente, coinciden en algunos de sus presupuestos ideológicos y literarios. Unidos, pues, por una cosmovisión que sobrepasa las diferencias de detalle o partidistas, estos autores configuran una poética cohesionada y coherente que da respuesta a su situación vital¹.

Para ello, partimos de una nueva concepción de la poesía. La POESÍA se concibe, en este momento, como algo originado en el exterior del individuo, en hechos o situaciones capaces de conmover a los seres más sensibles. La POESÍA penetra en el poeta por medio de la sensación y, una vez interiorizada o adquirida, el poeta la filtra, a través de la razón o la memoria, y trabaja con ella, para someterla al lenguaje y convertirla en poema. Si se tiene en cuenta que la POESÍA procede de lo que produce una conmoción o estímulo, resulta claro que esta puede originarse o bien por un acontecimiento externo, como la puesta de sol, la caridad, las manifestaciones de la religiosidad, la naturaleza etc; o bien por una emoción generada en el propio poeta, como el amor, la esperanza, la tristeza.

Dado que la poesía ya no depende de la acción del poeta sino que existe con independencia del mismo, Bécquer puede decir “Podrá no haber poetas, pero siempre/

¹ En el término “vital” se engloba la postura socio-política, el entorno literario y la situación existencial.

habrá poesía” (Bécquer: 2004: 75), y Campillo puede hablar de una poesía inmortal e imperecedera, porque “lo que es ilimitado es inmortal” (Campillo: 1972: 190). Por eso, también, se focaliza el sentimiento y la poesía se equipara con él: el sentimiento es el catalizador que hace que la poesía originada en el exterior pase al interior del poeta; sin sentimiento no se puede acceder a ella, y el que se decide a escribir sin haberla percibido, sólo dará como fruto una serie de líneas desiguales vacías e insípidas.

A su vez, el sentimiento es generador en sí mismo de poesía. La manera en la que el poeta siente el amor, el desengaño, el ansia sin objeto etc. esa forma de sentir diferente a la de los demás, porque “los poetas (...) no sienten como todos sienten” (de Castro: 1993: I: 389), engendra poesía que, una vez elaborada por la razón, se convertirá en poema. Por eso son poetas los que sienten, y sólo los que sienten, escriban versos o no:

¡Atrás, los que os llamáis poetas y no sentís calor en el corazón ni lágrimas en los ojos cuando un niño tiritaba de frío o de hambre, o cuando el sol descendía al ocaso, o cuando las campanas recuerdan a Dios y a los muertos, o cuando glorifica a la patria el heroísmo de sus hijos, o cuando la virtud resplandece en la vida pública o en la vida del hogar! ¡Atrás, y dejad el nombre de poetas a los que sienten así, ya sepan expresarlo con cadenciosos versos o con pulida prosa, o ya sólo con rudas y balbucientes frases! (...) ¿Quién os ha dicho que tienen un mismo nombre, Dios que crea seres que piensan y sienten y ejecutan, y el hombre que crea autómatas que ejecutan y no piensan ni sienten? (Trueba: 1972: 110).

De acuerdo con esto, la poética del Segundo Romanticismo se caracteriza especialmente por la presencia de sentimientos amorosos, religiosos o de desengaño, así como por la importancia del componente metapoético. Los elementos ideológicos y las opiniones políticas, que estos autores tienen y defienden -frente a lo que ha afirmado una parte de la crítica- aparecen en sus textos, pero se relegan a la prosa de ficción o ensayística.

El nuevo concepto de poesía se caracteriza, a su vez, por una renovación formal en la que se busca la concisión y la sugerencia del poema “susurrado”, para lo que se toman como modelos la lírica popular española y los *lieder* alemanes.

Tras la aprehensión de la poesía exterior, el poeta ha de realizar un trabajo arduo para convertir la sensación en palabras y será en esta parte del proceso donde entren en juego la razón y el conocimiento de reglas y modelos, siempre supeditados a la idea: “Teniendo los preceptos retóricos su fundamento en la naturaleza, claro es que de la naturaleza del asunto deben provenir las reglas que lo encaminan al acierto” (Campillo: 1865: 19); y siempre desde la conciencia clara de que esta nunca será

recogida en toda su pureza: "...el lenguaje, aun suponiéndolo culto y rico, es siempre un instrumento imperfecto de la inteligencia" (Campillo: 1865: 15).

Esto es lo que lleva a los autores del Segundo Rom anticismo a una eterna queja ante la insuficiencia del lenguaje, es lo que les hace buscar elementos prosódicos, como la música, que ayuden a completar el significado del mensaje; por eso las palabras se van diluyendo en susurros para llegar al grito primordial y establecer con el lector, más allá de la comunicación, una comunión cifrada en la sugerencia y la insinuación.

Así surge la sublimidad. Observa Campillo:

En el escrito y respectivamente a la forma, observamos que si esta es bella y superior al pensamiento, la composición será una futilidad brillante, un juguete de escaso mérito; si la forma y el pensamiento son mutuamente adecuados entre sí y con relación al fin propuesto, será bello el escrito; si siendo bella la forma, el pensamiento la excede y sobrepuja, entonces hay sublimidad en la obra literaria o en la parte de obra donde tal se verifique. Porque el pensamiento vulgar su elequedarse por debajo de la forma; el bello la iguala en todo su esplendor; y no existe ninguna bastante amplia para contener holgadamente lo sublime. Este se desborda como el agua en un vaso demasiado lleno, dejando al espíritu adivinar mucho más de lo que se dice (Campillo: 1872: 44).

Esta, y solamente esta, será la función de las reglas: ayudar al escritor a encontrar la forma perfecta que no distorsione o diluya la belleza de la idea.

Por otro lado, para plasmar su posicionamiento como individuos y como grupo en la sociedad y en el mundo, cuidarán el tratamiento de los temas con los que crean su universo poético.

En este universo poético, como hemos intentado probar en nuestra investigación, los segundos románticos tratan el tema del amor desde distintas perspectivas. Por un lado, recogen parte de la tradición, pero por otro, buscan su lugar dentro de la misma. Se puede hablar, por tanto, de un amor pasional, un amor ideal, un amor convencional vinculado al matrimonio, y cierta presencia del erotismo.

Desde la poética del Segundo Rom anticismo, el amor pasional, identificado con el Primer Romanticismo, se define como un tipo de amor que nubla la razón e impulsa a un comportamiento irracional sin límites para la cordura:

Dominado por una fuerza poderosa e incontrastable, él no se había detenido a examinar su conciencia; no había preguntado a su alma, que, virgen aún, empezaba a experimentar la fuerza de las locas pasiones, desconociendo el mal, si el amor podía arrastrar hasta el crimen; dado el

primer paso que le conducía hacia el objeto amado, Flavio no era dueño ya de frenar su voluntad imperiosa, la velocidad de su carrera le impedía detenerse; si Mara fuese un abismo, él hubiera corrido del mismo modo hacia ella, ciego, con los ojos abiertos, empujado por la fuerza del destino. Sus pasiones no eran como las de los demás hombres; era un volcán inextinguible, que cuando no hubiese tenido qué devorar había de devorarse a sí mismo (de Castro: 1993: I: 299).

Este amor se observa desde un punto de vista crítico y se juzga con algo negativo de nefastas consecuencias para el que se consume en él y para aquel que se convierte en objeto del mismo. En especial, se hará hincapié en las implicaciones derivadas de este tipo de acciones en el caso de las muchachas que, seducidas y entregadas a este amor pasional, acabarán abandonadas, locas, en el mejor de los casos, o muertas.

El modelo de amor platónico o idealista es, quizá, más característico de la poética de este grupo. En él, hombre y mujer se conciben como elementos integrantes de una misma unidad que permanecerá incompleta hasta que ambas partes se encuentren. Visto así, el amor permite volver a la plenitud, le devuelve a una mitad la otra mitad de su ser y de su alma, lo perfecciona y, como entidad completa, le ayuda en su ascenso a la divinidad. La fe en este tipo de amor es la que motiva a los autores de este periodo a buscar incansablemente a la persona ideal. La imposibilidad de encontrarla es la que hace que la creen, proyectando sobre seres reales o sobre elementos etéreos, como un rayo de luna, todas las características de ese ser que debería completar la existencia del escritor. Bécquer habla de la teoría de los maniqués, y Rosalía de la venda a través de la que nos miran aquellos que nos aman. En ambos casos se vislumbra el riesgo de que el maniquí quede desnudo o la venda caiga.

Un día, al salir de misa, ve, ¡oh suprema felicidad!, *la nariz respingona*² de sus sueños, colocada sobre un rostro lleno de atractivos, salir de la iglesia desafiando a todo el mundo con su preciosa puntita.

Luis se queda estático, y ¿qué hace Luis?

Lo que el artista cuando echa sobre el maniquí el pedazo de tela.

Luis, al ver aquel rostro con un lunar en el labio; Luis no había soñado el lunar; al ver aquella nariz provocativa, pararrayos de su deseo, coge del fondo de su alma todos los sueños de sus amores. Y reviste con ellos aquel precioso maniquí, que, al disfrazar con aquella vestimenta, no es para él más que el ángel puro de sus amores.

(...)

En el momento de escuchar el sí Luis ve sobre el labio de su adorada el lunar no creado, y esto empieza a contrariarle. Otro día repara que tiene los ojos pardos, y de los ojos em pieza a escudriñar el alma.

² Cursiva del autor.

¡Ay! ¡Luis iba dejando al maniquí que vistiera completamente desnudo!

(...)

Esto que pasa con el amor, acontece con todos los sentimientos.

Quien, con motivo de una sonrisa franca, de un apretón de manos, echa sobre un maniquí todas las finísimas telas de la amistad, y cuando empieza a mirarlo de cerca ve que el amigo estaba en su alma, y la causa ocasional de la realización de sus deseos en un rasgo solo de los muchos que su imaginación había concedido a un tipo ideal (Bécquer: 2004:306).

En ese momento -sin venda que oculte los defectos de la persona que se creía perfecta, sin los aderezos que la convertían en la persona ideal- es cuando aparecen el desencanto y el dolor generado por el mismo. Las actitudes derivadas de esta nueva realidad serán la locura de Manrique, el cinismo casi modernista que aparece en algunos personajes de Dacarrete, o el estoicismo que propone contentarse con lo que el amor realmente puede dar, una vida tranquila y sin problemas dentro del matrimonio convencional, una vez superada la “novelería” (Selgas: 1876: 107).

Como ya afirma Bécquer, dentro de la poética del Segundo Romanticismo, el mismo proceso se observa en otros aspectos de la realidad. Herederos una vez más de la filosofía kantiana y del Romanticismo Histórico alemán, los escritores que estudiamos parten de la idea de la dualidad del ser y de la primacía del alma sobre el cuerpo. El alma, ilimitada e infinita, que desborda al cuerpo e, incluso, puede llegar a separarse de él por medio de la transigración, aspira a alcanzar en su unión con la materia lo que ella misma consigue cuando no está limitada por la cárcel corporal: el acceso a las IDEAS.

Surge también, entonces, el ansia que abarca el mundo entero sin referirse a nada en concreto, esa inquietud que incita a buscar algo que no se sabe lo que es y que, por tanto, no puede encontrarse. Se trata de la soledad ontológica, de la *saudade*, de la angustia propia de la existencia auténtica en la que el hombre se distancia de los elementos intramundanos para encontrarse en el puro ser del mundo. Esta búsqueda sin objeto y sin posible satisfacción -junto al horizonte permanente de las ideas primordiales, igualmente inalcanzables- trae como consecuencia inevitable el llamado desencanto romántico.

En el Grupo del Segundo Romantismo, y, por tanto, en su poética, se verifica este desengaño con especial virulencia y con características propias. Si el desengaño de los primeros románticos procedía de verdaderas batallas perdidas, el desengaño de los autores del Segundo Romantismo responde a un sentimiento casi existencialista en el que no hay una derrota concreta. Los segundos románticos, crecidos en un clima pesimista, fracasan en su lucha contra la realidad. Por eso, en sus textos, reflejan una realidad que les corta las alas, que les impide hallar lo que buscan, que les presenta ridículos reflejos de sus ideas sublimes o que lo reduce todo a un rayo de luna.

Este desengaño, convertido en una actitud vital, puede conducir a la melancolía permanente, a la resignación calmada, al *vanitas vanitatis*, en los más católicos, al nihilismo, en aquellos de fe más problemática, y, siempre a la intervención consciente sobre la percepción de la realidad para embellecerla y hacerla tolerable, a través de filtros como la esperanza y el recuerdo, o para recrearla y ampliarla, construyendo espacios en los que cada cosa ocupe el lugar que le corresponde, por medio de los sueños o la imaginación.

La vida, pues, se ve como algo negativo, decepcionante y doloroso, que hace que la muerte -que ya no se presenta con la tramoya del Primer Romantismo- aparezca como algo positivo, ya porque conduzca a algo mejor ya porque implique la anulación de la conciencia. Sin embargo, esa misma muerte, también, aparece cargada de connotaciones de dolor y angustia, con su componente de soledad y abandono de los que se quedan en los cementerios y de los que tienen que vivir para siempre sin ellos.

Por su parte, en la nueva sensibilidad se gundorromántica, el sentimiento religioso se caracteriza por una complejidad mucho mayor de la que había aparecido hasta el momento, una complejidad que será precursora de la fe problemática de los autores del siglo XX. Por un lado, el retorno a la fe y el cese del anticlericalismo que había caracterizado a los románticos de la primera época, viene dado por una nueva situación ideológica y política y es respaldado por los modelos literarios del Romantismo Histórico alemán.

En la poética del Segundo Romantismo, se hará hincapié en el componente estético del catolicismo y la vinculación de la religión católica con la monarquía en los

momentos de mayor grandeza de la nación, especialmente, la época de los Reyes Católicos. Asimismo, el sentimiento religioso se ensalza por su relación con la poesía, tanto en el papel de objeto poético, como en el de generador, en el que encontramos una doble dirección: descendente, dado que la poesía tiene su origen en Dios, y ascendente en cuanto que la contemplación y el sentimiento poético se convierten en vía de ascenso a la divinidad.

Más novedoso y privativo de esta poética es el modo en el que los autores se relacionan con Dios y con la Iglesia. Aquí, debemos hacer una diferenciación. Una parte de los autores, entre los que se encontrarían Selgas, Cañete y Arnao, por ejemplo, presentan una fe sin fisuras, una fe consuelo, paz y fuerza, cuya pérdida sería peor que la muerte. Los mismos autores defienden de forma férrea a la Iglesia, su papel dentro de la sociedad y sus derechos dentro de la misma, con unas connotaciones políticas que no debemos obviar.

Por otro lado, autores como Bécquer, Rosalía de Castro y Camilo, especialmente, tienen una actitud más problemática. En el caso de Bécquer y Rosalía de Castro, se enfrenta la idea de un Dios bondadoso con la de otro caprichoso, autor de un mundo absurdo e injusto en el que el sufrimiento es gratuito e ineludible. Especialmente en el caso de Rosalía, esta disyuntiva genera una voz dolorida y angustiada semejante a la que encontraremos en autores como Unamuno o en los poetas existencialistas de los años cincuenta del siglo XX.

...

¡Y yo quería morir! La sin entrañas,
sin conmoverse, me mostrara el negro
y oculto abismo que a mis pies abrieran;
y helándome la sangre, fríamente,
de amor y de esperanza me dejara,
con sólo un golpe, para siempre huérfana.

