ÍNDICE

JOSÉ ESCOBAR,
En memoria de Ermanno Caldera 7

MARCO CALDERA,
Saluti 11

María de los Ángeles Ayala
Amor y erotismo en La ondina del lago azul;
de Gertrudis Gómez de Avellaneda 13

Antonella Cancellier
Voz sonrisa beso.
Los labios, lugares del eros romántico en María 25

Francisco Crespo Giménez
Eros en la pintura española del siglo XIX 33

Francisca Cruz Rosón
El ideal femenino de G A. Bécquer 43

Luis F. Díaz Larios
Entre la tierra y el cielo 53

José Escobar
Don Juan, vendaval erótico romántico,
en Espronceda y Zorrilla 65

Salvador García Castañeda
Poesía libertina y anticlericalismo
en el Cancionero moderno de obras alegres *(1875)* 81

David T. Gies
Eros en casa: el extraño caso de Alfredo (1834),
de Joaquín Francisco Pacheco 93

José Luis González Subías
De eros *a* thánatos:
ha muerte por amor en el teatro de José María Díaz 107

Giuseppe Grilli
Huerfanitas, grisetas, damas: estrategias de seducción
o rescate femenino en la novela catalana del siglo XIX 119

Piero Menarini
El malicioso erotismo de los pliegos de cordel.
ha colección de Marés 131

Montserrat Ribao Pereira
Erotismo y mito en otro don Juan romántico:
Pedrarias Dávila, *de Pedro Gorostiza* 155

Leonardo Romero Tobar
Poesía pornográfica y romanticismo 169

Enrique Rubio Cremades
El erotismo en las leyendas publicadas
en las revistas literarias de mediados del siglo XIX 187

GIOVANNI RABBIA
Chiusura del 9 ° Congresso 199

En memoria de Ermanno Caldera

Convocados por Ermanno Caldera, estamos reunidos aquí en Saluzzo, una vez más, bajo los auspicios del Centro Internacional de Estudios sobre Romanticismo Hispánico que él fundó y promovió con el entusiasmo que impulsaba su dedicación profesional al Hispanismo, su sabiduría profesoral y su calor humano. Ermanno Caldera era el sabio profesor, el investigador y crítico reconocido en el campo internacional del Hispanismo. Con el calor de su personalidad sustentaba la solidez investigadora y científica por la que era estimado en el ámbito universitario en el que su afectuosa accesibilidad era reconocida, accesibilidad que se manifestaba en las relaciones profesionales con sus alumnos y alumnas de que siempre estaba rodeado, a los que estimulaba en sus estudios y proyectos de investigación, y con nosotros, sus colegas con quien siempre contaba. Gran viajero, invitado con frecuencia por universidades de un lado y otro del Atlántico, llevó su saber por numerosos países. Personalmente, no puedo dejar de recordar la gira de conferencias que hace ya años emprendió en Canadá, invitado por universidades de Ontario. Su reconocimiento internacional queda atestiguado por el volumen de su homenaje, *De místicos y mágicos, clásicos y románticos,* de 1993, con motivo de su jubilación. La Universidad de Alicante le otorgó el titulo de Doctor honoris causa que no se le ha podido conceder debido a su fallecimiento, pero allí se qudarán depositados su archivo y su biblioteca.

Ermanno Caldera era el Maestro. Muchos de los que trabajamos en su mismo campo nos sentimos atraídos por sus investigaciones y por la dimensión humana de su personalidad, aunque a veces tuviéramos puntos de vista diferentes, con diferencias estimuladoras de la viva discusión que entablábamos sobre los temas de preocupación compartida. Permitidme que haga aquí explícita la nota personal de lo que voy diciendo. Recuerdo el debate que tuvimos en uno de estos encuentros cuyo tema central era "La sonrisa romántica" y yo, provocadoramente, me atreví a preguntar si había efectivamente una sonrisa romántica y una comedia que se pudiera considerar así. También discutimos en otra reunión sobre la pertinencia del término "romántico" aplicado al costumbrismo.

Siguiendo esta línea personal diré que en los comienzos de la década de los setenta, para mí el nombre de "Caldera, Ermanno," era una referencia bibliográfica. Era el autor de trabajos sobre el Siglo de Oro, entre los que en las bibliotecas universitarias de Toronto se tenía acceso a dos libros, uno sobre el teatro de Moreto, publicado en Pisa en 1960, y otro sobre Garcilaso y la lírica del Renacimiento, en Génova en 1968. Pero además, en las referencias bibliográficas, aparecía el título de un libro iniciador de sus estudios del Romanticismo español, me refiero a *Primi manifesti del Romanticismo Spagnolo,* publicado por el Istituto di Letterartura Spagnola e Ispano-Americana dell' Università di Pisa, en 1962, que no se encontraba en las bibliotecas a que yo tenía acceso, y del que luego me regaló el propio autor un ejemplar fotocopiado. Este libro del que habría que hacer una traducción al español actualizada significa el primer paso en lo que sería principal espacio de su especialidad investigadora en el vasto ámbito de la historia de la literatura española a la que dedicó atención en sus estudios desde los orígenes de la épica medieval hasta el teatro del siglo XX., del *Poema de mío Cid* hasta *Historia de una escalera,* de Buero Vallejo. En este temprano trabajo sobre la poética del Romanticismo se manifiestan los principios metodológicos que iban a fundamentar sus posteriores investigaciones sobre la literatura de la época poniéndola siempre en relación con las circunstancias históricas, sociales y políticas del momento, haciendo resaltar que las formulaciones de la poética romántica aparecen en España coincidiendo con las crisis políticas de notable entidad.

Pero en esta época todavía predominan en su bibliografía los estudios sobre el Siglo de Oro, el teatro y la poesía (Garcilaso, Góngora, San Juan de la Cruz) con alguna incursión en la literatura medieval (el *Poema de Mío Cid, Conde Lucanor).* Entre estos trabajos aparece otro fundamental, el artículo "Il problema del vero nelle *Escenas Matritenses'"*, de 1964, sobre la moderna literatura costumbrista, una de las grandes aportaciones de la prosa en la época romántica. Es ésta la primera aportación a la nueva orientación que en años posteriores iban a tomar los estudios del costumbrismo, poniendo de manifiesto lo que esta clase de literatura representó para el concepto moderno de la literatura iniciado en el siglo XVIII, me refiero a lo que yo he llamado "mimesis costumbrista" en cuyo concepto se incluye el problema literario de la verdad a que se refiere Caldera en este artículo renovador.

Estos dos trabajos sobre la literatura española de la prima mitad del siglo XIX señalan ya la orientación de sus trabajos de investigación del teatro en la encrucijada ente siglos del XVIII al XIX, desde los saínetes de Ramón de la Cruz, de González del Castillo, la tragedia neoclásica para llegar al teatro de la época romántica, especialmente la evolución del género teatral dieciochesco al drama histórico decimonónico. Sus dos obras sobre el teatro romántico, *Il dramma romantico in Spagna,* de 1974, y *La commedia romantica in Spagna,* de 1978, marcan la madurez de su labor crítica e investigadora. Consecuencia de estas obras son la contribución, en colaboración con Antonietta Calderone, a la *Historia del teatro en España,* de la editorial Taurus, en 1988, la colaboración a la *Historia de la literatura* española, de Espasa Calpe, 1996, y su obra definitiva *El teatro español en la época romántica,* de la Editorial Castalia, del año 2001.

A Ermanno Caldera se le recordará no sólo por estos libros y por los numerosos artículos de su bibliografía fruto de su investigación personal, sino también por su labor como organizador de equipos de investigación, como es la fundación de este Centro Internacional de Estudios sobre el Romanticismo Hispánico a cuyo cobijo ahora estamos reunidos en el Noveno Congreso. Con su inspiración nos hemos juntado periódicamente un grupo, creo yo que importante, de especialistas en los estudios del romanticismo hispánico que ha ido creando un cuerpo de conocimientos críticos sobre la literatura de un período literario que marca la problemática originaria de la Modernidad. Los volúmenes que contienen las actas de estas reuniones son un buen testimonio del conjunto de nuestro trabajo colectivo inspirado por Ermanno Caldera. También las contribuciones de sus colaboradores reunidos por él en los volúmenes del año 1991, *Teatro di magia* y *Teatro político spagnolo del primo Ottocento* muestran esta cualidad de impulsar, organizar y dirigir trabajos de equipo.

Este nombre que, como digo, era una mera, pero importante referencia bibliográfica, se hace para mí presencia de carne y hueso en el Congreso se la Asociación Internacional de Hispanistas en Burdeos, en 1974, hace ya más

de treinta años, en un encuentro de dos colegas que han leído cosas uno del otro. Luego nos volvimos a encontrar en Venecia y allí me invitó a su Congreso de Génova de 1981, estableciendo una fuerte relación personal de amistad, junto con mi mujer Encarna, en lo que se había iniciado como pura relación profesional.