<<¡La gloria es humo! El cielo está tan alto
y tan bajos nosotros, que la tierra
que nos ha dado volverá a absorbernos.
¡Afanarse y luchar cuando es el hombre
mortal ingrato y nula la victoria!
¿Por qué aunque haya Dios vence el infierno?>>

Así del dolor víctima, el espíritu
se rebelaba contra cielo y tierra...
mientras mi pie inseguro caminaba;
cuando de par en par vi abierto el templo,

de fieles despoblado, y donde apenas
su resplandor las lámparas lanzaban.

(...)

Sentí otra vez el fuego que ilumina y que crea
los secretos anhelos, los amores sin nombre,
que como el arpa eólica el viento, al alma arranca
sus notas más vibrantes, sus más dulces canciones.

Y orando y bendiciendo al que es todo hermosura,
se dobló mi rodilla, mi frente se inclinó
ante Él y conturbada, exclamé de repente:
¡Hay arte! ¡Hay poesía...! Debe haber cielo. ¡Hay Dios!
(de Castro: 1993: II: 516-518).

En la obra de Narciso Campillo, el problema se plantea, especialmente, en relación con la institución eclesiástica a la que se acusa abiertamente por todas las incoherencias y corrupciones que la alejan del mensaje evangélico, entre ellas el deseo de ejercer una labor política en los límites de las competencias del poder terrenal en lugar de ceñirse a lo espiritual que le corresponde. Campillo, desde una línea reformista secular, clama por una Iglesia espiritual, humilde e independiente, donde las costumbres no se paganicen y donde lo concerniente al alma no se venda al poder.

De acuerdo con los presupuestos de la Poética del Segundo Romanticismo, las posturas políticas, las acciones regionalistas o el compromiso social no suelen aparecer en obras de naturaleza lírica. En consonancia con una teoría en la que se define lo elevado y elevador del asunto poético, ninguno de los autores rebaja de manera sistemática este nivel para hacer de la política asunto de un poema. Lo hacen en algunas ocasiones, y también de ello tenemos testimonios, pero no por regla general. Esto es lo que ha llevado a la falsa idea de que el Romanticismo de estos autores es un Romanticismo de evasión sin implicaciones con la realidad.

En cuanto a las vinculaciones partidistas de los segundos románticos, son múltiples e incluso contrarias. Casi todos los autores son conservadores liberales (Bécquer, Trueba, Dacarrete, Arnao, Cañete), pero también encontramos posturas más radicales a la izquierda, como las de Rosalía o Campillo, o a la derecha, como la de Selgas, que, sin llegar a vincularse claramente con un único partido político, sí deja testimonios de su afinidad con las posturas más reaccionarias del carlismo, junto al que se alinea abiertamente Julio Nombela.

Parecería pues, que nada une a los escritores de los que hablamos en lo que a política se refiere, y sin embargo, no es así. Para empezar, podemos señalar una serie de coincidencias que marcan una postura semejante y un mismo punto de partida: todos ellos lamentan la situación del país, y todos, excepto Campillo, y, levemente, Nombela, se definen en contra de las revoluciones y las guerras.

En segundo lugar, casi todos se declaran monárquicos e, incluso los que no lo son, caso de Campillo, muestran una actitud favorable frente a la figura de Isabel II y reservan sus críticas más feroces a ministros y figuras influyentes alrededor del trono. Esto es perceptible sin mucha dificultad tras una visión de conjunto. Profundizando un poco más en lo que cada uno de ellos defiende, podemos ver que lo que se busca es la regeneración del país; una regeneración que tiene que ver con la política, pero también con el espíritu del pueblo. Por ello, una vez más herederos del Romanticismo Histórico alemán, los autores del Segundo Romanticismo buscan en las raíces, en los elementos cohesionadores; buscan en el pueblo, en sus tradiciones, en sus fiestas, en sus creencias; se apoyan en la religión y la lengua como elementos comunes y alaban la grandeza del pasado español, ese pasado caracterizado por la gloria cifrada en la unión del trono y el altar. Igual que ocurrirá años más tarde tras la pérdida de las colonias en 1898, los autores de este grupo responden ante la crisis con una labor regeneradora que va más allá de la acción partidista y pasa por la recuperación de las diferentes raíces españolas para llegar al alma común que permitirá la reconstrucción de la grandeza del país.

Rosalía de Castro es una excepción, ya que su preocupación política está vinculada a la situación de Galicia y lo que busca reconstruir con su labor de recolección de costumbres y usos populares es el alma gallega, no española. Esto nos lleva de lleno a otro de los problemas fundamentales que encontramos en el grupo: el del nacionalismo o regionalismo. A este respecto, hemos de decir que la mayoría de ellos pondera la belleza de sus ciudades natales, y que, casi todos ellos residentes en Madrid pero oriundos de otras partes de España, lo hacen desde la lejanía, por lo que la evocación de sus tierras patrias se hace con un importante componente de idealización en el que, con frecuencia, la ciudad natal se identifica con la infancia y la adolescencia; Madrid, en oposición a estas idílicas ciudades o pueblos, se relaciona con la madurez y el desengaño. Especialmente importantes en este tema son los testimonios de Rosalía de

Castro y Antonio Trueba, con orígenes en todos de las comunidades autónomas que comienzan a reclamar sus rasgos diferenciales en estos momentos.

En lo que se refiere al compromiso social, encontramos dos posiciones distintas pero complementarias en los textos de los autores del Segundo Romanticismo. Una de ellas, que podemos caracterizar como humanitaria o sentimental, se centra especialmente en la denuncia de los más desfavorecidos: los niños, fundamentalmente; las mujeres y los emigrados en el caso de Rosalía; pero, también, los esclavos, defendidos por Trueba, los obreros, el nuevo proletariado e, incluso, los animales, que de nuevo encuentran lugar para la reivindicación de su causa en la obra de Trueba y en la de Bécquer. La otra línea de compromiso social se centra en la crítica y denuncia de las malas costumbres de la época y tiene en José Selgas su adalid principal, aunque otros autores como Bécquer, Rosalía, sobre todo, o Dacarrete introduzcan entre sus textos algún tinte de denuncia.

En relación al entorno literario, los autores del Segundo Romanticismo se definen como algo diferente por medio de la oposición a los movimientos circundantes: al neoclasicismo se le condena por frío; al Primer Romanticismo por tétrico, exagerado, por verborrático y vacío; al Realismo por feo y al incipiente Modernismo, aún sin bautizar, por falta de compromiso. Si unimos los antónimos de sus críticas, volveremos a encontrar la definición del propio movimiento: cálido y sentimental; conciso en la expresión; sugerente de sentidos más allá de lo dicho, empeñado en representar una realidad hermosa, aunque para ello haya que adulterarla; comprometido con lo que ocurre a su alrededor, sobre todo, con los más desfavorecidos de la sociedad.

Esta poética de sueños, imaginación y sentimientos caracteriza a nuestros autores. Se trata de una poética en la que la poesía es amor y por tanto es religión y conduce a Dios. Una poética que habla de un ascenso a las ideas primordiales y de un enfrentamiento con la decepcionante realidad. La poesía que tratan de escribir es la que busca abarcar el mundo entero para saciar una sed hidrópica; la que se resume en una palabra que tiende al silencio y se llena de sentido al susurrarse en el oído de una mujer, como nos dice Bécquer.

A la vez, hablamos de poetas comprometidos con la realidad, con la regeneración de un país agitado por las turbulencias políticas, desnivelado por un crecimiento económico

desigual e invadido por nuevos ideales de pragmatismo que priorizan lo útil o beneficioso frente a la belleza o la bondad. Son poetas que, por encima de las divisiones partidistas, buscan la paz y la grandeza de España y para ello hurgan en las tradiciones para encontrar la raíz que permita la reconstrucción del alma nacional. Poetas que buscan su identidad, como españoles, gallegos o vascos.

Se trata de hombres que ante una realidad hostil y un desengaño permanente necesitan tener fe, porque son incapaces de renunciar y conformarse. Para ello elaboran una estrategia: la de crear la ilusión de un mundo más hermoso con sus esperanzas y recuerdos; la de crear un mundo diferente en el que los sueños y la imaginación den lugar a la configuración de un universo pleno de sentido y belleza. Todo es factible porque son poetas, y, como dice Selgas, los poetas pueden transformar los sueños en realidades.

ANEXO I: CUADRO CRONOLÓGICO

En el cuadro que ofrecemos a continuación buscamos mostrar de una manera clara y visual el modo en el que evoluciona el Segundo Romanticismo y en el que se interrelaciona con los acontecimientos históricos de la segunda mitad del siglo XIX. No hemos pretendido recoger todas las obras ni todos los acontecimientos históricos, pero sí los más representativos y sí una cantidad suficiente que permita adquirir la idea global que queremos transmitir.

Como se ve, hemos comenzado un poco antes de la fecha en la que establecimos el inicio de l movimiento, esto se debe a que consideramos que los acontecimientos políticos de esos años también afectan a los escritores que estudiamos, a los que estaban naciendo entonces, y sobre todo a los que ya habían nacido: Trueba, Selgas, Cañete, Dacarrete, Eulogio Florentino Sanz, Arnao, Barrantes y Viedma.

En cualquier caso, como se aprecia en el cuadro, las publicaciones de estos autores no comienzan hasta 1843 y de manera significativa hasta la década de los cincuenta. Los años finales de la misma, así como los primeros de los sesenta constituyen la época de mayor florecimiento, con años como 1857 y 1859 con gran profusión de publicaciones. A partir de ahí decaerán, aunque se mantengan de manera constante hasta la década de los ochenta. Para entonces muchos de ellos han muerto ya. Otros no, pero son sus últimos años y las publicaciones son ya esporádicas.

Todo eso es lo que hemos pretendido recoger de manera gráfica en el cuadro que incluimos a continuación.

Año	Acontecimientos políticos	Acontecimientos literarios relacionados con el Segundo Romanticismo
1832	-Cea Bermúdez preside el Consejo de Ministros.	
1833	-Muerte de Fernando VII. -Regencia de María Cristina. - I Guerra Carlista (1833-1840).	
1834	-Presidencia de Martínez de la Rosa.	-Nacimiento de Luis García Luna.

1835	-Presidencia del Gobierno de Mendizábal.	-Nacen Arístides Pongilioni y Narciso Campillo.
1836	-Desamortización de Mendizábal.	-Nacimiento de Bécquer y de Narciso Campillo.
1837	-Constitución de 1837 con cierta apertura frente al Estatuto Real.	-Nacimiento de Rosalía de Castro. - Salas y Quiroga en el nº1 de <i>No me olvides</i> muestra ya la existencia de dos vertientes románticas.
1840	-Regencia de Espartero.	
1841	-Espartero impulsa la desamortización de los bienes del clero secular.	
1843	-Mayoría de edad de Isabel II.	-Manuel Cañete publica <i>Poesías</i> .
1844	-Inicio de la Década Moderada (1844-1854) bajo la presidencia de Narváez.	-Publicación de los <i>Ensayos literarios y críticos</i> de Lista.
1845	-Constitución de signo moderado. -Ley de ayuntamientos.	
1846	-Inicio de la II Guerra Carlista (1846-1849). -Levantamiento de Solís en Galicia contra el gobierno reaccionario de Narváez.	
1850		-Selgas publica <i>La Primavera</i> con prólogo de Manuel Cañete.
1851	-Concordato con la Santa Sede.	-Arnao publica <i>Himnos y quejas</i> .
1852		- Publicación de <i>El libro de los Cantares</i> de Trueba. -Cañete y Tamayo publican <i>La esperanza de la patria</i> .
1853		-Se publica en <i>El Semanario Pintoresco Español</i> la poesía de José María Larrea <i>El espíritu y la materia</i> . -Campillo publica <i>La toma de Granada</i> . - Selgas publica <i>El Estío</i> . - Barrantes publica <i>Baladas españolas</i> .
1854	-Pronunciamiento de O'Donnell. -Manifiesto de Manzanares. -Inicio del Bienio Progresista (1854-1856) : Ley de Ferrocarriles y nueva Constitución.	-1853-54: Publicaciones de Gustavo Adolfo Bécquer en la revista <i>El Trono y la Nobleza</i> . -E. Florentino Sanz publica <i>Achaques de la vejez</i> . -Bécquer se traslada a Madrid.
1855	-Huelga general. -Empiezan a organizarse asociaciones de trabajadores. - Tratado que establece el protectorado de facto sobre la República Caribeña.	-Dacarrete publica <i>Magdalena</i> . - Viedma publica <i>Si buena ínsula me dan...</i>

1856	-Comienza el Régimen Moderado de Narváez.	-Rosalía de Castro se traslada a Madrid a resolver unos asuntos familiares. - Dacarrete publica <i>Mentir a tiempo</i> .
1857		-Eulogio Florentino Sanz publica en <i>El Museo Universal</i> , traducidas en verso español, quince <i>Canciones de Enrique Heine</i> . - Publicación de la primera <i>Rima</i> en <i>La venta encantada</i> . - Poemas prebecquerianos de Dacarrete. - Rosalía de Castro publica <i>La flor</i> . - Antonio Arnao publica <i>Ecos del Táder y Melancolías</i> .
1858	-Regreso al poder de la Unión Liberal (1858-1863) - Boom económico que se produce de manera desigual en diferentes estratos sociales y regiones. - Se acentúa el intervencionismo exterior.	- Viedma publica <i>El alfez</i> .
1859		-Bécquer publica en <i>El Nene</i> la que ha sido considerada su primera <i>Rima</i> bajo el título <i>Imitación de Byron</i> . -Bécquer publica los artículos de “Crítica literaria” y “El maestro Herold”. -Cañete publica un nuevo tomo de poemas, <i>Poesías</i> . -Trueba publica <i>Cuentos de color de rosa</i> . - Rosalía publica <i>La hija del mar</i> . -Ferrán regresa a Madrid tras haber pasado cuatro años en Munich, en contacto con los <i>lieder</i> y la poesía de Heine. -Dacarrete publica <i>Las dulzuras del poder</i> .
1860		-Trueba publica <i>Cuentos campesinos</i> . - Según Pageard, las <i>Rimas</i> de Bécquer que constituyen meditaciones sobre el arte habrían recibido ya su primera forma. - Se publican imitaciones de Byron en <i>El Nene</i> . - Bécquer publica la rima XV, “Cendal flotante de leve bruma”. -Bécquer entra en <i>El Contemporáneo</i> (1860-1864).
1861	-Intervención tripartita (Francia,	-Rosalía de Castro publica <i>Flavio</i> .