He dicho antes "su Congreso" y he dicho bien, ha sido y seguirá siendo "su Congreso" que él hizo que fuera "nuestro Congreso". Con nostalgia he repasado los volúmenes de las actas. De los nombres que aparecen en el primer volumen estamos aquí, en el Noveno Congreso, Piero Menarini, Salvador García, David Gies y yo. Somos lo más veteranos y por eso, a uno de los cuatro se le ha encargado dirigir estas palabras *in memoriam*. Me ha tocado a mí y lo hago con emoción.

Hoy la enorme presencia de Ermanno se manifiesta paradójicamente en el gran hueco de su ausencia. Creo que a los que, a su alrededor, formamos el grupo de la familia romántica no nos parece verdad que ya no esté aquí con nosotros. A mí me da la sensación de que está efectivamente ahí, escuchando benevolente mis palabras. Nuestra memoria lo mantiene vivo en espíritu.

JOSÉ ESCOBAR

Saluti di Marco Caldera

Quasi due anni fa ci siamo visti, proprio qui, con molti di voi per festeggiare gli 80 anni di mio padre.

In quell'occasione mio padre chiese ai suoi due nipoti di fare due annunci: la cittadinanza onoraria saluzzese e il dottorato honoris causa alicantino.

Mio padre ci teneva molto a queste due onorificenze, che rappresentavano una il suo percorso professionale, ma anche la sua voglia di vivere a livello internazionale, l'altra la sua vita personale; Saluzzo per lui era sempre più diventata un "buen retiro", in particolare negli ultimi anni, in cui i suoi problemi di salute lo limitavano negli spostamenti. In entrambi i casi si era circondato di amici; ora un numero significativo di suoi amici è qui, sia di colleghi ispanisti, sia di amici saluzzesi.

Negli ultimi mesi, a testimonianza di questa doppia appartenenza, la sua attenzione e il suo entusiasmo si erano concentrati su due progetti: questo Convegno e quello che aveva chiamato Progetto Griselda. Me ne aveva parlato poco più di un anno fa, e, mettendo a posto le sue carte, ne ho trovato diverse tracce.

Stava preparando il Convegno insieme all'Associazione, in particolare a Piero Menarmi; ma lo stava pensando a Saluzzo, qui, all'Interno 2, dove proprio la sua ultima mattina venne per chiedere un preventivo.

L'altro progetto, su cui stava ragionando insieme ad alcuni amici saluzzesi, era l'idea di una rivista, che mettesse insieme l'interesse al mondo ispanico con la storia saluzzese: il personaggio di Griselda, ma anche altri (come Silvio Pellico) rappresentavano questa possibile linea di continuità tra questi due mondi, scoperta quasi casualmente, in funzione di una necessità pratica (organizzare l'8° convegno) e poi progressivamente approfondita: da tenue traccia sarebbe potuta diventare una nuova pista di ricerca.

Credo che questo Congresso, il 9° Congresso sul Romanticismo Spagnolo, tenuto per la seconda volta in questi locali, rappresenti bene questi due aspetti. Il tema, *L' eros romantico,* inoltre, voluto da lui, rappresenta bene la sua vitalità e la sua voglia di vivere. Chi conosceva bene la sua scrittura avrà certamente compreso che il logo del convegno è tratto dalla cartellina che -con più di un anno di anticipo- aveva preparato e nella quale intendeva raccogliere materiale, sia di tipo organizzativo, che di tipo scientifico.

È forse anche questo il luogo dove segnalare un'esigenza che credo sia di forte significato per tutti: a casa di mio padre ci sono migliaia di libri e appunti, molti riferiti ai suoi studi di ispanistica (tra questi una raccolta completa e catalogata con la cura e precisione che molti di noi conscevano in lui), ma anche molti di cultura generale. Credo che, in questi giorni e al di là dei temi istituzionali del Convegno, possa essere un tema trasversale rispondere alla domanda: come conservare questo patrimonio? Io e mio fratello Claudio siamo a vostra disposizione per studiare insieme agli ispanisti e ai saluzzesi le modalità più opportune. Sono certo che gli farebbe molto piacere vederci riuniti tutti, i suoi colleghi della comunità ispanistica, la città di Saluzzo nelle sue espressioni istituzionali, i suoi amici saluzzesi e noi, i figli, a ricordarlo, ma senza tristezza. Certamente ci sarà anche un momento dedicato al ricordo, una Messa nella chiesa di San Giovanni, sabato 19 febbraio alle ore 18; il migliore ricordo, però, sta nel lavorare, in modo attivo, con un convegno dedicato a lui, alle sue idee e alle sue riflessioni. E pertanto un piacere per me ringraziare:

il Comune di Saluzzo,

il Sindaco, che è stato allievo di mio padre, quando era preside al Liceo Bodoni, ma anche mio compagno di Liceo, e anche suo medico all'Ospedale di Saluzzo;

l'Assessore alla Cultura, che ha saputo capire l'importanza di dare continuità a un evento, che può idealmente, anche se magari con forme diverse, proseguire la logica del Progetto Griselda;

la Fondazione Cassa di Risparmio, che rappresentava per lui non solo una istituzione, ma anche dei veri amici, Gianni Rabbia e Laura Ponzalino;

l'Associazione degli Ispanisti Romantici, che ha voluto intitolarsi a mio padre, in particolare Piero Menarmi;

gli amici, ispanisti e saluzzesi, che hanno voluto non solo partecipare a un evento importante, ma anche ricordare, a un anno dal decesso, Ermanno Caldera.

Amor y erotismo en *La ondina del lago azul,* de Gertrudis Gómez de Avellaneda

Octavio Paz., ensayista y creador, señala en una sutil cita inserta en *La llama doble* que "El fuego original y primordial, la sexualidad, levanta la llama roja del erotismo y ésta, a su vez sostiene y alza otra llama, azul y trémula: la del amor"[1]. Con estas poéticas palabras Octavio Paz subraya que erotismo y amor, como todos sabemos, son formas derivadas del instinto sexual. Lo que nos proponemos desarrollar en esta ponencia es subrayar ese componente erótico en el amor romántico a partir de una de las leyendas más bellas del siglo XIX: *La ondina del lago azul* de Gertrudis Gómez de Avellaneda[2].

En la mencionada leyenda hallamos la reelaboración de un tema de larga tradición literaria: el de la seductora diabólica. La literatura al analizar las diversas funciones que la mujer puede desempeñar en la relación amorosa ha creado un fecundo esquema que se desarrolla en los textos del Antiguo Testamento[3], en la literatura grecolatina[4] y que llega hasta el Romanticismo[5]. Este esquema confiere a la mujer un atractivo irresistible y un carácter mágico-demoníaco, mediante los cuales ella no sólo vincula eróticamente al hombre, sino que también le desvía de sus tareas e intereses superiores, socava su moral y casi siempre le hunde en su desgracia. Como contrapartida a esta función negativa, la mujer en este esquema depara al hombre seducido un máximo de satisfacción amorosa. Dentro de este motivo de la literatura universal debemos incluir el de las misteriosas y seductoras figuras femeninas que, desde lo más profundo de la naturaleza, atraen con su belleza a los incautos para arrastrarlos hacia un encuentro fatal. Personajes fantásticos como las sirenas, las ninfas, las ondinas, las mujeres-vampiro se convierten de esta forma en instrumento de destrucción de sus rendidos enamorados. En la leyenda de Gertrudis Gómez de Avellaneda este papel le corresponde al de la ondina, un ser con connotaciones maléficas por representar el lado traidor de los ríos, lagos y torrentes; de ahí, que la ondina haya pasado a simbolizar el peligro. Por otro lado la ondina, por su capacidad seductora señalada, presenta concomitancias con el amor carnal, tal como documenta la iconografía más clásica[6].

Gertrudis Gómez de Avellaneda confiesa que su relato proviene de una fuente oral, pues estando de viaje por la región de los Pirineos franceses en 1859, su guía, el inteligente y racional Lorenzo, le relató una extraña y verídica historia. Sin embargo, es probable también que conociese parte de la tradición literaria existente sobre dicho tema[7], una tradición que se dilata en la literatura española desde una historia incluida en *El caballero Cifar* hasta el poema "La fuente de la mora encantada" de Quintana[8] y que está presente en variadas obras extranjeras, como la *Ondine* de La Motte-Fouqué (1811), *Lore Lay* de Brentano (1801), *Lorelei* de Heine (1824), *Das Käthchen von Heilbronn* (1808) de Kleist, por no mencionar las adaptaciones a óperas del tema de Loreley debidas a Lachner (1846) y Wallace (1850) o de la ópera de Hoffmann titulada, precisamente, *La Ondina* (1814)[9]. No debemos olvidar tampoco las leyendas y tradiciones orales que, especialmente en el norte de España, recogen versiones diferentes sobre misteriosas mujeres que seducen a los paseantes y los arrastran a los abismos o las profundidades del agua. Las *xanas* o *lavanderas* de Asturias, las *lamias, lamiñas* o *lamiñaku* del País Vasco, las *gojes* o *dones d'aigua* de Cataluña y esta misma figura en Galicia, representan un claro ejemplo de la difusión de este motivo de larga raigambre folklórica y popular que muy bien pudo inspirar a Gertrudis Gómez de Avellaneda[10].