	<p>Inglaterra, España) en México. - El gobierno hispano reanexiona la República Dominicana.</p>	<p>-Augusto Ferrán publica <i>La Soledad</i>. -Entre diciembre de 1860 y abril de 1861 se publican en <i>El Contemporáneo</i> las <i>Cartas literarias a una mujer</i>. -Bécquer publica en <i>El Contemporáneo</i> la reseña de <i>La Soledad: Colección de cantares por Augusto Ferrán</i>, en la que reconoce su admiración por Heine y relaciona su propia poesía con la de Heine y Ferrán.</p>
<p>1862</p>		<p>-Trueba publica <i>Cuentos populares</i>. -Comienza a publicarse <i>La abeja</i> (1862-1867). -Luis García Luna publica <i>Por un paraguas</i>.</p>
<p>1863</p>	<p>-Vuelta al poder de los moderados.</p>	<p>-Rosalía de Castro publica <i>A mi madre y Cantares gallegos</i>. -Pongilioni e Hidalgo publican la <i>Crónica del viaje de SS.MM y AA.RR a las provinias de Andalucía en 1862</i>.</p>
<p>1864</p>	<p>-Agravamiento de la crisis. -Las Juntas de Guernica envían un mensaje a la reina defendiendo los fueros.</p>	<p>-Rosalía de Castro publica autotraducciones de su obra en <i>El Museo Universal</i>. - Comienzan a aparecer traducciones de Uhland en <i>El Museo Universal</i> (1864-1866). -Selgas publica <i>Nuevas páginas, Secretos íntimos que con el mayor sigilo se confían a todo el que quiera saberlos</i>. - Trueba publica <i>Capítulos de un libro sentidos y pensados viajando por las provincias vascongadas</i>.</p>
<p>1865</p>	<p>- Convenio hispano-dominicano. -Evacuación de la República Dominicana.</p>	<p>-Bécquer comienza a publicar en <i>El Museo Universal</i>. -Campillo publica <i>Del estilo, de sus diversas clases, y de la aplicación de cada una a los diferentes géneros de composición literaria</i>. - Pongilioni publica <i>Ráfagas poéticas</i>.</p>
<p>1866</p>	<p>-Pacto de Ostende.</p>	<p>-Selgas publica <i>Libro de memorias, apuntes que pueden muy bien servirle al lector para escribir muchos libros</i>. -Trueba publica <i>Cuentos de varios colores</i> y <i>Cuentos de vivos y muertos</i>.</p>
<p>1867</p>		<p>-Rosalía de Castro publica <i>El caballero de las botas azules</i>.</p>

		<ul style="list-style-type: none"> - Comienzan a aparecer traducciones de Schiller en <i>El Museo Universal</i> (1867-1869). -Narciso Ca mpillo publica <i>Nuevas Poesías</i>. -Trueba publica <i>El libro de las montañas</i>. - Muere Luis García Luna.
1868	<ul style="list-style-type: none"> -Revolución del 68, <i>La Gloriosa</i>, encabezada por Topete. - Huida de la familia real. -Creación de la Asociación internacional de trabajadores. - Se establece el gobierno provisional de Prim y Serrano (1868-1871). -La diplomacia española en el Caribe tiene una situación cada vez más problemática (EE.UU proyecta establecerse en la República Dominicana y Haití). 	<ul style="list-style-type: none"> -Viedma publica <i>Cuentos de la villa</i>, con un prólogo de Cañete.
1869	<ul style="list-style-type: none"> -Constitución democrática de 1869. 	<ul style="list-style-type: none"> - Publicación de <i>Discursos presentados a la Academia española para la recepción del Sr. D. José Selgas y Carrasco</i>. - Muere Juan Antonio de Viedma.
1870	<ul style="list-style-type: none"> -Bolivia, Panamá, Caucho y Tulumán envían exposiciones al gobierno central solicitando el reconocimiento de la beligerancia de los insurrectos cubanos. - Tensión en las relaciones hispano-venezolanas. -Acercamiento a Colombia. 	<ul style="list-style-type: none"> -Muerte de Gustavo Adolfo Bécquer.
1871	<ul style="list-style-type: none"> -Comienza el Reinado de Amadeo de Saboya (1871-1873). -Enfrentamiento de EE.UU y España en Haití. 	<ul style="list-style-type: none"> -Primera edición de las <i>Rimas</i> de Gustavo Adolfo Bécquer con prólogo de Rodríguez Correa. - Ferrán publica <i>La pereza</i>. - Selgas publica en <i>La familia cristiana</i>, <i>Un duelo a muerte</i>.
1872	<ul style="list-style-type: none"> -Comienza la III Guerra Carlista (1872-1876). -El ministro colombiano de Relaciones Exteriores envía una circular a todos los gobiernos hispanoamericanos proponiendo una mediación colectiva para, de acuerdo con los EE.UU, impulsar la independencia de Cuba a cambio de una indemnización a España. 	<ul style="list-style-type: none"> - Campillo publica <i>Retórica y poética o Literatura Preceptiva</i>. -Trueba publica <i>Resumen descriptivo e histórico del M. N. y M. L. Señorío de Vizcaya</i>. - El 13 y el 28 de marzo Ferrán publica <i>Una inspiración alemana</i> en la <i>Revista de España</i>.
1873	<ul style="list-style-type: none"> -Establecimiento de la I República 	<ul style="list-style-type: none"> - El 24 de enero Ferrán publica en <i>La</i>

	<p>presidida sucesivamente por Figueras, Pi i Margall, Salmorón y Castelar.</p> <ul style="list-style-type: none"> -Conflictos internacionales. -Acercamiento durante la I República entre España y las Repúblicas Caribeñas. 	<p><i>Ilustración Española y Americana</i> unas “Canciones (recuerdos de Heine)”; el 9 y 23 de marzo, <i>El mundo cómico</i> publica dos de sus rimas: “El recuerdo” y “No puedo”, ambas pertenecientes a <i>La pereza</i>.</p>
1874	<ul style="list-style-type: none"> -El Golpe de Estado de Pavía acaba con la República. - El Golpe de Estado de Martínez Campos restaura la monarquía borbónica en la figura de Alfonso XII. - Se establece el sistema de turno que desembocará en la corrupción. - La expansión industrial y comercial aumenta las diferencias sociales. 	<ul style="list-style-type: none"> - Trueba publica <i>Mari-Santa</i>.
1875	<ul style="list-style-type: none"> -Se realiza un proyecto de presupuesto para la “futura república federal gallega”. - Reconocimiento de la República de Cuba por Guatemala. 	<ul style="list-style-type: none"> -Barrantes publica <i>Días sin sol</i>, con una carta de Trueba. - Selgas publica <i>El ángel de la guarda</i>. - Trueba publica <i>Cuentos del hogar</i>.
1876	<p>-Exposición dirigida a las Cortes de la Nación por las Diputaciones de las Provincias Vascongadas en 16 de junio de 1876, redactada por Antonio Trueba.</p>	<ul style="list-style-type: none"> -Selgas publica <i>Una madre, Escenas fantásticas y Un retrato de mujer</i>.
1877	<ul style="list-style-type: none"> -Disolución de las Juntas Generales de Vizcaya. -Crisis en las relaciones hispano-haitianas. -Crisis internacional del gobierno español. 	
1878		<ul style="list-style-type: none"> -Arnao publica <i>Un ramo de pensamientos</i>. - Trueba publica <i>Madrid por fuera y Curiosidades histórico-literarias de Vizcaya</i>. -Narciso Campillo publica <i>Una docena de cuentos</i>.
1879	<ul style="list-style-type: none"> -Selgas 	<ul style="list-style-type: none"> publica <i>Flores y espinas</i>.
1880		<ul style="list-style-type: none"> -Rosalia publica <i>Follas Novas</i>. -Selgas publica <i>Luces y sombras; Nuevas páginas, secretos íntimos que pueden correr de boca en boca</i>. - Muere Augusto Ferrán. -Arnao publica <i>Gotas de rocío</i>.
1881	<ul style="list-style-type: none"> -Rosalia 	<ul style="list-style-type: none"> publica <i>El primer loco</i>. -Trueba publica <i>Arte de hacer versos al</i>

		<i>alcance de todo el que sepa leer.</i>
1882		- Muere Eulogio Florentino Sanz. -Mueren José Selgas y Aristides Pongilioni. -Se publica la obra de Selgas <i>Historias contemporáneas: Dos para dos, El pacto secreto, El corazón y la cabeza.</i>
1883		-Se publica la obra de Selgas <i>Nona.</i>
1884		-Rosalía publica <i>En las orillas del Sar.</i> -Se publica <i>Un rostro y un alma</i> , de Selgas.
1885		-Muere Rosalía de Castro -Se publica <i>Fisonomías contemporáneas...</i> de Selgas.

ANEXO II: ABSTRACT

This work has as its subject the configuration and the presentation of the Second Romanticism Group and the determination of its poets.

Some common historical issues - like birthdates, participation in the common newspapers and reviews, attendance at the same literary meetings, friendships between them, etc. - lets us speak about some writers from the second half of the 19th Century as a group, different from the First Romanticism and different from Modernism. The following writers belong to this group:

- Antonio Trueba (1821-1889): Montellano (Vizcaya), 24-XII-1819 – Bilbao (Vizcaya), 10-III-1889.
- José Selgas y Carrasco (1822-1882): Lorca (Murcia), 27-XI-1822 – Madrid, 5-II-1882.
- Manuel Cañete (1822-1891): Sevilla, 6-VIII-1822 – Madrid, 4-XI-1891.
- Eulogio Florentino Sanz (1825? -1881): Arévalo (Ávila), 1825 – Madrid, 29-IV-1881.
- Ángel María Dacarrete (1827-1904): El Puerto de Santa María (Cádiz), 14-XI-1827 – Madrid, 13-X-1904.
- Antonio Arnao (1828-1889): Murcia, 2-II-1828 – Madrid, 4-II-1889
- Vicente Barrantes (1829-1898): Badajoz 24-III-1829 – Pozuelo de Alarcón (Madrid) 16-X-1898.
- Juan Antonio de Viedma (1831-1869): Sabiote (Jaén) 18-6-1831¹ – La Habana 2-VIII-1869.
- Luis García Luna (1834?- 1867?): Sevilla 1834? – Madrid, 1867.
- Aristides Pongilioni (1835-1882): Cádiz, 1835- 1882.
- Narciso Campillo (1835-1900): Sevilla, 29-X-1835 – Madrid 8²-I-1900
- Augusto Ferrán (1835? -1880): Madrid, 27-VII- 1835 – Madrid, 2-IV- 1880.
- Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870): Sevilla, 17-II-1836 – Madrid, 22-XII-1870.
- Julio Nombela (1836-1919): Madrid 1-XI-1836 –1919.
- Rosalía de Castro (1837-1885): Santiago de Compostela, 24-II-1837 – Padrón (A Coruña) 15-VII- 1885.

¹ Other sources give his birthyear as 1830.

² Fuensanta Guerrero establishes January 2nd as his date of death; Gregorio Sanz gives January 8th.

These poets pay special attention to certain subjects, and the selection of them, together with the approach used, show us their points of view, their desires and their concerns.

In this work, we take a comparative perspective to study the issues they write about – love, life, religion, politics, and poetry- and the technique they use to create their characters and the new reality that they make according to their wishes.

This way we can see how they conceive of life, love, feelings, poetry, etc., and we can observe how they take the tradition in order to change it, and open the door to Modernity.

ANEXO III: CONCLUSIONS

In this work we have tried to show the existence of the Second Romanticism in Spain. This period began as a reaction against the First Romanticism, around the 1850s – the date that most critics have interpreted as the end of Romanticism in Spain.

The writers of this second romantic period are the poets who were born between 1821 (Antonio Trueba) and 1837 (Rosalía de Castro), people who matured at the most important point of the First Romanticism and who started writing when a change was necessary.

The coincidence of their births, their common activity in newspapers and reviews, their intellectual development in gatherings, their friendship and Lista's influence lets us speak about them as the Second Romanticism Group. In this sense, we can stop speaking of them as isolated poets who, by coincidence, shared ideological and literary ideas.

As a group, they share a world view that goes further than small details. These writers create a unified and coherent poetics that gives an answer to their vital situation.

As a result of this, we get a new idea about poetry. POETRY at this moment originates from the person, in certain situations able to move sensitive people. POETRY enters the poet through sensations, and after being acquired, the poet leaks it through reason or memory, and works with it to submit it to language and make the poem. Considering that POETRY comes from stimulants, it is clear that poetry can originate in exterior facts –like the sunrise, charity, religion, nature- or in the feelings of the poet –like love, hope or sadness.

If poetry does not depend on the poet anymore, but rather exists on its own, in an independent way, Bécquer can say “Podrá no haber poetas, pero siempre habrá poesía” (Bécquer: 2004: 75), and Campillo can speak about an immortal poetry, because “lo que es ilimitado es inmortal” (Campillo: 1972: 190). That is also the reason that feelings are central and that poetry is understood as a feeling: feelings are catalysts that allow poetry to enter the poet.

Without feelings, it is not possible to create poetry, so if one decides to write without having felt, that person would just produce irregular lines without sense, not poetry.

At the same time, feelings create poetry. The way in which poets feel love, disappointment, anxiety or *saudade* is different, because “los poetas (...) no sienten como todos sienten” (de Castro: 1993: I: 38-9), and this different way of feeling generates poetry that, crafted by the poet’s reason, will become a poem. Hence poets are those people who can feel, and since they can feel in a special way, it does not matter whether or not they write.

¡Atrás, los que os llamáis poetas y no sentís calor en el corazón ni lágrimas en los ojos cuando un niño tiritaba de frío o de hambre, o cuando el sol descendía al ocaso, o cuando las campanas recuerdan a Dios y a los muertos, o cuando glorifica a la patria el heroísmo de sus hijos, o cuando la virtud resplandece en la vida pública o en la vida del hogar! ¡Atrás, y dejad el nombre de poetas a los que sienten así, ya sepan expresarlo con cadenciosos versos o con pulida prosa, o ya sólo con rudas y balbucientes frases! (...) ¿Quién os ha dicho que tienen un mismo nombre, Dios que crea seres que piensan y sienten y ejecutan, y el hombre que crea autómatas que ejecutan y no piensan ni sienten? (Trueba: 1972: 110).

Following that, the Second Romanticism Poetic is characterized by feelings and the importance of metapoetics. The ideological and political opinions (which the poets clearly possess, although some critics suggest that they do not) appear in most of their texts, novels, articles and essays, not in their poems.

This new idea of poetry is also characterized by a formal renovation in which the poets look for the concision and suggestion of the “whispered” poem. To this end, they take as models the German *lieder* and popular Spanish lyrics.

After internalizing the external poetry, the poet has to work hard to make sensations become words, and it will be in this part of the process that they need to use reason and their knowledge of literary rules and models. All of this will work together to help the idea find a proper shape: “Teniendo los preceptos retóricos su fundamento en la naturaleza, claro es que de la naturaleza del asunto deben provenir las reglas que lo encaminen al acierto” (Campillo: 1865: 19), even when if the idea won’t be perfectly expressed, “...el lenguaje, aun suponiéndolo culto y rico, es siempre un instrumento imperfecto de la inteligencia” (Campillo: 1865: 15).

This is the reason that the Second Romanticism poets constantly complain about the insufficiency of the language and why they look for prosodic elements, like music, that can help to complete the meaning of the text. Because of that, words become whispers, to then become primordial shouts and establish with the reader not communication, but

rather communion based on the suggestion. This way, they attain the sublime. Campillo says:

En el escrito y respectivamente a la forma, observamos que si esta es bella y superior al pensamiento, la composición será una futilidad brillante, un juguete de escaso mérito; si la forma y el pensamiento son mutuamente adecuados entre sí y con relación al fin propuesto, será bello el escrito; si siendo bella la forma, el pensamiento la excede y sobrepuja, entonces hay sublimidad en la obra literaria o en la parte de obra donde tal se verifique. Porque el pensamiento vulgar su elequedarse por debajo de la forma; el bello la iguala en todo su esplendor; y no existe ninguna bastante amplia para contener holgadamente lo sublime. Este se desborda como el agua en un vaso demasiado lleno, dejando al espíritu adivinar mucho más de lo que se dice (Campillo: 1872: 44).

That is the only function of the rules. They help the writer find the perfect shape that doesn't destroy the beauty of the idea. On the other hand, these poets take care of the way they write about the different issues, because in this way they present their ideas of the world and society.

In this poetic universe, as we have tried to show, the second romantics tackle the subject of love from different points of view. They take part in tradition, but they also look for their own place in it. So, we can find in their works passionate love, ideal love, conventional love and eroticism.

In the Second Romanticism poetics, passionate love – associated with the First Romanticism- is the kind of love that blinds the eyes and reason, and drives one to behave irrationally.

Dominado por una fuerza poderosa e incontrastable, él no se había detenido a examinar su conciencia; no había preguntado a su alma, que, virgen aún, empezaba a experimentar la fuerza de las locas pasiones, desconociendo el mal, si el amor podía arrastrar hasta el crimen; dado el primer paso que le conducía hacia el objeto amado, Flavio no era dueño ya de frenar su voluntad imperiosa, la velocidad de su carrera le impedía detenerse; si Mara fuese un abismo, él hubiera corrido del mismo modo hacia ella, ciego, con los ojos abiertos, empujado por la fuerza del destino. Sus pasiones no eran como las de los demás hombres; era un volcán inextinguible, que cuando no hubiese tenido qué devorar había de devorarse a sí mismo (de Castro: 1993: I: 299).

This kind of love is considered from a critical point of view, and judged as something negative, with terrible consequences for the lover and the beloved. The poets especially insist on the consequences for young girls who are seduced and give up everything for love, because when they are abandoned they become crazy, in the best case, or they simply die.

Platonic, or ideal love, is probably the most characteristic kind of love of this Poetic. In it, man and woman are considered part of a whole, and this whole will be incomplete until the moment in which man and woman find each other. This way, love lets humans return to fullness and, this way, improve, and rise to divinity. The faith in this kind of love is what makes the writers search eternally for the perfect person. At the same time, the impossibility of finding that person forces the poets to invent. For that, they can take as a base a real human being –whom they change with their imagination- or something ethereal, like the moonlight. On this subject, Bécquer speaks about the “mannequin theory” and Rosalía de Castro speaks about the veil that covers lovers’ eyes. In both cases, the risk of disappointment exists, when the mannequin disrobes or when the veil drops.

Un día, al salir de misa, ve, ¡oh suprema felicidad!, *la nariz respingona*¹ de sus sueños, colocada sobre un rostro lleno de atractivos, salir de la iglesia desafiando a todo el mundo con su preciosa puntita.

Luis se queda estático, y ¿qué hace Luis?

Lo que el artista cuando echa sobre el maniquí el pedazo de tela.

Luis, al ver aquel rostro con un lunar en el labio; Luis no había soñado el lunar; al ver aquella nariz provocativa, pararrayos de su deseo, coge del fondo de su alma todos los sueños de sus amores. Y reviste con ellos aquel precioso maniquí, que, al disfrazar con aquella vestimenta, no es para él más que el ángel puro de sus amores.

(...)

En el momento de escuchar el sí Luis ve sobre el labio de su adorada el lunar no creado, y esto empieza a contrariarle. Otro día repara que tiene los ojos pardos, y de los ojos em pieza a escudriñar el alma.

¡Ay! ¡Luis iba dejando al maniquí que vistiera completamente desnudo!

(...)

Esto que pasa con el amor, acontece con todos los sentimientos.

Quien, con motivo de una sonrisa franca, de un apretón de manos, echa sobre un maniquí todas las finísimas telas de la amistad, y cuando empieza a mirarlo de cerca ve que el amigo estaba en su alma, y la causa ocasional de la realización de sus deseos en un rasgo solo de los muchos que su imaginación había concedido a un tipo ideal (Bécquer: 2004:306).

At that moment –without the veil covering the defects or without the complements that made that person perfect- is when disillusionment appears and, with it, pain. The attitudes that come as a result of this new reality will be Manrique’s madness, the

¹ Emphasis added.

cynicism of some of Dacarrete's characters or the stoicism that propose being happy with those truly attainable things, a calm, not problematic, life in a traditional marriage.

As Bécquer says, in the Second Romanticism, the same process appears related to other feelings and situations. As heirs of the Kantian philosophy and German Romanticism, our writers believe in the duality of the human being and in the priority of the soul over the body. The unlimited soul overflows the body and can even separate from it through transmigration. What the soul desires is access to pure IDEAS together with the body the same way it can get them when separated from the materialistic part.

Then, the yearning appears again and, this time, it desires everything and at the same time nothing in particular, because it is a yearning that makes one look for something unknown and, because of that, something impossible to find. It is the ontological loneliness, the *saudade*, the anguish that belongs to the authentic existence in which human beings are separated from the small things to find themselves in the pure being of the world. This research without any possibility of success drives writers to the romantic disappointment.

In the Second Romanticism, this disappointment is felt in a stronger way and has special characteristics. The first Romantics' disappointment came from real lost battles, but in the case of the second Romantics it revolves around an almost existentialist feeling. They have matured in a pessimistic society and their defeat is against reality, because reality cuts their wings and doesn't let them find what they are looking for; reality takes their sublime ideas and turns them into moonlight.

Disillusionment as a vital attitude drives them to melancholy, calm resignation, that *vanitas vanitatis* – among the most catholic – or to the nihilism and, always, makes them change their perception of reality or create a new, preferred reality. For that, they use filters like hope or memories, or creative faculties like dreams or imagination.

It is positive, nonetheless – as the door to eternal life or as the end of life and the conscience. Regardless, death causes anguish and pain, and is associated with loneliness and abandonment when related to the deceased that were once loved.

Concerning religion, in the new second romantic sensibility religious feelings are more complicated than in previous moments, a foreshadowing of the problematic faith of the XXth century. On one hand, the return to faith and the halting of anticlericalism comes as a result of a new ideological and political situation and from the influence of German Romanticism.

In the Second Romanticism the state of Catholicism and its link with the monarchy are important, especially in these most important moments of the Spanish Monarchy. Together with that, religion is important for the second Romantics, because of its relationship with poetry. Poetry's origin is God, and poetry can be a way to rise to God.

Characteristic of this group is also the way in which writers establish their relationship with God and the Church. Here we have to differentiate. Some of the writers –like Selgas, Cañete, Arnao- have a strong faith. They live faith as peace, strength, and consolation, and defend the Church and its role in society, which has political implications that we can't forget.

On the other hand, authors like Bécquer, Rosalía de Castro and Campillo, have a problematic position. In Rosalía's and Bécquer's works two ideas of God compete. The idea of a good, lovely God and the idea of a God who has created an unintelligent and nonsensical world, about which He doesn't care at all. The idea of a God who sees His creatures suffering pain and anguish and does nothing to fix it, generate voices like Rosalía's, which will find an echo in Unamuno or the existentialist writers of the 20th Century.

Narciso Campillo's problem is related to the Church. Campillo makes a hard attack on the Church because of the corruption that is pushing the Church far away from the Gospel's message. Among this corruption, Campillo speaks about the desire of the Church to obtain power, when it should only concern itself with spiritual issues. This way, Campillo takes a reformist line and asks for an independent, humble, and spiritual Church where the soul is not sold to power.

According to the poetical ideas of the Group, social, political or regional issues used to appear in novels, articles or essays but not in poetry. These authors defend that poetry

should help the readers be better and rise to the divine, so they don't write poems on such material issues as politics. For this reason some critics have thought that Second Romanticism writers avoid reality rather than speak directly about it.

In politics, the second Romantics support different and sometimes conflicting parties. Almost all of them are conservative liberals (Bécquer, Trueba, Dacarrete, Arnao, Cañete), but some of the writers have more radical ideas, to the left - like Rosalía and Campillo- or to the right -like Selgas, who believes in *carlismo* even though he doesn't belong to the party, or like Nombela, who declares himself a *carlista*.

Although it appears there is no common ground in politics, that is not the case. There are some coincidences which show a common starting point. All of the writers lament the situation of the country and all of them, except Narciso Campillo and Nombela, declare themselves against revolutions and wars.

In addition, almost all are pleased with the monarchy and even those who dislike the system are supportive of the Queen, Isabel II, and criticize ministers and other influential figures around the Crown.

If we probe their declarations, we can see that what they all want is the regeneration of the country. A regeneration in politics, yes, but more specifically, related to recovering the soul of the country. Because of that, heirs as they are of German Romanticism, they look for the roots of the country and for the unifying forces to be found in the people, traditions, popular celebrations and beliefs. They use language and religion as common elements, and praise Spain's glorious past based on the union between the Church and the Crown. As will happen in 1898, the writers of the Second Romanticism face the crisis with a regenerative work that tries to find the diverse Spanish roots needed to arrive at the common soul and rebuild Spain's greatness.

Rosalía de Castro is an exception on this point, because she concerns herself only with the politics that affect the Galician situation. Because of that, her work recalling habits and popular traditions looks for the Galician, not Spanish, soul.

That brings us to another primary concern of the group: Nationalism and Regionalism. Most of the writers praise the beauty of villages of their birth, but almost all live in Madrid, which means that the praise is made from a distance and, quite often, comes with an marked idealization. In addition, the native home is associated with childhood and youth, while Madrid is associated with age and disappointment. Rosalía de Castro and Antonio Trueba are especially important examples of this.

If we consider social commitment, there are two different yet complementary attitudes. One of them –humanitarian, or sentimental- is based on the denunciations to help the weak: children, women, immigrants –particularly in the case of Rosalía- but also slaves, workers, and even animals, defended by Trueba and Bécquer. The other attitude criticizes the bad habits of the century, with Selgas as the main exponent.

The Second Romanticism authors define themselves as something different from other movements. They consider Neoclassicism cold, and the First Romanticism morbid, theatrical, full of words and empty of sense. They believe that Realism is ugly, and the just-born Modernism lacks social commitment. Based on these criticisms, we can conclude what they believe about themselves: that they are warm and sentimental, concise in their expression, suggestive (they try to show a beautiful reality, even when that means changing it), and that they have social commitment, particularly with the suffering people.

This poetics of dreams, imagination and feelings characterize our writers. It is a poetics in which poetry is love and, because of that, is also religion and leads to God. It is a poetics that speaks about the rise to pure Ideas and about the fight against a disappointing reality. Its proponents aim to write a poetry that covers the whole world to contain a great thirst. They look for poetry that can resume in a word, and that shows its full sense when whispered in a woman's ear, as Bécquer says.

At the same time, we are speaking about poets with a commitment to the reality and regeneration of a country with unequal development, and who are full of new ideas that make that which is useful more important than that which is beautiful or good. They are poets who, above all differences, look for the peace and greatness of Spain and, for that,

they search for the roots that let them rebuild the Spanish soul. They are poets who look for their identities as Spanish, as Galician, as Basque.

These are men and women who, faced with a harsh reality and constant disappointment, need to keep faith because they cannot give up and conform. From this situation their strategy arises: to create a different world in which dreams and imagination generate a universe full of sense and beauty. Everything is possible, because they are poets and, as Selgas says, poets can make realities from dreams.

BIBLIOGRAFÍA

Criterios: La bibliografía se ofrece dividida en dos apartados según se esté hablado de fuentes primarias o de estudios. Tras los apellidos y el nombre de los autores en cuestión, aparece la fecha de la edición de la obra consultada, con la excepción de los estudios colectivos que recogen artículos previamente publicados, en los que, junto a los nombres de los autores, aparece la fecha en la que los estudios aparecieron por primera vez de forma independiente, indicándose después la fecha de la edición consultada de la obra recopilatoria. Se señalan, asimismo, el lugar de edición, la editorial y la paginación en los casos de artículos o estudios recogidos en obras colectivas. En caso de faltar alguno de estos datos, se deberá a la ausencia de dicha información en la obra. En los casos de obras completas con varios volúmenes hemos optado por reseñarlos en el orden de numeración de los tomos aunque el orden cronológico no siempre obedezca al mismo.

FUENTES PRIMARIAS

ALBA SALCEDO, L. de (1869): *La Revolución española en el Siglo XIX*, Dedicada a los generales Serrano, Prim y Topete, con un prólogo de CAMPILLO, N., Madrid, Imprenta de la Biblioteca Universal Económica.

ALCALÁ GALIANO, A., (1960): Prólogo a *El moro Expósito o Córdoba y Burgos en el s. XI* de ÁNGEL DE SAAVEDRA; Madrid, Aguilar.

ARNAO, A. (1851): *Himnos y quejas*, Madrid, imprenta Espinosa y Compañía.

----- (1857): *Ecos del Táder*, Madrid, Imprenta Nacional.

----- (1857): *Melancolías*, Madrid, Imprenta Nacional.

----- (1878): *Un ramo de pensamientos*, Madrid, Imprenta y fundición de M. Tello.

----- (1880): *Gotas de Rocío*, Madrid, Librería de Fernando Fe.

- (1891): *Soñar despierto*, Madrid, Imprenta y Fundación de M. Tello.
- BALMES, J. (1959): *Cartas a un escéptico en materia de religión*, Madrid, Espasa Calpe.
- BARRANTES, V. (1853): *Baladas españolas*, con un prólogo de E. GUILAZ, L., Madrid, Imprenta de Julián Peña.
- (1865): *Sentimientos*, Madrid, Imprenta de R. Labajos; en ALARCÓN Y MELÉNDEZ, J. (1912): *Recuerdo de recuerdos (1858-1912)*, Bilbao, Administración de <El Mensajero>.
- (1875): *Días sin sol*, con una carta de TRUEBA, A., Madrid, Administración.
- BÉCQUER, G. A. (1949): *Teatro de Gustavo Adolfo Bécquer*, Edición, estudio preliminar, notas y apéndices de TAMAYO J.A., s.l., Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- (1985): *Cartas desde mi celda*, ed. de VILLANUEVA, D., Madrid, Clásicos Castalia, D.L.
- (1995): *Obras Completas*, ed. NAVAS RUIZ, R. Vol. I y Vol. II, Madrid, Biblioteca Castro, Turner.
- (1999): *Unida a la muerte*, ed. y estudio de RODRÍGUEZ, A. y MORALES, F., Sevilla, Algaida clásicos.
- (2000): *Cartas desde mi celda*, ed. de DÍEZ-TABOADA, M^a. P., Madrid, Espasa-Calpe.
- (2002): *Cartas desde mi celda*, ed. de RUBIO JIMÉNEZ, J., Madrid, Cátedra.

----- (2004): *Obras Completas*, ed. y notas de ESTRUCH TOBELLA, J. Madrid, Cátedra.

BLAKE, W.; (1998): *Poesía completa*; Trad. MACIÉ GARZÓN P. y VÁZQUEZ ALONSO, M.; Barcelona, Ediciones 29.

BRETÓN, A. (1924): *Primer Manifiesto Surrealista*.
<http://www.analitica.com/va/arte/portafolio/2006001.asp>, consultado el 14 de marzo de 2008.

CAMPILLO CORREA, N. (1853): *La toma de Granada, rasgo épico*, Sevilla, Librería española y extranjera.

----- (1865): *Del estilo, de sus diversas clases, y de la aplicación de cada una a los diferentes géneros de composición literaria*, Cádiz, Tipografía de la Marina.

----- (1867): *Nuevas poesías*, Cádiz, Librería de la Revista Médica.

----- (1872): *Retórica y poética o Literatura Preceptiva*, Madrid, Imprenta de Segundo Martínez.

----- (1873): Programa de retórica y poética o Literatura preceptiva que explicará D. Narciso Campillo y Correa, Madrid, Imprenta de Segundo Martínez.