El amor romántico, heredero de la larga tradición del amor cortés, convierte a este sentimiento en la razón de vida de un amante al que podemos calificar al menos de singular, pues no todos los individuos tienen capacidad, como en la mencionada tradición de la poesía provenzal, para experimentar el verdadero amor o amor ideal, aunque ello lleve aparejado el sufrimiento, el dolor e, incluso, la muerte. El protagonista de la extraordinaria historia que nos relata Gertrudis Gómez de Avellaneda, Gabriel, cumple con esa excepcionalidad. Este joven soñador destaca del resto de los habitantes de las inmediaciones del lago no sólo por "la singular belleza de su figura, la elegancia de los modales, el esmero con que sabía vestirse"[11], sino de forma especial por su "carácter melancólico y raro"[12] y por su habilidad para "tocar la flauta y componer versos, que él mismo ponía en música y solía cantar con admirable

primor"[13]. Su afición a los libros de procedencia española y extranjera, especialmente los de origen alemán[14], convulsionan tanto a Gabriel que, como un nuevo Don Quijote, aborrece la vida cotidiana y se refugia en un mundo creado en su imaginación, tal como manifiesta el propio personaje cuando Lorenzo le recrimina su ociosidad: "Yo vivo en un mundo que no es el vuestro, y saco mis alegrías, como mis dolores, de fuentes misteriosas que no pueden seros conocidas [...] déjame mi libertad selvática, déjame mi independencia vagabunda, seguro de que ellas son mis verdaderos tesoros"[15]. La naturaleza soñadora y artística de Gabriel hace que el mundo visible esconda para él seres sobrehumanos -sílfides, dríadas, ondinas- y significados imposibles de aprehender por los demás mortales:

> ¿Cómo explicarles con el lenguaje humano el sentido que descubro en esos susurros de las movibles ramas, esos murmurios de las corrientes sonoras, esas mil voces de la tierra y de los aires? ¿Cómo iniciarlos en el íntimo secreto de mis goces intelectuales en este mundo de mi predilección, entre esos seres que me acarician en cada rayo de luz; que me hablan de amor en cada eco de la vida inmensa que por todas partes palpita?[16]

Gabriel busca en este mundo extraordinario el amor. Su flauta, según los diccionarios iconográficos, símbolo fálico que representa el dolor erótico[17], es el instrumento del que se vale para expresar sus anhelos amorosos:

> [...] él hablaba por medio de ella todo cuanto quería, y aún creo que decía muchas veces más de lo que alcanzaba a comprender. Aquella flauta lloraba, gemía, cantaba, expresaba ardientes deseos, respondía a secretos pensamientos, articulaba misteriosas promesas, y hacía nacer de súbito dulces, aunque indeterminadas esperanzas.[18]

Gabriel obsesionado por alcanzar su sueño amoroso, vaga solitario por las inmediaciones del lago en búsqueda de un ser en quien encarnar sus delirios eróticos y sentimentales:

> Yo la veo en los risueños albores de la aurora, como en los tristes crepúsculos de la tarde; a la deslumbradora claridad del astro del día, como a los destellos apacibles de la luna argentada. Tan pronto es la sílfide aérea que hace ondear su vaporoso manto entre las nubes que coronan los montes; tan pronto la dríada juguetona triscando por la esmaltada pradera o la sombra de sus queridos bosques: o bien -con más frecuencia aún- la pálida y melancólica ondina, dejando sus palacios de líquido zafiro para sonreírme cariñosa en esta orilla escarpada, oculta entre los arbustos balsámicos que riega cada día con su bella urna de nácar.[19]

Gabriel concretiza su amor en la ondina y Gertrudis Gómez de Avellaneda, con gran maestría, ofrece la primera descripción de la seductora ondina que le tiene cautivado, no sólo a través de las palabras de este joven soñador -"[...] mi rubia ondina de nacarado seno y ojos color de cielo"[20]-, sino también gracias a la descripción del racional Lorenzo que, ensimismado con las confidencias de Gabriel y ante la fugaz visión de unos "ojos bellísimos, que parecían haber robado al lago el puro y transparente azul, con que brillaban entre el tupido ramaje"[21] , duda sobre la imposibilidad de la existencia de esos seres maravillosos. El amor en la cultura europea se expresa a través de gestos y, entre estos rituales, son la mirada y el beso los más expresivos. Desde Platón sabemos que el estímulo que empuja al enamorado y despierta su entusiasmo es el acto de mirar, de ahí que no nos extrañe que la autora destaque en estas primeras descripciones de la ondina esos fascinantes ojos azules que alteran tanto al melancólico Gabriel como al positivista Lorenzo. No obstante, la elección de este color frío preludia la no correspondencia amorosa y el desenlace trágico para el enajenado enamorado. De esta forma la elección del color azul refuerza las ideas propias del hombre romántico, convencido de la imposibilidad de saciar sus ansias de infinitud o dolorosamente consciente de que la felicidad es inasible.

Gertrudis Gómez de Avellaneda con gran maestría va graduando la tensión emocional tanto en Gabriel como en Lorenzo. Juega con dos planos: el realista -ambientación en época contemporánea y lugares geográficos concretos de los Pirineos franceses[22] - y el mágico, el que se configura alrededor de las orillas del lago[23]. Lorenzo, impelido por los ruegos del preocupado padre del joven soñador, emprende, un día después de la fugaz aparición de los misteriosos ojos azules, la búsqueda de Lorenzo que, desoyendo los ruegos

de su atribulado padre, ha abandonado su casa. A medida que se aleja del pueblo y se adentra en las inmediaciones del lago, la atmósfera se va cargando de preludios inquietantes: está oscureciendo, las sombras le sorprenden en lo más estrecho y triste de la garganta que atravesaba, el rumor de las aguas le parecen lejanos lamentos, las brumas que se elevaban del lago formaban fantásticas figuras. Todo le inspira terror y recordando los relatos oídos de niño sobre fantasmales apariciones, Lorenzo tiene la impresión de que la naturaleza se confabula para indicarle que no entre en los dominios de la acuática amante de su desgraciado amigo. No obstante, Lorenzo se mantiene firme en su propósito y, amparado por la exuberante vegetación, descubre a Gabriel de rodillas sobre el escarpado borde del lago, gesto en absoluto gratuito, pues como sabemos es la imagen sacralizada por la tradición del amor cortés para expresar que el enamorado todo lo espera de su dama. Gabriel en esa posición de vasallaje suplica a la ondina que acepte su amor:

> [...] déjame llegar hasta ti, o dígnate respirar más cerca del corazón que te adora. ¿Por qué una distancia que me priva de tocar tus manos, o la orla siquiera de tu túnica? [...] Si gozas existencia real; si tienes un corazón que late respondiendo a las violentas palpitaciones del mío, no prolongues esta duda acibarando momentos tan felices. Ángel o demonio, ser humano, o de otra especie desconocida, yo te amo, yo te recibo como bienhechora realización de mis aspiraciones misteriosas, de mis esperanzas incomprensibles. ¡Ven sí, ven! o déjame llegar a tus plantas, aunque deba morir al sellarlas con mis labios.[24]

El acercamiento entre la ondina y el enamorado dispuesto a morir por ella se estrecha, pues la primera, aunque rechaza un encuentro más íntimo - "Aún no ha llegado el día en que podemos enlazar nuestras manos y confundir nuestros hálitos"[25] -, le promete en un futuro formar con él una "alianza de amor y de destino"[26]. De manera que el servicio" el "vasallaje" que Gabriel rinde a su amada parece haber hecho mella en la misma. Este periodo de castidad impuesta por la ondina parece tener el mismo sentido que en la larga tradición del amor cortés: acrecentar el amor y el deseo, a la vez que probar la autenticidad de los sentimientos del amante. No olvidemos que la mencionada poesía provenzal reconoce que antes de la consumación física

hay una etapa intermedia, el *assag* o *assai,* la prueba de amor. Este parece ser el sentido que tienen, a estas alturas del relato, las palabras de la ondina. Lorenzo, asustado por tan encendida conversación, corre a proteger al enajenado enamorado del peligro de un ser demoníaco que reina en las profundidades del lago. Es en ese momento preciso cuando la autora introduce la descripción más nítida de la bellísima ondina que seduce con su presencia y sus palabras a Gabriel, una descripción que no proviene de este último, sino del temeroso Lorenzo que, al contemplar la belleza de ese ser misterioso, comprende la locura amorosa de su amigo, pues él mismo queda subyugado ante la sugestiva visión que extiende ante sus ojos[27]. La descripción no puede ser más plástica y sugeren-te: una figura velada por transparentes velos yace recostada sobre la verde pradera; en su pálido rostro se destacan la tersa frente, los azules ojos, sus largas y negras pestañas y el cabello rubio que cae sobre sus desnudos hombros. Las entrevistas entre la ondina y el enfebrecido Gabriel continúan y Lorenzo los descubre en una actitud que deja fuera de dudas la aparente correspondencia amorosa:

> La luna, próxima al ocaso, acariciaba con sus últimos destellos la pálida frente de la reina de las ondinas, inclinada sobre un hombro de Gabriel; mientras que la brisa, jugando a su placer con la profusa cabellera -que se tendía destrenzada bajo la guirnalda de nenúfar- llegaba a envolver como cendal de oro la hermosa cabellera del joven músico; cuyos labios cesaron de henchir por un instante el instrumento sonoro, para beber los hálitos de aquellos otros labios voluptuosos.[28]

El pelo despeinado, la voluptuosidad de los labios de la ondina y su inclinación sobre el hombro de Gabriel, dan a la escena un claro sentido sensual. Descripción que trae inmediatamente a la memoria los encendidos versos de San Juan de la Cruz en *Cántico espiritual,* cuando el Esposo, después de consumarse la entrega física de los amantes, imagen y símbolo del matrimonio espiritual o unión mística, proclama lo siguiente: *Entrado se ha la esposa/ en el ameno huerto deseado, /y a su sabor reposa/ el cuello reclinado/ sobre los dulces brazos del Amado*[29]. Por otro lado, el beso, desde el *Cantar de los Cantares* de Salomón, que comienza con el verso "Bésame con esos besos tuyos", es una de las imágenes literarias más repetidas como expresión del

amor feliz. Sin embargo, Gertrudis Gómez de Avellaneda siembra el relato de malos augurios. Así, la misma mención en el fragmento extractado de la flor que adorna la cabeza de la ondina, el nenúfar, emblema de la frialdad, inquieta al lector sobre el resultado final de la aventura amorosa. Inquietud que va en aumento cuando Lorenzo, curioso y anhelante de contemplar la anfibia seductora, se adentra en el bosque y se ve rodeado de un grupo de ondinas que cantan los siguientes versos:

> ¡ Ay de quien rompa el velo de estas neblinas,
> acechando a la reina de las ondinas!
> ¡Ay de quien pago
> de su espionaje aguarde cerca del lago![30]

Más tarde, como fruto de su preocupación por la suerte de Gabriel, Lorenzo, preso de pesadillas, se ve arrastrado, en contra de su voluntad, hacia las orillas del lago donde terribles anfibias le hunden en sus profundas aguas.

Las funestas predicciones se cumplen. Pues, tras el largo verano en el que los encuentros se multiplican, a principios de octubre la ondina no acude a la cita con su enamorado. Gabriel, loco de pasión, emplea su flauta con la esperanza de que el dulce y desesperado reclamo obre el prodigio y su amada aparezca. Así, en la más absoluta desesperación, lo encuentra Lorenzo en las riberas del lago:

> Al llegar me detuve, encantado por sonidos de la flauta: jamás los había exhalado tan penetrantes, expresivos y extraños. Eran al principio como un dulce y querelloso reclamo entre suspiros de amor; luego impacientes quejas, exclamaciones de enojo, lamentos tristísimos, sollozos, lágrimas... estallando al fin en un gemido profundo, desgarrador, terrible, que parecía haber destrozado la flauta y el corazón del músico.[31]

Enajenado, furioso, preso de amor, Gabriel jura ante Lorenzo y su aterrorizado padre, que si su amada ondina le abandona en la tierra, irá a buscarla a los abismos de las aguas. El desenlace trágico se consuma, pues un

día de tempestad, de lluvias y vientos extraordinarios, Lorenzo y el padre de Gabriel encuentran la flauta de éste en las orillas del Lago Azul. El amor en la leyenda de Gertrudis Gómez de Avellaneda se presenta como una fuerza primitiva que arrastra al enamorado, incluso, hasta la muerte. Gabriel luchará, porfiará sin cesar hasta que su bella ondina misteriosamente desaparece sin acudir a las citas amorosas. Sólo entonces, ante una situación insufrible, Gabriel, en búsqueda de su sublime amor, decide arrojarse a las aguas del lago para gozar de ella. No importa que al final del relato Lorenzo descubra a la propia autora que en realidad nunca existió la misteriosa ondina y que todo fue el fatal resultado de una cruel diversión ideada por una frivola dama que en aquel entonces pasaba sus vacaciones estivales en esos parajes. Lo cierto es que Gabriel cree en aquello que vive y siente, y eso le convierte en un mártir de amor, uno más de la larga nómina de enamorados enfebrecidos que desciende de la fructífera tradición del amor cortés en la que el ritual erótico y los sentimientos apasionados confluyen admirablemente.

Mª DE LOS ÁNGELES AYALA
Universidad de Alicante

[1] Octavio Paz, *La llama doble. Amor y erotismo,* Barcelona, Seix Barral, 1993, contraportada.

[2] *La ondina del lago Azul. Recuerdo de mi última excursión por los Pirineos* se nublicó por primera vez en el *Diario de la Marina* de La Habana entre el 18 y 25 de julio de 1860. Nosotros citamos por *Obras literarias de la señora doña Gertrudis Gómez de Avellaneda. Colección completa,* Madrid, Imprenta y Tipografía de M. Rivadeneyra, t. V, 1871, pp.113-145.

[3] Además de consagrar a Adán como víctima de la persuasión de Eva, en el *Antiguo Testamento* encontramos otros relatos en los que la mujer ocupa ese papel de seductora, como sucede, entre otros, en la historia de José y la mujer de Putifar, la de la traición de Dalila a Sansón o la de la afición del sabio Salomón a las mujeres.

[4] La antigüedad griega desarrolló pronto la imagen de la mujer seductora. Recuérdense, entre otras, las figuras de Pandora, Helena, Circe, Sibila... Vid. a este respecto Erika Bornay, *Las hijas de Lilith,* Madrid, Cátedra, 1990.

[5] Los ejemplos son numerosísimos, sólo como botón de muestra citaremos los siguientes: *Die Braut von Korinth* (1798) y *Götz von Berlichingen (1774)* de Goethe; *Christabel* (1816) de S. T. Coleridge; *La belle dame sans merci* (1820) de J. Kyats; *Cyprians Erzählung* (1819) de E.T.A. Hoffman; *Une Femme est un diable* (1825) y *La Venus d'Ille* de P.Merimée; *Berenice* (1835) de E. A. Poe. Vid. a este respecto Elisabeth Frenzel, *Diccionario de motivos de la Literatura Universal,* Madrid, Gredos, 1980, pp.337-344.

[6] Vid. a este respecto Federico Revilla, *Diccionario de Iconografía,* Madrid, Cátedra, 1990, p.280.

[7] Según Emilio Cotarelo y Mori, *La Avellaneda y sus obras. Ensayo biográfico y crítico,* Madrid, Tipografía de Archivos, 1930, p.344, la autora ya había escrito en 1850 un relato titulado *La ondina del Lago azul o los merodeadores del siglo XV y* cuyos borradores, según afirma la propia Gertrudis Gómez de Avellaneda, se perdieron. No obstante, por el título, podemos imaginar que el asunto no sería exactamente el mismo que nos ofrece en la leyenda recogida en sus *Obras Completas.*

[8] Manuel José, *Poesías,* Madrid, La Lectura, 1927, pp.249-253.

[9] Emilio Cotarelo y Mori, *op.cit.,* p.344, relaciona la leyenda de la escritora con Walter Scout, Púchskin y Hoffmann.

En *Leyendas de Galicia y Asturias,* Barcelona, Labor, 1984, se recoge la leyenda titulada *La venganza de la ondina Carice (Lago Noceda),* leyenda reproducida en José Luis Molina, *Leyendas y cuentos del siglo XIX,* Madrid, Bruño, 1994,pp.200-201.

[11] *Obras Completas,* cit., p.118.

[12]*Ibíd.,p1l8.*

[13] Ibíd.,p.ll8.

[14] Como es sabido el romanticismo alemán es conocido en España a través de la influencia de dicho movimiento en la literatura francesa. Schlegel, Heine, Marx, Hidelbrand y Wagner acudieron en calidad de estudiosos o de exiliados a París y el romanticismo francés consideraba al alemán casi como su modelo. Vid. a este respecto Udo Rukser, *Goethe en el mundo hispánico,* México-Madrid-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1977.