----- (1878): *Una docena de cuentos*, con un prólogo de VALERA, J., Madrid, oficinas de la Ilustración Española y Americana.

----- (1885): *Florilegio Español*, Madrid, Librería de Hernando.

----- (1923): *Cartas y poesías inéditas de Don Narciso Campillo y Correa dirigidas a Don Eduardo de la Barra*, prólogo por ELIZ, Valparaíso, Imprenta Roma.

- (s.a.): *Historias de la Corte celestial* por Narciso Campillo (un sacristán ju bilado), Biblioteca del Apostolado de la Verdad, Madrid, Imprenta de Domingo Blanco.
- (s.a.): *Gustavo Adolfo Bécquer, Biografía por Narciso Campillo*; en FERNANDO IGLÉSÍAS FIGUEROA, *Páginas Desconocidas*, Renacimiento, Madrid, p.13-27.
- CAÑETE, M. (1846): *Las dos Fóscares*, drama histórico en cinco actos y en verso, Madrid, Vicente de Lalama.
- (1843): *Poesías*, con prólogo de FLORÁN, J., Granada, Imprenta de Benavides.
- (1859): *Poesías*, Madrid, Imprenta y estereotipia de M. Rivadeneyra.
- (1872): *Beltrán y la Pompadour*, zarzuela en tres actos, música de Don José Casares, Madrid, Oficinas.
- (1874): *La Flor de Besalú*, zarzuela en tres actos, música de don José Casares, Madrid, Imprenta y Fundición de M. Tello.
- CAÑETE M. y TAMAYO M. (1852): *La Esperanza de la Patria*, loa original, Madrid, imprenta de C. González.
- CASTRO, R. de (1993): *Obras completas*, I y II; Introducción de MAYORAL, M.; Madrid, Biblioteca Castro.
- (1993): *Poesía galega completa*; 2 vols. edición de PO CIÑA, A. e LÓPEZ, A., Santiago de Compostela, Sotelo Blanco.
- DACARRETE, A. M. (1855): *Magdalena*, Drama en tres actos y en verso. Madrid, Imprenta de C. González.

- (1856) *Mentir a tiempo*, zarzuela en un acto y en verso, originada por la música de D. Manuel Fernández Caballero, Madrid, Imprenta de la Compañía de Impresores y libreros del Reino, a cargo de D. Agustín Barrial.
- (1859): *Las dulzuras del poder*, Comedia en tres actos y un prólogo, original y en prosa. Madrid, Imprenta de José Rodríguez.
- Carta de Ángel María Dacarrete a Severo Catalina, Mss/12942/46 BNE.
- (1900-1902): Cartas de Ángel María Dacarrete a Gaspar Núñez de Arce, 1900-1902, Mss/12971/45, BNE, 15 de octubre de 1900
- “El asilo de los pobres”, Mss/12971/100 BNE.
- (1906): *Poesías*, Madrid, Tipografía del Sagrado Corazón.
- (1986): *El libro del amor. Antología.*, Prólogo de TEJADA, J.L. y ARNIZ, Fco. M^a, Sevilla, Guadaira, editoriales Andaluzas Unidas.
- DONOSO CORTÉS, J. (2003): *Ensayo sobre el catolicismo, el liberalismo y el socialismo*, estudio preliminar de Juan María SÁNCHEZ PRIETO, J.M., Salamanca, colección Biblioteca del pensamiento conservador, Ediciones Almar.
- DURÁN, A. (1994): *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica en la decadencia del teatro antiguo español y sobre el modo con que debe ser considerado para juzgar convenientemente de su mérito*, Málaga, ed. de SHAW, D.L., Málaga, Hibris, Editorial Librería Ágora.
- ESPRONCEDA, J. (1971): *El estudiante de Salamanca*, Madrid, Libra.
- (1982): *El Estudiante de Salamanca. El Diablo Mundo*, ed. MARRAST, R., Madrid, Castalia.

- (1999): *Antología poética*, ed. de POZZI, G., Madrid, Akal. MACHADO, M. (2000): *Alma. Caprichos. El mal poema*, Madrid, Clásicos Castalia.
- FERRÁN, A. (1861): *La soledad, colección de cantares*, Madrid, Imprenta de T. Fortanet.
- (1871): *La Pereza*, Madrid, Imprenta de T. Fortanet.
- (1969): *Obras Completas*, introducción de DÍAZ, J.P, Madrid, Espasa Calpe.
- *Obras Completas de Augusto Ferrán; Volumen Único*, Madrid, L a España Moderna; año V. Contiene el prólogo de Bécquer a *La Soledad*.
- GARCÍA LUNA, L. (1858): *Un milagro del misterio*, comedia en un acto y en verso, Madrid, Imprenta de C. González.
- (1861): *El Prestamista*, Drama en cinco cuadros , traducido del francés por D. Luis García Luna, Madrid, Imprenta de D. Anselmo Santa Coloma.
- (1861): *La sirena de París*, Drama en cinco actos, arreglado a la escena española por D. Luis García Luna, Madrid, Imprenta de D. Anselmo Santa Coloma.
- (1862): *Por un paraguas*, zarzuela en un acto, arreglada a la escena española, letra de D. Luis García Luna, música de D. Lázaro Núñez-Robres, Madrid, Imprenta de D. José Cuesta.
- GINER, F. (1876): *Estudios de Literatura y arte*, Madrid, Librería de Victoriano Suárez.
- HEINE, E. (1918): *Páginas Escogidas*; Biblioteca Calleja, 2ª Serie, Versión de DÍAZ CANEDO, E.; Madrid.
- LISTA A. (1844): *Ensayos literarios y críticos, precedidos de un prólogo de D. José Joaquín de Mora*, Sevilla, Calvo-Rubio y Cía. Editores.

LORD BYRON (1999): *Débil es la carne: correspondencia veneciana (1816-1819)*, selección de Gil de Biedma, J.; ed. trad. y prólogo de Mendoza, E.; Barcelona, Tusquets.

MAGARIÑO, R. (1867): *Ensayos poéticos*, precedidos de un prólogo por CAMPILLO, N., Pedraza, Cazalla, Establecimiento tipográfico de Francisco de Monroy y Atienza.

MARTÍNEZ MONROY, J. (1992): *Poesías*, ed. de DÍEZ DE REVENGA, M. J., Murcia, Caja Murcia, Obra cultural.

MELLADO, B. (1879): *Fábulas en verso originales*, con un prólogo de SELGAS, J., Lorca, Tipografía de El Eco.

M. S. (1837): "Lord Byron" en *No me olvides, periódico de literatura y bellas artes*; nº 6, p. 4.

NOMBELA, J. (1861): *Haz bien, sin mirar a quien*, proverbio original en un acto y en verso, Madrid, Imprenta de M. Álvarez.

----- (1905): *Obras literarias de Julio Nombela*: vol. I: *Poesías: Teatro*. Madrid, Administración de "La última moda".

----- (1905): *Obras literarias de Julio Nombela*: vol. II: *Cuadros y escenas de la comedia de la vida*, Madrid, Administración de "La última moda".

----- (1904): *Obras literarias de Julio Nombela*: vol. III: *Retratos a la pluma*. Madrid, Administración de "La última moda".

----- (1910): *Obras literarias de Julio Nombela*: vol. XVIII: *El amor propio. Los dos relojes*; Madrid, Administración de "La última moda".

----- (1976): *Impresiones y recuerdos*; Madrid, ed. Jorge Campos; Tebas; Fomento.

PONGILIONI, A. (1865): *Ráfagas Poéticas*, Cádiz, Librería de la Revista Médica.

- (s.a): *A ti*, en *Recuerdos: álbum de seis melodías para canto y piano*, música de Isidoro Hernández, M-C 3889-77, Madrid, Don Antonio Romero Editor.
- (s.a): *La última puerta*, *álbum de seis melodías para canto y piano*, música de Isidoro Hernández, M-C 3889-77, Madrid, Don Antonio Romero Editor.
- (s. a.): *Perlas Gaditanas, ¡Ay marecita del arma! Canción andaluza*, M-C 3889-50, Pablo Martín Editor.
- (s. a): *Perlas Gaditanas, La novia del sordao, canción andaluza*, M-C 3889-52, Pablo Martín editor.
- PONGILIONI, A., HIDALGO, F. de P. (1863): *Crónica del viaje de SS.MM y AA.RR a las provincias de Andalucía en 1862*, Cádiz, Eduardo Cautier editor.
- RODRÍGUEZ CORREA J. L. (1971): *Prólogo a las obras de Bécquer*, Imprenta d T. Fortanet, 1871, pp. XXII-XXV.
- SALAS Y QUIROGA (1837): Prólogo a *No me olvides, periódico de literatura y bellas artes*; nº1, p.2.
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, J. (1996): *Alma andaluza (poesías completas)*, estudio preliminar de CARDWELL, R., Granada, Publicaciones de la Universidad de Granada.
- SANZ, E. F. (1854): *Achaques de la vejez*, drama original en tres actos, Madrid, Imprenta de F. Abienzo.
- (1919): *Don Francisco de Quevedo*, drama en cuatro actos, Madrid, L a novela teatral.
- SELGAS Y CARRASCO, J. (1850): *La Primavera. Colección de poesías*, prólogo “Al que leyere” de CAÑETE, M., Madrid, Imprenta de Espinosa y Compañía.

- (1853): *El Estío, colección de poesías* Madrid, Imprenta que fue de Operarios, a cargo de Joaquín Muñoz.
- (1861): *Hojas sueltas Texto impreso: viajes ligeros alrededor de varios asuntos*, Madrid, Centro General de Administración.
- (1863): *Más hojas sueltas Texto impreso: nueva colección de viajes ligeros alrededor de varios asuntos*, Madrid, Centro General de Administración.
- (1864): *Nuevas páginas, Secretos íntimos que con el mayor sigilo se confían a todo el que quiera saberlos*, Madrid, Centro General de Administración.
- (1865): Carta de José Selgas a su amigo Teruel. Madrid, 25 abril 1865. MSS/12938/19 BNE
- (1866): *Libro de memorias, apuntes que pueden muy bien servirle al lector para escribir muchos libros*, Madrid, Imprenta del Centro General de Administración.
- (1868): *Un entierro* y una carta inspirada por la lectura de este artículo, y dirigida al Sr. Selgas por un señor que se firma A.G., Madrid, imprenta de R. Labajos.
- (1869): *La barba del vecino*, Proverbio en un acto original, Madrid, Administración Lírico-dramática, Imprenta de José Rodríguez.
- (1869): Discursos presentados a la Academia española para la recepción del Sr. D. José Selgas y Carrasco, Madrid, Imprenta de J. Rivera.
- (1870): Carta de José Selgas a Mariano Catalina; Lorca 30 de noviembre 1870. MSS/12938/20 BNE

- (1871): *La familia cristiana. Un duelo a muerte*, Madrid, A. Pérez Dubrull, Editor.
- (1871): Carta de José Selgas a Miguel Guijarro. Lorca, 20 de noviembre 1871. MSS/12938/21 BNE
- (1872): *La manzana de oro, I La mujer soñada*, Madrid, Imprenta de Rivadeneyra.
- (1875): *El ángel de la guarda*, cuadros copiados del natural, Madrid, Librería de Leocadio López, editor.
- (1876): *Una madre*, Madrid, La novela de ahora, Saturnino Calleja editor.
- (1876): *Escenas fantásticas*, Madrid, A. de Carlos e Hijo, Editores.
- (1876): *Un retrato de mujer*, Sevilla, Francisco Álvarez y C^a editores.
- (1877): *Mundo Invisible, continuación de las escenas fantásticas*, Sevilla, 1877, Francisco Álvarez y C^a, editores.
- (1879): *Flores y espinas*, Madrid, Agustín Jubera.
- (1880): *Luces y sombras; Nuevas páginas, secretos íntimos que pueden correr de boca en boca*, tercera edición, aumentada Madrid, Agustín Jubera.
- (1882): *Historias contemporáneas: Dos para dos, El pacto secreto, El corazón y la cabeza*, Madrid, Librería de Miguel Guijarro, editor.
- (1883): *Nona*, Madrid, Imprenta de A. Pérez Dubrull.

----- (1884): *Un rostro y un alma. Cartas auténticas*, Madrid, Librería de Leocadio López, editor.

----- (1885): *Fisonomías contemporáneas: curiosa colección de apuntes dignos de estudio*, Madrid, Librería de Leocadio López, editor.

----- (1909): *Deuda del Corazón, El Ángel de la guarda, cuadros copiados del natural*, Edición Ilustrada de por A. Mas y Fondevila, (dos tomos) Barcelona, Montaner y Simón, Editores.

----- (1929): *Delicias del Nuevo Paraíso, recogidas al vapor en el siglo de la electricidad, y Cosas del día, continuación de las delicias del nuevo paraíso* por José Selgas, de la Real Academia Española, segunda edición, Madrid, Editorial Reus, S.A.

----- (s.a): *Poesías Escogidas*, T.C.C. Barcelona.

SEM (1996): *Los Borbones en pelota*, ed. PAGEARD, R., FONTANELLA, L. y CABRAL LOREDO, M^a. D., Madrid, Compañía Literaria.

SHELLEY, P. B. (1986): *A defence of poetry*; Inglés-Español; Versión española y prólogo de Selma, J.V.; Barcelona; Ediciones Península.

TRUEBA, A. (1864): *Capítulos de un libro sentidos y pensados viajando por las provincias vascongadas*, Madrid, Centro General de Administración.

----- (1872): *El gabán y la chaqueta*, Madrid, Imprenta de T. Fortanet.

----- (1874): *Mari-Santa, cuadros de un hogar y sus contornos*, Madrid, A. de Carlos e hijo editores.

----- (1878): *Madrid por fuera*, Madrid, Agustín Jubera.

- (s.a): *Cuentos de madres e hijos*, Barcelona, Biblioteca Ibérica Americana, Perelló y Vergés editores.
- (1907): *Obras I: El libro de los cantares; Canciones primaverales*, Madrid, Antonino Romero.
- (1909): *Obras II: El libro de las montañas; Arte de hacer versos al alcance de todo el que sepa leer*, Madrid, Antonino Romero.
- (1910): *Obras III: El libro de los recuerdos (inédito); Fábulas de la educación*, Madrid, Antonino Romero.
- (1905): *Obras IV: Cuentos de color de rosa*, Madrid, Antonino Romero.
- (1905): *Obras V: Cuentos campesinos*, Madrid, Antonino Romero.
- (1905): *Obras VI: Cuentos populares*, Madrid, Antonino Romero.
- (1909) *Obras VII: Cuentos de vivos y muertos*, Madrid, Antonino Romero.
- (1905) *Obras VIII: Cuentos del hogar*, Madrid, Antonino Romero.
- (1905) *Obras IX: Nuevos cuentos populares*, Madrid, Antonino Romero.
- (1905) *Obras X: Cuentos populares de Vizcaya*, Madrid, Antonino Romero.
- UNAMUNO, M. (1987): *San Manuel Bueno, mártir y tres historias más*, Madrid, Espasa Calpe.
- VIEDMA, J.A (1855): *Si buena insula me dan...* Proverbio en un acto, Madrid, Imprenta de C. González.
- (1858): *El alférez*, Zarzuela en un acto y en verso, música de Don Lázaro Núñez-Robres, Madrid, Imprenta de José Rodríguez.