[15] *Ibíd,* p.120.

[16] *Ibíd,* p.123.

[17] Vid. a este respecto Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos,* Barcelona, Editorial Labor, 1981, p.205.

[18] *Op.czt., p.119.* [19] Ibíd.,pp.l22-123.

[20] *Ibíd.,* p.123.

[21] Ibíd., p.123.

[22] Todos los topónimos citados en la leyenda son reales y pertenecen a los Pirineos franceses. El mismo Lago Azul se encuentra situado entre el triángulo formado por las localidades de Lourdes, Bagnères de Bigorre y Barèges.

[23] Vid. a este respecto el sugerente artículo de Benito Varela Jácome, "Función de lo fantástico en dos leyendas de Gertrudis Gómez de Avellaneda", en *Narrativa fantástica en el siglo XIX (España e Hispanoamérica),* Jaime Pont (ed.), Lleida, Editorial Milenio, 1997, pp.107-117.

[24] *Ibíd, p.128.*

[25] *Ibíd,* p..129.

[26] *Ibíd, p.129.*

[27] La descripción a la que nos referimos es la siguiente: "reclinada en la alfombra de florida yerba y rodeada de murmurantes y espumosas ondas azuladas, se veía una figura blanca medio velada por transparentes y zafíreos velos; con cuyos pliegues jugaban las brisas de la noche, extendiéndolos como nubeculas vaporosas en torno a una cabella rubia coronada de nenúfares. Entre aquellos celajes de gasas resaltaba un rostro, cuya perfecta blancura, dejaba atrás la de las espumas que solían salpicarlo, y en el que brillaban los dos bellísimos ojos que mi memoria conservaba impresos; los mismos, señora, que se habían desvanecido el día antes cual gotas del lago evaporadas por el sol. Esta vez, sin embargo, la luna -que reflejaba su luz de plata en la tersa frente de la ondina- iluminaba el sereno azul de sus grandes pupilas, sin siquiera disipar la melancólica sombra que proyectaban en sus párpados largas y negrísimas pestañas; contrastando de una manera atrevida con las madejas de oro que -bajando por sus sienes- se dilataban en graciosas ondas sobre la nive de sus hombros" (*ibíd.,* p.130).

[28] Ibíd.,p.l34.
[29] *Vida y obras de San Juan de la Cruz,* Crisógono de la Cruz (ed.), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1928 (10ª ed.), p.398, w.131-135. [30]Ibíd.,p.l32. [31]Ibíd.,p.l36

Voz sonrisa beso.
Los labios, lugares del eros romántico en *María*

Al ser parte consustancial del universo vital y existencial del hombre, el eros no sólo es una manera de manifestar el amor (deseo y pasión), sino que vive incrustado en las instituciones sociales y humanas. Vano sería cualquier intento de análisis de lo que se define como eros -desde un punto de vista sincrónico y diacrónico a lo largo de los siglos y de las diferentes culturas- que no parta de la previa constatación de su carácter escurridizo y poliédrico. Es ese polimorfismo lo que lo hace tan diferente y complejo, pero mostrando siempre su naturaleza histórica y social. Y es esa variedad la que corrobora la pluralidad y la indefinición intrínseca de esa categoría mental y filosófica que es la sexualidad.

Sin embargo es la nota afirmación de Bataille -"El erotismo es la aprobación de la vida hasta en la muerte"- la que puede situarse en el interior de una dialéctica del placer y del impulso amoroso -el fisiológico (deseo) y el psicológico (sentimiento)- y que bien puede referirse a los esquemas de la ya clásica novela del Romanticismo americano, *María* (1867)[1], mientras que se establece una estrecha relación entre *eros* y *thanatos* en un "diálogo de inmortal amor", como lo define el mismo Efraín, después de muerta María, al compaginar las cartas cruzadas entre los dos (XLIV, p.278).

Entre vida y muerte. Entre tierra y cielo. Para el amor y por el amor, los labios.

Acerquémonos ya al texto.

Esta sugestión melancólica y aciaga de una historia de amor que desafía el orden real y sucumbe a él es la suprema virtud literaria del libro y seguramente la razón de su atractivo para diferentes generaciones de lectores. El modo artístico con el que Isaacs la cuenta está finamente calibrado para comunicar, en medio de una fuerte intertextualidad, metaliteratura y sometimiento al gusto de la época, algo novedoso entonces: la urgencia erótica enmascarada tras los gestos púdicos del lenguaje amoroso sentimental. Las razones del corazón son elevadas, pero las del cuerpo no dejan de ser febriles. Hay todo un código bien sobreentendido de roces, desnudeces parciales, placenteras descripciones de rasgos físicos, un código fetichista -la atracción casi mórbida

de Efraín por los pies femeninos o por el pañuelo de María, memoria del cuerpo y "tesoro" para sus noches (XXIX, p.136)- que parece siempre estar a punto de desbordarse en el secreto de un cuarto, en salones inundados de «melodías voluptuosas, de aromas mil mezclados, de susurros de tantos ropajes de mujeres seductoras» (II, p.43), o en medio de una naturaleza exuberante teñida de panerotismo, tan cómplice y amorosa que al penetrar Efraín a través de ella, la encuentra «fresca y temblorosa bajo las caricias de las últimas auras de la noche» (IX, p.55).

La inocencia de los castos amantes es uno de los aspectos que contribuyen para la formación de la pareja amorosa en *María* y -aunque no lo parezca a primera vista- resulta jugar un papel extremadamente complejo. María se asocia íntimamente con el ideal femenino que representa a partir de su sonrisa:

> sonrió como en la infancia me sonreía: esa sonrisa hoyuelada era la de la niña de mis amores infantiles sorprendida en el rostro de una virgen de Rafael. (III, p.45).

Y a partir de su sonrisa, una serie de caracterizaciones la asociarán a la imagen mariana, como sobresale de la ékfrasis ejemplar de

> su paso ligero y digno [que] revelaba todo el orgullo, no abatido, de nuestra raza, y el seductivo recato de la virgen cristiana. (IV, p. 47)

La castidad de este amor viene reforzada por las innumerables alusiones al pudor de María, un pudor cuya fuerza seductora aparece constantemente en cada actuación suya al protegerse de la mirada masculina, al esconder sus hombros, sus piernas, sus pies: María, niña, que cayó de rodillas para ocultarle a Efraín sus pies descalzos (IV, p.46), María que, subida en una gran piedra, al acercarse Efraín, se sienta "para evitar que el viento le agitase la falda" (XXXIV, p.150), o todavía María que se apresura inmediatamente "a cubrirse los hombros con el pañolón" cuando se da cuenta de la presencia de Efraín (XXXVII, p.170). Pero también, pudor para mediatizar ciertos contactos físicos, porque la involuntaria seducción de María es incluso su

delicado retraerse del contacto de la boca: María "alzó las manos entonces hasta tocar mis labios para defender su frente de las caricias de ellos" (L, p 235); "Mis labios descansaron sobre su frente...." y "María, sacudiendo estremecida la cabeza hizo ondular los bucles de su cabellera, [...] escondiendo en mi pecho la faz" (LIII, p.344).

Con toda su vaporosidad angelical, la imagen de la heroína no está exenta de matices eróticos que la hacen aparecer como una mujer perturbadora. De su mismo recato se ha dicho que es "seductivo" (IV, p.47), y en otra parte se define a María por la doble paradoja que ella es "Niña cariñosa y risueña, mujer tan pura y seductora" (XI, p.60) de manera que su pureza aparece en contraste con su velada sensualidad, y si bien María tiene mucho de virgen o de ángel, no es menos cierto el hecho de que ella es también un cuerpo enamorado[2].