----- (s.a): *El Alférez*, Zarzuela en un acto y en verso, original de Juan A. Viedma, Música de D. Lázaro Núñez-Robres, Madrid, Gran almacén de música, pianos e instrumentos, para banda militar y orquesta de D. Antonio Romero Editor con Serenata, nº3, Letra de D. Juan Antonio Viedma, Música de D. Lázaro Núñez-Robres, Índice de obras de D. Lázaro Núñez-Robres contenidas en el M/1532, BNE.

----- (s.a): *Noches de España, para canto y piano*, melodías por Felipe Pedrell, Barcelona, Andrés Vidal y Roger, editor de Música.

----- (1868): *Cuentos de la villa*, precedida de un prólogo por CAÑETE, M., Madrid, Imprenta de la Biblioteca Universal Económica.

----- (1880): *A la unión de España y Portugal*, Madrid (s.l),

WORDSWORTH, W. (1994): *Lyrical Balads. The Prelude*, ed. bilingüe de Corugedo. S. y Chamosa J.L., Madrid, Cátedra, D.L.

ESTUDIOS

AGIUS, R. (2002): *José Selgas y Carrasco (el poeta olvidado). Semblanza y antología de su obra*, Castellón?, Logui Imp.

AGUIRRE, J. M. (1964): “Bécquer y lo evanescente”, *Bulletin of Hispanic Studies*, t. XLI, 1964, pp. 28-39; recogido en RUSSEL P. SEBOLD (1982): *Gustavo Adolfo Bécquer*, Madrid, Taurus, El Escritor y la crítica; pp. 213-225.

ALBERT ROBATTO, M. (1986): “Rosalía de Castro: Imagen y poesía”; en *Actas do congreso internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, Vol. II, Consello da cultura galega, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, Servicio de publicacións da universidade; pp. 90-97.

ALBORG, J. L., (1980): *Historia de la Literatura Española, Tomo IV: El Romanticismo*; Madrid, Edit. Gredos.

ALDARACA, B. (1991): *El Ángel del hogar. Galdós and the ideology of domesticity in Spain*, Valencia, Artes Gráficas Soler.

ALEIXANDRE, V. (1963): “Gustavo Adolfo Bécquer en dos tiempos”; reproducción según el texto definitivo, en *Obras Completas*; segunda edición, Madrid, Aguilar; 1977-1978, t. II; pp. 433-442; recogido también en RUSSEL P. SEBOLD (1982): *Gustavo Adolfo Bécquer*, Madrid, Taurus, El Escritor y la crítica, 1985; pp. 52-58.

ALISSON PEERS E. (1967 y 1973): *Historia del Movimiento Romántico español*, Madrid, Biblioteca Románica Hispánica, 2 vols., Edit. Gredos S.A.

ALONSO, D. (1975): “La originalidad de Bécquer”; *Obras Completas*, Madrid, Editorial Gredos, t. IV. 1975, pp. 511-546; recogido también en RUSSEL P. SEBOLD (1982) *Gustavo Adolfo Bécquer*, Madrid, Taurus, El Escritor y la crítica, pp. 109-133.

ALONSO MONTERO, X. (1972): *Rosalía de Castro*, Gijón, ediciones Júcar.

----- (2004): *Páxinas sobre Rosalía de Castro*, Vigo, Edicións Xerais.

----- (2008): “Rosalía de Castro no episodio Ramón Piñeiro: cartas (e poemas) de Luís Pimentel e Alberto Machado da Rosa”, en *Revista de estudos rosalianos*, nº3, Centro de Estudos Rosalianos, Padrón (A Coruña), Fundación Rosalía de Castro, pp. 9-25.

ALONSO SEOANE, M. J. (2002): “La defensa del presente en *El Artista* y el nuevo canon romántico”, en *Sociedad de Literatura Española del siglo XIX, II Coloquio, La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX (Barcelona, 20-22 de octubre de 1999)*, Barcelona, Universitat de Barcelona, pp. 11-26.

ÁLVAREZ BLÁZQUEZ, X. (2008): “Homenaje a Rosalía”, en *Revista de estudos rosalianos*, nº3, Centro de Estudos Rosalianos, Padrón (A Coruña), Fundación Rosalía de Castro, pp. 223-225.

ÁLVAREZ RUIZ DE OJEDA, V. (2008): “Sobre *El Codio* (1864), obra perdida de Rosalía de Castro”, en *Revista de estudios rosalianos*, nº3, Centro de Estudios Rosalianos, Padrón (A Coruña), Fundación Rosalía de Castro, pp.27-37.

ARANA MARTIJA, J.A. (1989): “Trueba y la lengua vasca” en *Centenario de Antonio de Trueba*, Colección de temas vizcaínos, año XV-nº 171, pp. 49-56.

ARANDA, E. (1954): *Selgas y su obra*, Murcia, Publicaciones de la Universidad de Murcia, Cátedra Saavedra Fajardo.

----- (1982): *Biografías populares de murcianos ilustres. José Selgas*, Murcia, Academia Alfonso X el sabio.

ARTECHE, J.M., OLANO, E. y CASA-TORRE (1896): “Acto de la inauguración de la estatua de Antonio de Trueba, 10 de noviembre de 1895” en *Biblioteca Bascongada, Tomo I, “En honor de Trueba”*, Bilbao, Imprenta de la Biblioteca Bascongada, Müller y Zavaleta, pp. 111-132.

AULLÓN DE HARO, P. (1989): *La poesía en el siglo XIX*, Madrid, Lectura Crítica de la literatura española; Editorial Playor.

AYUSO RIVERA, J. (1959): *El concepto de la muerte en la poesía romántica española*, Madrid, Fundación Española.

AZORÍN (2005): *Al margen de los clásicos*, Introducción de Santiago Riopérez Milá, Madrid, Biblioteca Nueva.

----- (1971): *Clásicos y modernos*, Buenos Aires, Losada, 6ª ed.

BALBÍN, R. de (1969): *Poética Becqueriana*, Madrid, editorial Prensa Española.

BALIÑAS, C. (1987): *Entre a poesía e a política*, Vigo, Edicións do patronato.

BARROS, C.: “Mitos da historiografía galega” en http://www.h-debate.com/cbarros/spanish/mitos_gal.htm, consultada el 26 de febrero de 2009.

BECERRO DE BENGUA, R. (1896): “Biografía de Don Antonio de Trueba” en *Biblioteca Bascongada, Tomo I, “En honor de Trueba”*, Bilbao, Imprenta de la Biblioteca Bascongada, Müller y Zavaleta, pp. 1-73.

BÉCQUER, J. (1932): “La verdad sobre los hermanos Bécquer. Memorias” en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, t. IX, 1932, pp.76-91; recogido también en RUSSELL P. SEBOLD (1982): *Gustavo Adolfo Bécquer*, Madrid, Taurus, El Escritor y la crítica, pp.35-51.

BELLO VÁZQUEZ, F. (2005): *Gustavo Adolfo Bécquer: precursor del simbolismo en España*, Madrid, Espiral Hispanoamericana.

BENGOECHEA, J. de (1989): “Los buenos sentimientos y la poesía”, en *Centenario de Antonio de Trueba*, Colección de temas vizcaínos, año XV-nº 171, pp. 65-70.

BENÍTEZ, R. (1971): *Bécquer tradicionalista*, Madrid, Gredos.

----- (1993): “Las Rimas como orientales”, en *Bécquer, origen y estética de la modernidad. Actas del VII Congreso de Literatura Española Contemporánea*, Universidad de Málaga, 9, 10, 11 y 12 de noviembre de 1993, ed. Cuevas García, C.; coord. Baena, E.; Málaga, Biblioteca del Congreso de Literatura Española Contemporánea, pp.175-200.

----- (1997): “<<Huésped de las nieblas>>: Bécquer y Ossian”, en *El Gnomo*, n.º 6; pp. 27-39.

BERENGUER CARISOMO, A. (1974): *La prosa de Bécquer*, Sevilla, Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla.

BLANC, M. A. (1988): *Las Rimas de Bécquer, su modernidad*, Madrid, Pliegos.

BLANCO GARCÍA, C. (1986): “A problemática da escritora na obra de Rosalía de Castro” en *Actas do congreso internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, T.I, Consello da Cultura Galega, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións da Universidade, pp. 293-298.

----- (1991): *Literatura galega da muller*, Vigo, Xerais.

BLASCO E. (1904): “Gustavo Bécquer”; *Memorias Íntimas*, en *Obras Completas*, t. IV, Madrid, Leopoldo Martínez, 1904, pp. 150-154; recogido tam bién en RUSSEL P. SEBOLD, (1982): *Gustavo Adolfo Bécquer*, Madrid, Taurus, El Escritor y la crítica, pp.24-26.

BOGUMIL S. (1993): “La dialogicidad de la poesía de Bécquer”, en *Bécquer, origen y estética de la modernidad. Actas del VII Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 9, 10, 11 y 12 de noviembre de 1993*, ed. Cuevas García, C.; coord. Baena, E.; Málaga, Biblioteca del Congreso de Literatura Española Contemporánea, pp.265-279.

BOUZA ÁLVAREZ, J. L. (1986): “En torno al simbolismo de *En las orillas del Sar*: raíces pitagórico-platónicas y estoicas de los temas literarios de Rosalía de Castro”, en *Actas do congreso internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, T. I, Consello da Cultura Galega, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións da Universidade; pp. 143-154.

BRIESEMEISTER, D. (1986): “Rosalía de Castro dentro da poesía feminina do seu tempo: motivos e constantes” en *Actas do congreso internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, Vol. I, Consello da cultura galega, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, Servicio de publicacións da universidade, pp. 239-249.

BROWN, R. (1963): *Bécquer*, Barcelona, Aedos.

- BYNUM, B. (1993): *The romantic imagination in the works of Gustavo Adolfo Bécquer*, Chapel Hill, North Carolina studies in the Romance languages and Literatures, U.N. C. Department of Romance Languages.
- CABRA LOREDO, M.D.: 1996: “Los hermanos Bécquer y la firma *SEM*”, en *Los Borbones en pelota*, ed. R. Pageard, L. Fontanella y M^a . D. Cabra Loredo, Madrid, Compañía Literaria: 47-106.
- CALDERA, E. (1996): “La Vocación Costumbrista de los románticos”, en *Romanticismo 6. Actas del VI Congreso (Nápoles, 27-30 de Marzo de 1996)*, *El costumbrismo romántico*, Roma, Bulzoni, pp. 45-52.
- CANO, J. L. (1973): “Bécquer y Cernuda” en *La poesía de la generación del 27*, Madrid, Eds. Guadarrama.
- CAPARRÓS ESPERANTE, L. (1986): “O tempo como castigo na lírica de Rosalía”; en *Actas do congreso internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, T. I, Consello da Cultura Galega, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións da Universidade; pp. 155-161.
- CARAMES MARTÍNEZ, X. (1986): “Función e importancia de los prólogos en la obra de Rosalía de Castro” en *Actas do congreso internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, T. II, Consello da Cultura Galega, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións da Universidade, pp. 99-104.
- CARBALLO CALERO, R. (1979): *Estudios Rosalianos, Aspectos da vida e da obra de Rosalía de Castro*, Vigo, Galaxia.
- CARDONA-CASTRO, A. (1986): “Simbolismo europeo y Rosalía de Castro: en las orillas del Sar” en *Actas do congreso internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, T. II, Consello da Cultura Galega, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións da Universidade, pp.267-277.

- CARDWELL, R. A. (1986): “Rosalía de Castro: ¿Precursora de los modernos?”; en *Actas do congreso internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, T. II, Consello da Cultura Galega, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións da Universidade, pp. 439- 452.
- (1993): “Byron y el Byron español: La ansiedad de la influencia”, en *El Gnomon*, n.º 2, pp. 79-89.
- (1998a): “¿Es posible todavía seguir hablando de Generación del 98?”, en *IV Simposio de actualización científica y didáctica de lengua y literatura española. Literatura culta y popular en Andalucía, Palacio de Exposiciones y Congresos, 5,6, 7 y 8 de marzo de 1998, Granada*, pp. 15-42.
- (1998b): “Nuevo asedio a la cuestión del falso enfrentamiento entre dos movimientos inventados: Modernismo y 98” en *IV Simposio de actualización científica y didáctica de lengua y literatura española. Literatura culta y popular en Andalucía, Palacio de Exposiciones y Congresos, 5,6, 7 y 8 de marzo de 1998, Granada*, pp. 77-80.
- (2000a): “Antonio Machado and the Romantic Paradigm: two genealogies”, en *Romantik and Romance, Cultural Interanimation in European Romanticism*, ed. by TULLY, C., Department of Modern Languages, University of Strathclyde, pp. 108-145.
- (2000b): “Ciudad del futuro: Barcelona y el fin de siglo europeo”, en *1898: Entre la crisi d’identitat i la modernització. Actes del Congrés Internacional celebrat a Barcelona, 20-24 d’abril de 1998*, Volum I, II, Publicacions de l’abadia de Montserrat, p.7-21.
- (2005): *History and historiography: Joan Maragall and the search for roots*, Pisa, Roma, Studi Ispanici, Intituti Editoriali e poligrafini internazionali, pp. 159-177.

- (2006): “Antonio Machado y el idealismo finisecular”, en *Hoy es siempre todavía, curso internacional sobre Antonio Machado; Córdoba 7-11 de noviembre de 2005*, coord. DOMÉNECH, J., Sevilla, Renacimiento, pp.65-86.
- CARPINTERO, H. (1957): *Bécquer de par en par*, Madrid, Ínsula.
- CARRILLO ALONSO, A. (1991): *G.A. Bécquer y los cantares de Andalucía*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- CASALDUERO, J. (1935): “Las Rimas de Bécquer”, en *Cruz y raya*, Junio 1935; pp. 59-104.
- CELAYA, G. (1963, 1971): “La metapoética en Gustavo Adolfo Bécquer”, en *Exploración de la poesía*, Barcelona, Biblioteca Breve, Editorial Seix Barral, pp. 80-151.
- CERNUDA, L. (1935): “Bécquer y el Romanticismo español”, en *Cruz y raya*, Mayo de 1935, pp. 45-73.
- CIPLIJKAUSKAITE, B. (1986): “La cárcel estrecha y sus modulaciones”; en *Actas do congreso internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, T. II, Consello da Cultura Galega, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións da Universidade; pp. 321-329.
- CONDE GARGOLLO, E. (1983): *El Romanticismo español y sus circunstancias*, Madrid, Ediciones Monte Casino.
- CONTRERAS MARTÍN, A. M (1992): “G.A. Bécquer: la recepción del paisaje <<cristiano feudal>> en un romántico conservador”, en *Actas del Congreso “Los Bécquer y el Moncayo” celebrado en Tarazona y Veruela. Septiembre 1990*, Ejea de los Caballeros, editado por el Centro de Estudios Tarazonenses, Institución Fernando el Católico, pp. 331-339.
- COSSÍO, J. M. (1950): “Bécquer y Grün”; *Boletín de la Biblioteca de Menéndez y Pelayo*, tomo XXVI, números 2, 3 y 4; recogido también en, RUSSELL P. SEBOLD, (1982): *Gustavo Adolfo Bécquer*, Madrid, Taurus, El escritor y la crítica, pp.135-138.