El ojo de Efraín evoca los más mínimos rasgos sensuales, cualquier vestigios de piel desnuda o de carnes insinuadas, imágenes sugeridas, todas, por una voluntad de idealizar la belleza y el encanto femeninos, y por el deseo de excitar la sensualidad. Ya en su primera descripción detallada de María, ella

> Vestía un traje de muselina ligera, casi azul, del cual sólo se descubría parte del corpiño y la falda, pues un pañolón de algodón fino color de púrpura, le ocultaba el seno hasta la base de su garganta de blancura mate. (III, p.44)

Sin embargo, gracias a un inesperado gesto de María, "Al volver las trenzas a la espalda, de donde rodaban al inclinarse ella a servir", Efraín puede en cambio sí admirar "el envés de sus brazos deliciosamente torneados". El erotismo es una fantasía de identificación con las partes del cuerpo. Necesita imaginar lo que está velado, dar voz al deseo, a las fantasías. Y en el capítulo siguiente (IV, p.46), Efraín, al abrir la ventana en la mañana, logra adivinar lo que la noche anterior no pudo: la cabellera de María solamente ocultaba a medias "parte de la espalda y pecho", en un movimiento que, al revelar el casto pudor de la niña, acusa y confirma el contenido erótico del pasaje. Vuelve a ser la metonimia del brazo la que concurre a la sugerencia erótica de un lento besamanos:

> Mi brazo oprimió suavemente el suyo, desnudo de la muselina y encajes de la manga; su mano rodó poco a poco hasta encontrarse con la mía; la dejó levantar del mismo modo hasta mis labios. (XXXI, p.142)

En la descripción de la exuberante y joven Salomé, cuya "tez escapa por su belleza a toda comparación" (XLVIII, p.222), consigue Jorge Isaacs uno de los trofeos eróticos más logrados de toda la novela:

> Al ir y venir de los desnudos y mórbidos brazos sobre la piedra en que apoyaba la cintura, mostraba ésta toda su flexibilidad, le temblaba la suelta cabellera sobre los hombros y se estiraban los pliegues de su camisa blanca y bordada. (XLVIII, p.222)

Pero no es únicamente estos mínimos destellos de desnudeces y alusiones semiescondidas y eróticamente interpretables los que busca el sensualísimo Efraín. Son los labios el pormenor somático que más se impone en su geografía erótica mental, es la boca el lugar privilegiado para excitar una sugerente adjetivación alusivamente sensual (los "húmedos y amorosos labios" (XLVIII, p.222) de Salomé, los "voluptuosos labios" de la campesina Lucía (LI, p.236), y por supuesto "los labios rojos, húmedos y graciosamente imperativos" de María (III, p.44). Una adjetivación menos transparente, pero suficiente también para satisfacer incluso las fantasías de un público femenino, connota así mismo la belleza física y la gallardía de los mozos de la novela: de Braulio, con su "linda boca" (XXI, p.91) y de Carlos, cuya «boca conservaba la frescura que siempre la hizo admirable» (XXII, p.106).

Los labios quedan marcados por una fuerte ambigüedad perturbadora en una escena del capítulo XXVII que confiere una notable sensibilidad erótica a los dos jóvenes protagonistas: Efraín alzó en sus brazos al pequeño Juan dormido, besó

> los labios de Juan entreabiertos y purpurinos, y aproximando su rostro al de María, posó ella los suyos sobre esa boca que sonreía al recibir nuestras caricias, (p.126)

Acogiendo al chico en sus brazos, la joven lo estrecha contra su pecho y lo besa ella también en la boca como para retener simbólicamente el mismo eso de Efraín.

Parecido componente sensual, sutil y refinado, corre en la larga secuencia donde el "clavel deseado" (XVIII, p.78) que Efraín recoge es metáfora de la misma boca de María: María

> entregaba a Emma un manojo de montenegros, mejoranas y claveles; pero el más hermoso de éstos por su tamaño y lozanía, lo tenía ella en los labios.

Pero, al corresponder al saludo de Efraín "el clavel se le desprendió de la boca" (XVIII, p.78). Cierto desplazamiento o sustitución vicaria del objeto del deseo logra además su culminación a través de la potencia delirante y apasionada del joven enamorado y mediante un acto, diríamos casi de antropofagia simbólica:

> Cerré las puertas. Allí estaban las flores recogidas por ella para mí: las ajé con mis besos; quise aspirar de una vez todos sus aromas, buscando en ellos los de los vestidos de María, bañélas con mis lágrimas... (VI, p.51)

Y un ramo de flores, cuya fragancia es el hilo conductor de la memoria del cuerpo y de la boca de María, es protagonista todavía de otros sensuales apócrifos besos: "Lo llevé a mis labios como para despedirme por última vez de una ilusión querida" (X, p.59).

La inocencia ambigua y contradictoria es la cifra, en realidad, de la plural expresión sensual de María, "mujer tan seductora en medio de su inocencia" (XIII, p.63). Isaacs ha insistido en esta doble naturaleza cuyas manifestaciones ha colocado en los labios, como ya lo hemos apreciado en los iconos marianos de la joven protagonista, allá donde se funden, estrechamente imbricadas, la exaltación carnal y la exaltación mística de su perfección. Uno emblemático entre todos:

> sonrió como en la infancia me sonreía: esa sonrisa hoyuelada era la de la niña de mis amores infantiles sorprendida en el rostro de una virgen de Rafael. (III, p.45)

Sobran por lo tanto las imágenes del encanto de la sonrisa de María como la "de un niño cuyo llanto ha acallado una caricia materna" (II, p.43). La ékfrasis se repite con connotaciones cinestéticas: "jugó un instante en sus labios una sonrisa semejante a la de una linda niña que se despierta acariciada por los besos de su madre" (XXIII, p. 111); "jugando en sus labios cariñosos aquella sonrisa castísima que revela en las mujeres como María una felicidad que no le es posible ocultar" (XII, pp.61-62).

Esa inocencia preñada de tensiones que ya hemos visto por la sonrisa, ese angelismo sensual algo perverso de María, radica también en su voz. Lugar de elección pues, otra vez, los labios:

> La voz de María llegó entonces a mis oídos dulce y pura: era su voz de niña, pero más grave y lista ya para prestarse a todas las modulaciones de la ternura y de la pasión. (III, p.45)

Lo mismo en una imagen retrospectiva de "aquella niña tan bella, tan dulce y sonriente", Efraín recuerda que

> Durante [los] juegos infantiles sus labios empezaron a modular acentos castellanos, tan armoniosos y seductores en una linda boca de mujer y en la risueña de un niño. (VII, p.53)

Y finalmente, alusiones a isotopías infantiles se perciben también en un diálogo entre mujeres, Emma y María:

> oí que hablaban ella y María, interrumpiéndose para reír. Producían sus voces, con especialidad la de María, por el incomparable susurro de sus eses, algo parecido al ruido que formaban las palomas y azulejos al despertarse en los follajes de los naranjos y madroños del huerto. (XXV, p.H5)

En toda la obra, cuya indudable temática del eros se encuentra indisolublemente unida al tema dominante de la ausencia, el asíndeton de nuestro título ("voz sonrisa beso"), por el ritmo interno que rige la obra, no deja de sobrevivir, aunque con signo disfórico, también en la pérdida:

> María estaba como dormida; pero dormida para siempre... ¡muerta!, sin que mis labios hubiesen aspirado su postrer aliento, sin que mis oídos hubiesen escuchado su último adiós. [...] aquellos labios pálidos parecían haberse helado cuando intentaban sonreír. (LXII, p.274)

La ansiada y temida imbricación de *eros* y *thanatos,* tantas veces anticipada en forma proléptica desde la misma dedicatoria, se concluye. Quedan en la memoria las palabras de un fragmento de una carta de María: "yo no puedo morirme y dejarte solo para siempre" (LV, p.247). Palabras que han acompañado la elaboración de estas notas que por supuesto dedico a Ermanno. Porque sin él, estamos todos más solos.

ANTONELLA CANCELLER
Università di Padova

[1] Jorge Isaacs, *María,* Edición de Gustavo Mejía, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1983.

[2] Palabras y conceptos de Gustavo Mejía en la excelente *Introducción* a su edición de *María,* cit., p.12. En otros puntos también, la lectura del ensayo de Mejía ha sido muy sugerente (véase pp.7-31, passim).

Eros en la pintura española del siglo XIX

¿Podríamos acaso pensar en un desnudo, en un desnudo pictórico precisamente, sin la carga o componente erótico que le corresponda de acuerdo con la configuración y ejecución de esa imagen?.

Imaginemos por un momento una figura desnuda de Renoir, Modigliani o Picasso. ¿Podemos valorarlas cumplidamente tan sólo por sus bondades de naturaleza pictórica o plástica?.

Pues sí, desde luego. El pensamiento puede hacerlo todo. Pero, claro está, pienso que ni sería lo correcto intelectualmente hablando, ni sería saludable para el entendimiento y goce de esas obras.

Se me dirá, con razón, que han existido y posiblemente existan desnudos artísticos de primer nivel cuya asepsia o falta de inmediato sensualismo son quizás su primera evidencia. Cuadros de desnudo cuyas virtudes hay que buscarlas en la "pureza" de concepción, en la fuerza o delicadeza de sus líneas y colores... o cosas por el estilo. Es más, incluso se argumentará que de ahí y sólo de ahí dimanan todas las emociones que puedan suscitarnos.

No obstante, y en rigor -y obsérvese que estamos hablando de pintura, y de pintura excelsa- qué pocos han de ser. Ahora mismo, yo no podría precisar sin dificultad ni siquiera uno.

Claro está que todo esto es muy relativo, muy discutible... Pero, también es verdad que una pintura, para que haga vibrar nuestras capacidades, nos haga sentir emociones y remover sentimientos de todo tipo, ha de ser capaz de transmitirnos, al menos en parte, los propios sentimientos y vivencias de su autor. Si no es así no alcanzará su principal objetivo y razón de ser. Se quedará en un mero esteticismo, cuando no en un simple decorativismo.

Las Majas de Goya, dos mitos universales

También es verdad que no parece nada original iniciar estos comentarios sobre el erotismo en la pintura española del siglo XIX reparando en las archifamosas Majas de Goya. Sin embargo, si hablamos de erotismo en pintura, es más, en pintura moderna, habrá que convenir que pocas imágenes

pueden rivalizar con estas dos obras singulares. Y lo decimos por dos consideraciones: por el erotismo de la mejor ley consustancial en ellas y por su alta significación artística. Por tanto, casi diría que me parece del todo obligado empezar así.

La *Maja desnuda* es un cuadro paradigmático por varias razones. Manuela B. Mena Marqués, que ha sido Subdirectora de Conservación e Investigación del Museo del Prado, ha dicho:

> por primera vez en la historia del arte occidental -quizás con la excepción del retrato de Elena Fourment de Rubens, añadiría yo- el desnudo no se apoya y es lo extraordinario del caso, en un tema de la mitología, no es Venus, es la mujer que esconde su identidad tras la sonrisa engañosa de una máscara [...] es sin duda el capricho por excelencia, y en su desnudez es a un tiempo prostituta, víctima, venus y maga que cierra el siglo XVIII y abre la nueva centuria en la que todas la libertades del romanticismo tendrán cabida.[1]

De acuerdo. Pero, eso sí, sus valores estrictamente pictóricos han sido ponderados y ensalzados por encima de todo con toda justicia. Su extraordinaria riqueza cromática tampoco tiene precedentes en el tratamiento de la carne en la pintura occidental. Ahora bien, la sensualidad, a la vez que extremada sutileza con que están captadas todas las partes de las formas de la modelo, sólo pueden entenderse, sencillamente, en la emoción y apasionamiento, en el amor quizás, que sintió el pintor -sea cual sea la personalidad de la modelo, que eso es lo de menos- en el momento de pintarla.

Y es ese plus creativo, inefable y maravilloso, inequívocamente erótico, lo que hace a esta obra extraordinaria, cuyo misterio aún no está desvelado. Pintura realmente de la intimidad y uno de los desnudos de más alta categoría universal.

Cabe mayor ejemplo para avalar lo que queremos decir.

No hace falta añadir que sin la intervención de Eros, sin ese auténtico "activador de los impulsos creativos", la nómina de las grandes obras de arte -y, claro está, no nos referimos sólo al desnudo explícitamente- sería muchísimo más pequeña.

Dicho esto, cabe precisar que a nadie se le escapa que la temática decididamente erótica en la pintura española del siglo XIX no es, precisamente, abundante. Los condicionantes, impedimentos y censuras de todo tipo en ese sentido, son una realidad, que en una sociedad martirizada toda la centuria por las fratricidas luchas entre absolutistas y liberales no dejan de manifestarse de una forma u otra. Eso no quiere decir que no haya donde cogerse. Y lo hay, ya lo creo que lo hay, aunque sea en algunos casos algo verdaderamente excepcional.

Para empezar vamos a ver qué pasa con la otra maja de Goya, la *Maja vestida.*

Aunque, antes, permítaseme una cierta digresión. El siglo XIX es otro siglo muy problemático en España y el arte en general, todo el arte, no es que se haga eco naturalmente de todo ello sino que, yo diría, se resiente manifiestamente, cuando no negativamente. Lejos quedan ya las glorias del siglo de oro y se vive de recuerdos.

Pero, en pintura, hay dos figuras que marcan los dos extremos de un imaginado arco. Obviamente, Goya al inicio y Fortuny como desenlace. Los dos se bastan para informar, de una manera u otra, en los más variados ejemplos si se quiere, la pintura de todo un siglo. La influencia de ambos ha sido decisiva y podemos decir, sin exagerar, que se extiende hasta nuestros días.

Por eso, en esta pequeña reflexión, digamos artístico-pictórica, sobre la temática del Congreso, me ha parecido que era insoslayable remitirme casi en exclusividad a esos dos grandes creadores, en el bien entendido que las obras que puedan adscribirse o que puedan etiquetarse de "eróticas", por sutil que sea su referencia, son más bien circunstanciales.

Porque, efectivamente, podemos rastrear aquí y allá y encontrarnos con autores que han realizado obras que nos puedan servir a este propósito. Es el caso de la nutrida "colonia" de pintores españoles en Roma -entre los cuales también se hallaba, por cierto, Fortuny- y de algún que otro pintor importante en su tiempo en el Centro, Cataluña o Valencia. Sin embargo, además de su esporádica incursión en la temática, son obras las más de las veces de carácter marcadamente anecdótico, incluso epígonos de las de sus dos grandes valedores.

Pero, volvamos a las Majas. No se sabe a ciencia cierta cuando fueron pintadas. Parece seguro que la desnuda se pintó primero. En cualquier caso, son de los últimos años del siglo XVIII y primeros del XIX. La *Maja vestida,* "más que desnuda" que dijo agudamente Eugeni D'Ors, es también

una obra maestra del gran pintor en la que la feminidad está expresada ya a la manera "contemporánea", tal como podría hacerse hoy, es decir, es una obra intemporal. En efecto, para muchos la *Maja Vestida* está más desnuda que su hermana, tal es la sensualidad y voluptuosidad que transmite a través de las sedas que la cubren, que parecen vibrar de emoción contenida. No dudamos en calificarla de obra cumbre del erotismo en pintura. Eso sí, un erotismo de la mejor y más profunda motivación, retratando sólo a una mujer, mujer, sin la más mínima concesión a la vulgaridad o a la procacidad.

Las Majas de Goya están en las antípodas de lo que se hacía en el período neoclásico, que representaba los cuerpos desnudos como diosas idealizadas y, por lo tanto, irreales. Alguien ha dicho muy acertadamente de las Majas que

> ambas a dúo, inician el capítulo contemporáneo del desnudo femenino en la pintura, cada vez más cultivado y que, siguiendo por Delacroix, llegaría a extremarse con Picasso.[2]

Precisamente fue su inexcusable realismo -realismo erótico- lo que no pasó inadvertido al Santo Oficio que, en un Dictamen de 16 de marzo de 1815 hacía constar:

> que se mande comparecer a este Tribunal a dicho Goya para que las reconozca (las Majas) y declare si son obra suya con qué motivo las hizo, por encargo de quién y qué fin se propuso.[3]

Es interesante añadir aquí que las dos Majas pertenecían al gabinete privado de Manuel Godoy. Parece del todo probado que la vestida se superponía a la desnuda y, mediante un mecanismo de muelles o bisagras, dejaba ésta al descubierto cuando convenía.

Goya fue un genio. El y Beethoven empiezan realmente el Romanticismo. Se ha estudiado cumplidamente el paralelismo entre estos dos grandes creadores que determinaron la historia del Arte de todo el siglo XIX -y no sólo, claro está, por su común sordera-.

Alguien también ha escrito que

> los artistas que no alcanzan la categoría de los grandes creadores universales, los digamos "artistas normales", son testigos en un sentido u otro, y más o menos afortunados, de su tiempo. Los genios son testigos excepcionales del alma humana, invariable en sus anhelos y pasiones.[4]

lo cual suscribo aquí totalmente,

En el dibujo para la serie de los *Caprichos, Que se la llevaron* y en los cuadros titulados *Bandido desnudando a una mujer* y *Bandido asesinando una mujer,* también Goya se anticipa a su tiempo al representar sin ambages un erotismo violento que después incluso se popularizaría, aunque, por supuesto, muy por debajo de la alta significación artística de esta obras.

Particularmente, las dos pinturas son de un realismo estremecedor. La lujuria y el deseo más brutal e irracional contrastan con la fragilidad y belleza femenina, incluso en el intenso dramatismo del cuadro que representa el asesinato de la mujer, obviamente después de ser violada.

Esta violencia erótica sorprende también si lo comparamos con el erotismo refinado de las Majas. Goya, aquí no hace más que explicar otra realidad. Una realidad que acentúa por lo directo no sólo los más bajos instintos asesinos sino las motivaciones sexuales irrefrenables de los hombres de toda condición, edad y tiempo. Las dos obras fueron pintadas entre 1798 y 1800.