- (1960): *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*; 2 Vol., Madrid, Espasa Calpe S.A.
- COSTA CALVELL, X. (1986): “Posible significado existencial e metafísico da *negra sombra* rosaliana”, en *Actas do congreso internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, T. II; Consello da Cultura Galega, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións da Universidade, 1986; pp. 239-241.
- COSTA FERRANDIS, J. (1992): “La carta nove na: relato hagiográfico y ensoñación romántica”, en *Actas del Congreso “Los Bécquer y el Moncayo”* celebrado en Tarazona y Veruela. Septiembre 1990, editado por el Centro de Estudios Turiasonenses, Institución Fernando el Católico; Ejea de los Caballeros, 1992: 357-375.
- (1993): “La influencia de Lord Byron en Gustavo Adolfo Bécquer y Augusto Ferrán”, en *Bécquer, origen y estética de la modernidad. Actas del VII Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 9, 10, 11 y 12 de noviembre de 1993*, ed. Cuevas García, C.; coord. Baena, E.; Málaga, Biblioteca del Congreso de Literatura Española Contemporánea, pp.303-316.
- COURTEAU, J. (1995): *The poetics of Rosalía de Castro’s Negra Sombra*, Lewiston, NY, Edwin Mellen Press.
- COUSO CADAHYA, X. L. (1986): “Las dos miradas en la poesía de Rosalía de Castro”; en *Actas do congreso internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, T. II, Consello da Cultura Galega, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións da Universidade; pp. 105-112.
- CUADRADO, M. M. (1968): “El horizonte político de la Revolución española de 1868” en *Revista de Occidente*, VI, Nº 67, Madrid, pp. 19-37.
- CUBERO SANZ, M. (1961): *Vida y obra de Augusto Ferrán*, Madrid, Anejos de Revista de Literatura, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

DAVIES, C. (1986): “A ideoloxía político-social de Rosalía: Raíz do seu pesimismo existencial”; en *Actas do congreso internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, T. I, Consello da Cultura Galega, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións da Universidade, pp. 299-306.

----- (1987): *Rosalía de Castro e o seu tempo*, Vigo, Galaxia, ensaio e investigación.

DENDLE, B. J. (1999): “Las traducciones de Heine en <<La Abeja>>, 1862-1867”, en *El Gnomo*, n.º 8, 1999, pp. 69-82.

DEVER, A. (2000): *The radical insufficiency of Human Life. The poetry of R. de Castro and J.A. Silva*, North Carolina and London, Mc. Farland and Company, Inc., Publishers & Jefferson.

DÍAZ, J. P. (1971): *Gustavo Adolfo Bécquer vida y poesía*; tercera edición corregida y aumentada, Madrid, Biblioteca Románica Hispánica; Editorial Gredos. Segunda Parte. Poesía.

DÍAZ, N. A. (1976): *La protesta social en la obra de Rosalía de Castro*, Vigo, Galaxia.

DÍEZ-CANEDO, E. (1914); “Gustavo Adolfo Bécquer y Eulogio Florentino Sanz”; en *La Ilustración Española y Americana*, t. LVIII, número XVII, 8 de Mayo 1914, pp. 290-291; recogido también en RUSSEL P. SEBOLD (1982): *Gustavo Adolfo Bécquer*, Madrid, Taurus, El escritor y la crítica, pp.103-108.

----- (1918); “Fortuna española de Heine”, en HEINE, E.; (1918); *Páginas Escogidas*, Madrid, Biblioteca Calleja, 2ª Serie, Versión de É. Díaz Canedo.

DÍEZ TABOADA, J. M. (1961-62): “El germanismo y la renovación de la lírica española en el siglo XIX”, en *Filología Moderna*, nº 5, 1961-62 pp. 21-55.

----- (1993); “La Rima de Bécquer << Una mujer me ha envenenado el alma...>>”, en *Bécquer, origen y estética de la modernidad. Actas del VII Congreso de*

Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 9, 10, 11 y 12 de noviembre de 1993, ed. Cuevas García, C.; coord. Baena, E.; Málaga, Biblioteca del Congreso de Literatura Española Contemporánea; pp.135- 174.

ELIZALDE, I. (1989): “Trueba y la literatura de su época”, en *Centenario de Antonio de Trueba*, Colección de temas vizcaínos, año XV-nº 171, pp.17-24.

ENTRAMBASAGUAS, J. de (1974): *Obra poética de Bécquer en su discriminación creadora y erótica*, Madrid, Vasallo de Mumbert editor.

ESCOBAR, J. (1986): “Romanticismo y Revolución”, publicado en *Estudios de Historia Social*, 36-37 (1986): 345-351, recogido T. GIES, D. ed. (1989): *El Romanticismo*, Madrid, Persiles, Serie El Escritor y la Crítica, Taurus, Alfaguara, pp. 320 -335.

ESPÍN TEMPLADO, M. P. (1996): “El costumbrismo como materia teatral durante el período románticos”, en *Romanticismo 6. Actas del VI Congreso (Nápoles, 27-30 de Marzo de 1996)*, *El costumbrismo romántico*, Roma, Bulzoni, pp. 125-134.

EREÑO ALTUNA, J.A.: (1998): *Antonio de Trueba, literatura, historia, política*, Bilbao, A.G. Rontegui.

ESTRUCH TOBELLA, J. (1993): “Bécquer, ¿Un romántico rezagado?”; en *Bécquer, origen y estética de la modernidad. Actas del VII Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 9, 10, 11 y 12 de noviembre de 1993*, ed. Cuevas García, C.; coord. Baena, E.; Málaga, Biblioteca del Congreso de Literatura Española Contemporánea; pp.293-301.

EZAMA GIL, A. (2002): “El canon de escritoras decimonónicas españolas en las historias de la literatura”, en *Sociedad de Literatura Española del siglo XIX, II Coloquio, La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX (Barcelona, 20-22 de octubre de 1999)*, Barcelona, Universitat de Barcelona, pp. 149-160.

FELTEN, H. (1995): “¿Bécquer, romántico europeo?”; en *El Gnomo*, nº4; pp.35-40.

FERNÁNDEZ DE LA VEGA, C. (1952): “Campanas de Bastabales”, en PIMENTEL, L. ed. *7 ensayos sobre Rosalía*, Vigo, Galaxia, pp. 73-93.

FLITTER, D. (1992): *Spanish Romantic literary theory and criticism*, Cambridge, Cambridge University Press.

----- (2000): “Ideological Uses of Romantic theory in Spain”, en *Romantik and Romance, Cultural Interanimation in European Romanticism*, ed. by Carol TULLY, C. Department of Modern Languages, University of Strathclyde, pp. 79-107.

FLOR, F. R. DE LA (1993): “La pipa de Gustavo Adolfo Bécquer y la poética de la desmaterialización femenina”; en *El Gnomo*, nº.2, pp. 27-36.

GAMALLO FIERROS, D. (1948): *Páginas abandonadas, del salón en el ángulo oscuro*. Carta íntima de Dámaso Alonso. Ensayo biocrítico, apéndices y notas por Gamallo Fierros, Madrid, ed. Valera.

----- (2006): *Estudios sobre Bécquer*, introducción y edición de RUBIO JIMÉNEZ, J., Zaragoza, Desde mi celda.

GARCÍA DE LA CONCHA, V. (1992): *La poesía española de 1935 a 1975*, Madrid, Cátedra, D.L.

GARCÍA MONTERO, L. (2001): *Gigante y extraño; Las Rimas de Gustavo Adolfo Bécquer*; Barcelona, Tusquets editores.

GARCÍA SABELL, D. (1986): “A verdadeira personalidade de Rosalía”; en *Actas do congreso internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, T. I; Consello da Cultura Galega, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións da Universidade, pp. 15-32.

GASCÓN VERA, E. (1992): *Un mito nuevo: La Mujer como sujeto/objeto literario*, Madrid; editorial Pliegos.

- GEOFFRION-VINCI, M.C. (2002): *Between the Maternal Aegis and the Abyss. Woman as symbol in the Poetry of Rosalía de Castro*, Madison, Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press. London: Associated University Presses.
- GIES, D. T. ed. (1989): *El Romanticismo*, Madrid, Persiles, Serie E I Escritor y la Crítica, Taurus, Alfaguara.
- GÓMEZ DE LAS CORTINAS, J. F. (1950): “La formación literaria de Bécquer;” en *Revista bibliográfica y documental*; Instituto Miguel de Cervantes de Filología Hispánica, Consejo Superior de Investigaciones Científicas; Madrid; pp.77-99.
- GONZÁLEZ ECHEGARAY, C. (1989): “Bosquejo biográfico”, en *Centenario de Antonio de Trueba*, Colección de temas vizcaínos, año XV-nº 171, pp. 5-10.
- GONZÁLEZ- MONTES, Y. (1986): “Las desiertas estancias interiores de Rosalía de Castro”; en *Actas do congreso internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, T. II, Consello da Cultura Galega, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións da Universidade; pp.128-133.
- GRAS BALAGUER, M. (1988): *El Romanticismo como espíritu de la Modernidad*, Barcelona, Montesinos Editor.
- GUERRERO, F. (1964): “Vida y obras de Narciso Campillo”, en *Revista de Literatura*, XXV, nº 51 y 62; pp. 69-106.
- GUILLÉN, J. (1943): *La poética de Bécquer*, Hispanic Institute in the United States, N.Y.
- (1962): “Lenguaje insuficiente: Bécquer o lo inefable soñado”, en *Lenguaje y poesía. Algunos casos españoles*; Madrid; Revista de Occidente; 1962; pp.142-182, 264-265; recogido también en RUSSEL P. SEBOLD, (1982): *Gustavo Adolfo Bécquer*, Madrid, Taurus, El escritor y la crítica, pp. 191- 210.
- HAVARD, R. G. (1986): “Paralelos entre los sentimientos gallegos y galeses de la saudade/hizaeth: un espejo céltico de la neurosis rosaliana” en *Actas do congreso internacional*

de estudios sobre Rosalía de Castro e o seu tempo, T. I, Consello da Cultura Galega, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións da Universidade, pp. 217-224.

HENDRIX, (1931): *Las rimas de Bécquer y la influencia de Byron*, Tirada aparte del Boletín de la Academia de la Historia, 1931, XCVIII, 850-894, Madrid, Tipografía de Archivos, Olózaga 1.

HERNÁNDEZ, A. (1946): *Bécquer y Heine*, Madrid, Ediciones Senara.

HERRÁN, F. (1896): “*Trueba, Literato y vascongado*. Discurso pronunciado en la sociedad El Sitio en la noche del 15 de Noviembre de 1891 por D. Fermín Herrán” en *Biblioteca Bascongada, Tomo I, “En honor de Trueba”*, Bilbao, Imprenta de la Biblioteca Bascongada, Müller y Zavaleta, pp. 75-110.

----- (1896): “De cómo se ha creado la Biblioteca Bascongada”, *Biblioteca Bascongada, Tomo I, “En honor de Trueba”*, Bilbao, Imprenta de la Biblioteca Bascongada, Müller y Zavaleta, P. 192-211.

IGLESIA, A. de la (1975) *Antonio Trueba*, Vizcaia, editada por Caja de Ahorros Vizcaína.

IGLESIAS FIGUEROA, F. (s.a.): *Páginas desconocidas de Gustavo Adolfo Bécquer*, Madrid, Renacimiento.

----- (1929): *Los poetas*, Madrid, Administración.

JARNÉS, B. (1936): *Doble agonía de Bécquer*, Madrid, Colección Austral, Espasa Calpe.

JUARISTI, J. (1989): “Trueba, narrador”, en *Centenario de Antonio de Trueba*, Colección de temas vizcaínos, año XV-nº 171, pp.57-64.

JUGLAR, A. (1968): “Fenomenología social de la Revolución”, *Revista de Occidente*, VI, nº 67, Madrid, pp. 116-143.

JURETSCHKE, H. (1954): *Origen doctrinal y génesis del Romanticismo español*; Madrid, Ateneo, Colección “O crece o muere”.

----- (1982): “La presencia del ideario romántico alemán en la estructura y evolución teórica del Romanticismo español”, publicado por primera vez en *Romanticismo I*, Génova, 1982, 11-24, recogido T. GIES, D. ed. (1989): *El Romanticismo*, Madrid, Persiles, Serie El Escritor y la Crítica, Taurus, Alfaguara, pp. 304-319.

KING, E.L. (1953): *Gustavo Adolfo Bécquer: From painter to poet, together with a Concordance of the Rimas*, México, Editorial Porrúa S.A.

KIRKPATRICK S. (1989): *Las Románticas, women and writers and subjectivity in Spain, 1835-1850*, Berkeley (Los Angeles), University of California Press.

KULP-HILL, K. (1986): “El tiempo en Rosalía y Rosalía en el tiempo”; en *Actas do congreso internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, T. II, Consello da Cultura Galega, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións da Universidade; pp. 135-139.

LAFOLLETE MILLER, M. (1986): “Rosalía de Castro: Su autoconcepto como poeta y como mujer” en *Actas do congreso internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, T. I, Consello da Cultura Galega, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións da Universidade, pp. 65-72.

LAIGLESIA F. DE, (1922): “La contemplación de Gustavo”, en *Bécquer. Sus retratos*; Madrid; Voluntad; 1922; pp. 5-14; recogido también en RUSSEL P. SEBOLD (1982): *Gustavo Adolfo Bécquer*, Madrid, Taurus, El Escritor y la crítica, pp. 72-76.

LÁZARO MONTERO, (1947): “La poesía de Rosalía de Castro” en *Cuadernos de estudios gallegos*, VIII; Tomo II, Santiago de Compostela; 1946-47; Consejo Superior de Investigaciones Científicas Instituto Padre Sarmiento, pp. 655-707.

LIDA, D. (1967): “Los llamados krausistas en tiempos de la <Gloriosa> [(datos y comentarios extraídos de <Sobre el krausismo de Galdós>, (*Anales galdosianos*, II, 1967, pp. 1-27)]”, en *La Revolución de 1868. Historia, Pensamiento, Literatura*, eds. LIDA, C.E. y ZAVALA I.M., New York: Las Américas Publishing Company, 1970, pp. 234-237.

LIZANA, J.M. de (1896): “Elogio de Trueba”, en *Biblioteca Bascongada, Tomo I, “En honor de Trueba”*, Bilbao, Imprenta de la Biblioteca Bascongada, Müller y Zavaleta, pp. 175-189.

LÓPEZ ESTRADA, (1972): *Poética para un poeta. Las cartas literarias a una mujer de Bécquer*, Madrid, Gredos D.L.

----- (1975): “Campillo y Trueba, predcesores de Bécquer en la pregunta ¿Qué es poesía?” en *Homenaje a la memoria de Don Antonio Rodríguez Moñino*, Madrid, Castalia, 373-388.

----- (1993): “Las *Cartas literarias a una mujer*, confesión pública de una fe poética”, en *Bécquer, origen y estética de la Modernidad*; Actas del V II Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 9, 10,11 y 12 de noviembre de 1993, pp. 63-89.

LÓPEZ GÓMEZ, S. (1987): *Antonio Arnao, Vida y obra de un poeta murciano del siglo XIX*, Murcia, Biblioteca murciana de bolsillo.

LOSADA CASTRO, B. (1986): “Rosalía e a dor dos inocentes”, en *Actas do congreso internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, T. I, Consello da Cultura Galega, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións da Universidade; pp. 211-215.

LLERA, L. de (1996): “Tertulias Románticas y Modernistas en el Madrid Castizo”, en *Romanticismo 6. Actas del VI Congreso (Nápoles, 27-30 de Marzo de 1996)*, *El costumbrismo romántico*, Roma, Bulzoni, pp. 213-221.

- LLORENS, V. (1954): *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra (1823-1834)*, El Colegio de México.
- LLORENS GARCÍA, R. (1992): *Los libros de viaje de Miguel de Unamuno*, Alicante, Caja de Ahorros provincial de Alicante.
- MARCH K. N. (1994): *De musa a literata: el feminismo en la narrativa de Rosalía de Castro*, Sada (A Coruña), Edición do Castro.
- MARTÍNEZ CACHERO, J.M. (2002): “El florilegio de poesías castellanas del siglo XIX de don Juan Valera, ¿ejemplo de anti-canon literario?” en *Sociedad de Literatura Española del siglo XIX, II Coloquio, La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX (Barcelona, 20-22 de octubre de 1999)*, Barcelona, Universitat de Barcelona, pp. 253-260.
- MAYORAL, M. (1969): “Sobre el amor en Rosalía de Castro y sobre la destrucción de las cartas”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 233, Madrid, pp: 486-502.
- (1974): *La Poesía de Rosalía de Castro*; Madrid, Biblioteca Románica Hispánica; edit. Gredos.
- (1986): *Rosalía de Castro*; Fundación Juan March, 1986; Madrid, Ediciones Cátedra S.A.
- (2002): “El canon a la violeta. Normas y límites en la elaboración del canon de la literatura femenina”, en *Sociedad de Literatura Española del siglo XIX, II Coloquio, La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX (Barcelona, 20-22 de octubre de 1999)*, Barcelona, Universitat de Barcelona, pp. 261-266.
- (2008): “Un ideal erótico del Romanticismo: La mujer víctima”, conferencia inédita pronunciada el 11 de abril de 2008 dentro del V Congreso Internacional ALEPH “Lo real imaginado, soñado, creado: Realidad y literatura en las letras hispánicas” celebrado en la Universidad Complutense del 8 al 11 de abril de 2008.

MONNER SANS, R. (1916): *Don José Selgas, el prosista- el poeta*, Buenos Aires, Talleres Gráficos del Ministerio de Agricultura de la Nación.

MONTESINOS, R. (2005): *Bécquer, biografía e imagen*; Sevilla, Fundación José Manuel Lara.

MONTÓN PUERTO, P. (1990): “Un nuevo misterio literario en torno a Bécquer” en *Actas del Congreso “Los Bécquer y el Moncayo” celebrado en Tarazona y Veruela. Septiembre 1990*, editado por el Centro de Estudios Turiasonenses, Institución Fernando el Católico; Ejea de los Caballeros, 1992; pp. 299- 312.

MÚJICA, G. de (1914): *Trueba, su significación en la moderna literatura vasca*, San Sebastián, Imprenta Martín, Mena y Cía.

NAVAS RUIZ, R. (1970): *El Romanticismo español, historia y crítica*, Salamanca, Anaya.

----- (1982): *El Romanticismo español*, Tercera edición renovada, Madrid, Cátedra.

----- (2002): “El canon poético en España de 1830 a 1837”, en *Sociedad de Literatura Española del siglo XIX, II Coloquio, La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX (Barcelona, 20-22 de octubre de 1999)*, Barcelona, Universitat de Barcelona, pp. 299-311.

NODAR MANSO, F. (1986): “La presencia de Dios en la literatura medieval y en la obra de Rosalía de Castro”; en *Actas do congreso internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, T. I, Consello da Cultura Galega, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións da Universidade ; pp. 171-178.

NOGALES DE MUÑOZ, M. A. (1966): *Irradiación de Rosalía de Castro; palabra viva, tradicional y precursora.*, Barcelona, Tall. Gráf. Angel Estrada.

NOIA CAMPOS, M. C. (1986): “Elementos literarios femeninos na poesía de Rosalía de Castro”, en *Actas do congreso internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, Vol. I, Consello da cultura galega, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, Servicio de publicacións da universidade, pp. 265-281.

ORTIZ ALFAU, A.M. (1989): “Trueba en Bilbao”, *Centenario de Antonio de Trueba*, Colección de temas vizcaínos, año XV-nº 171, pp. 33-40.

ORTIZ APONTE, S. (1971): *Las mujeres de Clarín*, Esferpentos y camaleones; Universidad de Puerto Rico, Editorial Universitaria.

PAGEARD, R. (1972): *Rimas de Gustavo Adolfo Bécquer*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones científicas.

----- (1992): “El wertherismo de Bécquer”, en *El Gnomo*, nº 1, pp. 29-31.

----- (1993): “Bécquer o la peligrosa pasión de explorar: poesía, poemas en prosa, crítica y variedad periodística”, en *Bécquer, origen y estética de la modernidad. Actas del VII Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 9, 10, 11 y 12 de noviembre de 1993*, ed. Cuevas García, C.; coord. Baena, E.; Málaga, Biblioteca del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 1993; pp.13-33.

----- (1996): “Reflexiones sobre las acuarelas secretas de SEM” en *Los Borbones en pelota*, ed. R. Pageard, L. Fontanella y María D. Cabra Loredo, Madrid, Compañía Literaria: 17-20.

PARDO BAZÁN, E. (1886): “Fortuna Española de Heine”; *Revista de España*; p.431.

PAZOS GARCÍA, F. (2008): “Presenza de Rosalía na obra de Ramón Cabanillas”, en *Revista de estudos rosalianos*, nº 3, Centro de Estudos Rosalianos, Padrón (A Coruña), Fundación Rosalía de Castro, pp.147-171.

PÉREZ GALDÓS, B. (1871): *Las obras de Bécquer* en *El Debate*, 13 de noviembre 1871; *Bulletin Hispanique*, tomo LXXVII, 1975, pp. 140-153; recogido también en RUSSEL

P. SEBOLD (1982): *Gustavo Adolfo Bécquer*, Madrid, Taurus, El Escritor y la crítica, pp.61-71.

PICOCHÉ, J.L. (1981): “¿Existe el Romanticismo Español?” Publicado en *Iris* (1981), 113-161, recogido T. GIES, D. ed. (1989): *El Romanticismo*, Madrid, Persiles, Serie El Escritor y la Crítica, Taurus, Alfaguara, pp. 269-303.

PIMENTEL, L. ed. (1952): *7 ensayos sobre Rosalía*, Vigo, Galaxia.

PIÑEIRO, R. (1952): “A saudade en Rosalía”, en PIMENTEL, L. ed. *7 ensayos sobre Rosalía*, Vigo, Galaxia, pp. 97-109.

----- (2001): *Filosofía da saudade*, A Coruña, La voz de Galicia.

PORQUERAS MAYO, A. (1986): “El *no sé qué* y Rosalía de Castro”, en *Actas do congreso internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, T. II, Consello da Cultura Galega, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións da Universidade; pp. 153-159.

POULLAIN, C. (1981): “Romanticismo de Acción y Romanticismo de Evasión”, *Iris*, 2, (1981) 163-202; recogido T. GIES, D. ed. (1989): *El Romanticismo*, Madrid, Persiles, Serie El Escritor y la Crítica, Taurus, Alfaguara, pp. 339-370.

POZZI, G. (1996): “Imágenes de la mujer en el costumbrismo”, *Romanticismo 6. Actas del VI Congreso (Nápoles, 27-30 de Marzo de 1996), El costumbrismo romántico*, Roma, Bulzoni, pp. 249-256.

PUJALÁ, G. (1992): “Bécquer y la imaginación creativa: sus aspectos filosóficos”, en *El Gnomo*, nº 1, pp.69-73.

QUEIZÁN, M.X. (2008): “Lectura de “A xustiza pola man” de Rosalía de Castro verso a verso”, en *Revista de estudos rosalianos*, nº 3, Centro de Estudos Rosalianos, Padrón (A Coruña), Fundación Rosalía de Castro, pp. 109-116.

- RÁBADE PAREDES, X. (2008): “Dúas fouces, dúas actitudes: Rosalía e Cabanillas ante a inxustiza (cun prólogo de B. Brecht)” en *Revista de estudos rosalianos*, nº 3, Centro de Estudos Rosalianos, Padrón (A Coruña), Fundación Rosalía de Castro, pp. 117-120.
- RANDOLPH, D.A. (1972): *Don Manuel Cañete, cronista literario del Romanticismo y del Postromanticismo en España*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press. Printed in Spain, Valencia, Artes Gráficas Soler.
- REYES CANO, R. (1980): *Sevilla en la obra de Bécquer*, Sevilla, Biblioteca de Temas Sevillanos, ed. Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, O. y MADRE NAS TINOCO, D. (2003): *Del Romanticismo a la Posmodernidad*, Madrid, Laberinto.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, F. (1990): “Achegamento a unha Rosalía sen misticismos”, en *A Nosa Terra, Rosalía Viva*, pp. 25-32.
- ROF CARBALLO, J. (1952): “Rosalía, ánima galaica”, en PIMENTEL, L. ed. *7 ensayos sobre Rosalía*, Vigo, Galaxia, pp. 113-148.
- ROMÁN GUTIÉRREZ, I. (2002): “Las ideas poéticas de Narciso Campillo. La Retórica y Poética o Literatura Preceptiva y otros textos”, en *Sociedad de Literatura Española del siglo XIX, II Coloquio, La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX (Barcelona, 20-22 de octubre de 1999)*, Barcelona, Universitat de Barcelona, pp. (377-391).
- ROMERO TOBAR, L. (1994): *Panorama crítico del Romanticismo Español*, Madrid, Castalia.
- RUBIO JIMÉNEZ, J. (1993): “Augusto Ferrán (Traducciones desconocidas y otros textos)”; *El Gnomo*, 2, (1993), pp. 159-87.
- (2006): *Pintura y literatura en Gustavo Adolfo Bécquer*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.

RUSSEL P. SEBOLD (1982) *Gustavo Adolfo Bécquer*, Madrid, Taurus, El Escritor y la crítica.

----- (1981); “Juan de la Puerta Vizcaíno en la vida y la rima V de Bécquer”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, t. CXXIII, núm. 370, abril 1981, pp. 40-55; recogido también en RUSSEL P. SEBOLD (1982): *Gustavo Adolfo Bécquer*, Madrid, Taurus, El Escritor y la crítica, pp. 139-153.

SÁNCHEZ ANDRÉS, A. (2007): “Una diplomacia defensiva: La política exterior española en el caribe y el Golfo de México entre 1865 y 1878”, *Hispania*, Revista española de historia, vol LXVII, número 226, mayo-agosto, pp. 487-516, en <http://hispania.revistas.csic.es/index.php/hispania/article/view/51/51>, consultada el 16 de diciembre de 2008.

SÁNCHEZ LLAMA, I. (2000): *Galería de escritoras isabelinas. La prensa periódica entre 1833 y 1895*, Madrid, Ediciones Cátedra, Universidad de Valencia, Instituto de la Mujer.

SÁNCHEZ MORA E. (1986): “Rosalía de Castro: Bachillera o ángel del hogar?”, en *Actas do congreso internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, Vol. I, Consello da cultura galega, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, Servicio de publicacións da universidade, pp. 251-257.

SANZ, G. (1999): *Diccionario Universal de efemérides de escritores (de todos los tiempos)*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva.

SCHENK, H.G. (1966): *The mind of the european romantics*, London, Constable.

SENABRE, R. (1993): “Poesía y poética en Bécquer”, en *Bécquer, origen y estética de la Modernidad*; Actas del VII Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 9, 10, 11 y 12 de noviembre de 1993, pp.91-100.

STEVENS, S. (1986): “La apología feminista de Rosalía de Castro”, en *Actas do congreso internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, Vol. I, Consello da

cultura galega, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, Servicio de publicacións da universidade, pp. 259- 263.

STEVENS, S. (1986): *Rosalía de Castro and the Galician Revival*, London, Tamesis Books.

SILVER, Philip W. (1996): *Ruina y restitución: Reinterpretación del Romanticismo en España*; Madrid, Cátedra.

TARRÍO VARELA, A. (2008): “Comentario de “Axustiza pola man”, de Rosalía de Castro”, en *Revista de estudos rosalianos*, nº 3, Centro de Estudos Rosalianos, Padrón (A Coruña), Fundación Rosalía de Castro, pp. 121-125.

TUBINO, F. M. (1877): “El Romanticismo en España”, publicado *Revista Contemporánea* (1877), 78-98 y 184-198, recogido en T. G. IES, D. ed. (1989): *El Romanticismo*, Madrid, Persiles, Serie El Escritor y la Crítica, Taurus, Alfaguara, pp. 66-97.

TUÑÓN DE LARA, M. (1977): *La España del siglo XIX*, 2 vol., Barcelona, editorial Laia.

URBINA, J. y RUBIO JIMÉNEZ, J. (2003-2004): “La correspondencia de Narciso Campillo en la Biblioteca Nacional. Documentos relacionados con Gustavo Adolfo Bécquer y su entorno” en *El Gnomo*, nº12-13, pp.11-91.

VILA-BELDA, R. (2006): “La visión institucionalista del paisaje en Antonio Machado” en *Hoy es siempre todavía, curso internacional sobre Antonio Machado; Córdoba 7-11 de noviembre de 2005*, coord. DOMÉNECH, J., Sevilla, Renacimiento, p.198-229.

VERA, F. (1837): “Verdadera Poesía” en *No me olvides, periódico de literatura y bellas artes*; nº2, p.3.

VILLANUEVA, D. (1986): “Nova aportación ás poesías completas de Rosalía de Castro e a súa hermenéutica”, en *Actas do congreso internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, T. I; Consello da Cultura Galega, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións da Universidade, pp. 113-129.

- (1991): *Polen de ideas. Teoría, crítica, historia y literatura comparada*, Barcelona, PPU.
- VILLAR, M. (2008): “Rosalía de Castro en la obra de Antón Zapata García”, en *Revista de estudios rosalianos*, nº 3, Centro de Estudios Rosalianos, Padrón (A Coruña), Fundación Rosalía de Castro, pp. 173-197.
- VOSSLER, K. (1941): “La soledad en la poesía española”, trans. S. ACRISTÁN, J.M., en *Revista de Occidente*, Madrid.
- VV.AA. (1896): *Biblioteca Bascongada, Tomo I, “En honor de Trueba”*, Bilbao, Imprenta de la Biblioteca Bascongada, Müller y Zavaleta.
- VV.AA (1996): *Romanticismo 6. Actas del VI Congreso (Nápoles, 27-30 de Marzo de 1996), El costumbrismo romántico*, Roma, Bulzoni.
- VV.AA (1998): *IV Simposio de actualización científica y didáctica de lengua y literatura española. Literatura culta y popular en Andalucía, Palacio de Exposiciones y Congresos, 5,6, 7 y 8 de marzo de 1998, Granada*.
- VV.AA (2002): *Sociedad de Literatura Española del siglo XIX, II Coloquio, La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX (Barcelona, 20-22 de octubre de 1999)*, Barcelona, Universitat de Barcelona.
- VV.AA (1989): *Centenario de Antonio de Trueba*, Colección de temas vizcaínos, año XV-nº 171.
- VV.AA (2008): *Revista de estudios rosalianos*, nº3, Centro de Estudios Rosalianos, Padrón (A Coruña), Fundación Rosalía de Castro.
- WILCOX, J. C. (1997): *Women poets of Spain, 1860-1990: toward a gynocentric vision*, Urbana : University of Illinois Pres

<http://www.rae.es/rae.html>

<http://internet.cervantes.es/internetcentros/pdf/Revista52/ReEstambul/ARTICULOOp27.pdf>.