Pero resulta que Goya realizó una obra — y una obra de tamaño considerable — cuya temática es precisamente el amor. Se titula de varias maneras *Alegoría del amor, Eros y Psique, Psique y Cupido* y no se sabe porqué fue pintada ni con certeza la fecha de realización. En todo caso, parece cierto que es obra contemporánea o algo posterior a las Majas. Sin embargo, y a despecho de su asunto mitológico, a pesar de tratarse de una escena de cama o postcoito -el joven varón está en inconfundible actitud de abandonar el lecho- a pesar de la turgencia de los senos de la seductora joven, que se transparentan velados por sutil gasa, el erotismo implícito en ella no alcanza, ni de lejos, el de las Majas o el de los dos cuadros de los bandidos. Ello es debido, sin duda, a que se trata de una obra de encargo, pintada por compromiso y sin gran entusiasmo. Probablemente, al no corresponderse con el estilo característico y personal de

Goya no ha sido debidamente valorada ni se ha tenido gran interés en destacar su autoría. Sirva aquí como ejemplo de cómo el erotismo en pintura es un concepto o valor inefable que está por encima de la mera anécdota que describe.

En los últimos años de su vida, es decir sobre 1825 -recordemos que muere en 1828- Goya realiza en el exilio de Burdeos una colección de miniaturas en marfil de las cuales están localizadas sobre una docena. Se trata de unas obritas realmente singulares, no sólo por la temática tremendamente humana que abordan sino, sobre todo, por su tratamiento, por su factura. El vigor, la fuerza dramática, la grandiosidad de las formas derivada de su concepción, así como la manipulación del soporte, las hacen sorprendentemente modernas. Se imponen en mucho a su verdadero tamaño y son, con todo rigor, absolutamente expresionistas.

Las dos miniaturas que nos ocupan aquí, *Susana y los viejos yJoven semidesnuda recostada en una roca,* podrían estar realizadas hoy mismo y, por supuesto, parecen hijas del siglo XX, incluso en la manera de expresar su contenido explícitamente erótico.

Mariano Fortuny, erotismo de primera

Mariano Fortuny nace en 1838 y muere en 1874. En su corta vida realizó una meteórica carrera de grandes éxitos internacionales. Fortuny fue un superdotado, como alguien lo ha definido "dechado de gracia y virtuosismo pictórico"[5] y supo, incluso en aquella parte de su obra sometida a la gran demanda de la élite social de su tiempo -la llamada pintura de "casacones", porque sus temas y ambientes eran referidos al siglo XVIII- supo, decimos, mantener siempre un nivel altísimo.

Su protoimpresionismo es incuestionable. Sus viajes de trabajo a África fueron determinantes. La luz y ambientes africanos le cautivaron y toda su obra quedó, de una forma u otra, influenciada por la luz cegadora africana que todo lo transforma y radicaliza en una exaltación del color irresistible.

Las odaliscas contienen la carga erótica convencional o, mejor dicho, propia de su tiempo -recordemos que el siglo XIX es el siglo de los harenes y serrallos-. El erotismo de estas odaliscas fortunianas dimana no sólo del tratamiento, recreado deliberadamente en exaltar la belleza de los cuerpos

femeninos, sino también, y en parte ciertamente importante, de toda la ambientación que las rodea: los tapices, los objetos varios, la luz matizada por las celosías...

Qué duda cabe, estas odaliscas también son eróticas. Un erotismo sutil e imaginado que asocia los placeres más refinados con los harenes y, en definitiva, con las mujeres orientales. Particularmente, la tercera odalisca que aquí visualizamos es de suponer que en su tiempo no dejaría de suscitar sensaciones más bien lascivas. Eran obras restringidas a ámbitos reducidos de personas y muchas veces obedecían a encargos particulares.

Pero Fortuny nos depara una gran sorpresa. Nada hace pensar, en efecto, que en su trayectoria y temáticas puedan surgir las dos obras que aquí vamos a comentar.

En su última estancia en Granada, dos años antes de su prematura muerte, realizó dos cuadros de la gitana Carmen Bastián que le hizo de modelo. Son obras para el disfrute particular del pintor, en modo alguno destinadas al público, y obedecen a sus deseos e impulsos más íntimos. El retrato de Carmen Bastián recostada en un sofá es de un erotismo realista sin parangón en la pintura española. La evidente ausencia de *decòrum* de esta figura femenina suscita de inmediato preguntas. Porque también podría tratarse de un mero *divertimento* situado en la tradicional relación existente entre el pintor y su modelo. A mi parecer, no obstante, la atracción e impulso interpretativo que Fortuny sintió por Carmen Bastián está fuera de toda duda. Durante muchos años esta obra estuvo en poder de la familia, fuera de cualquier operación comercial.

En 1866 Gustave Courbet pintó el celebérrimo cuadro *El origen del mundo* -celebérrimo ahora, muy modernamente, después de pasar por vicisitudes ciertamente novelescas, puesto que en su época fue una obra poco menos que secreta-. Los comentarios huelgan. Por primera vez se pinta el sexo como protagonista absoluto.

Evidentemente Fortuny debió ver esta obra en una de sus visitas a París y, en 1872, pintó el sexo de Carmen Bastián. Pero fue más allá que Courbet, cuyo realismo al lado de la crudeza descarnada de Fortuny hasta parece mojigato. Este cuadro algunos lo han titulado *Estudio de vagina* y pasa incluso por ser un estudio anatómico. Son eufemismos para disimular su propia razón de ser. Como decimos, lo que sí está claro es que era obra realizada para fines propios -no podía ser de otro modo- y como tal estaba en el estudio del pintor a su muerte.

Queremos añadir que la relación de Fortuny con Carmen Bastián, la azarosa vida de ésta una vez muerto el pintor, ha dado lugar a una especie de leyenda todavía con muchos interrogantes. O sea, romanticismo en estado puro.

En definitiva, Eros, siempre Eros. Por más obstinación que haya existido en reprimir su determinación e importancia en cualquier forma de expresión humana, ese impulso indomable e incontenible siempre aparece, algunas veces, como es el caso de Mariano Fortuny cuando menos te lo esperas.

Para finalizar, puede muy bien servirnos en el sentido de avalar cuanto venimos diciendo la obra *Escena galante,* del pintor de origen aragonés Juan Pablo Salinas. De alguna manera es un ejemplo de cómo la anécdota, el asunto representado, adquiriría un protagonismo a mi parecer excesivo, tanto más en una temática como la que aquí estamos tratando. De forma muy general, porque como en todo aquí también hubo excepciones, esa consideración es común a la gran mayoría de las realizaciones de los pintores españoles ochocentistas. En cualquier caso, también, hasta el advenimiento de lo que se ha calificado por algunos de "impresionismo a la española" y que cambiará absolutamente el panorama artístico en España.

FRANCISCO CRESPO GIMÉNEZ
Universidad de Barcelona

[1] Manuela B. Mena Marqués, *Goya. El capricho y la invención,* Museo del Prado, The Royal Academy of Arts, Art Institute of Chicago, 1993, pp.34-35.

[2] Enrique Lafuente Ferrari, *Museo del Prado. Pintura española de los siglos XVII y XVIII,* Madrid, Aguilar, 1978, p.352.

[3]Ibíd.,p.355.

[4]M. B. Mena Marqués, *op. cit.,* p.19.

[5] Joaquín de la Puente, "Pinacoteca de los Genios", n° 147, Buenos Aires, Codex, 1964.

El ideal femenino de G.A. Bécquer

En esta última jornada del Congreso deseo, ante todo, decir un "gracias" ideal al sensible, hábil y generoso padre y artífice del mismo, Ermanno Caldera.

Hace ya más de tres años que, en una radiante jornada del estío veneciano, durante una comida en compañía de la entrañable Antonella Cancellier, Ermanno me invitó a participar al noveno encuentro congresual con algunos de sus mejores amigos, todos ellos grandes estudiosos del Romanticismo.

Acepté feliz su cordial proposición sin poder sospechar ni por un instante que él no estaría materialmente con nosotros en estos días, tanto era entonces su entusiasmo y tanta su desbordante vitalidad, a pesar del insidioso mal que había empezado a hacer mella en su persona.

Digo materialmente, porque su espíritu se advierte aquí, en la Saluzzo que tanto amó, y su presencia impregna este lugar romántico, con el que Gustavo Adolfo Bécquer se habría identificado sin dificultad.

Me ilusiona suponer que Ermanno, nuestro Ermanno, nos vigila y acompaña desde lo alto de alguna nube confortable -al menos cuanto su sillón articulado-, tal vez escribiendo poesías en algún salón celestial, o escuchando entonar a Alfredo Kraus la romanza de "El último romántico":

> Noche de amor, noche misteriosa, ven hacia mí
> sombra de mujer...

Gracias por tu ejemplo, Ermanno. Y gracias también a quienes con esfuerzo, altruismo y dedicación han recogido la antorcha de sus ideales para proyectarlos hacia el futuro. Gracias a todos los que han hecho posible estas jornadas de trabajo, pero, y sobre todo, de memoria, de encuentro y de reflexión.

Paso ahora a hablar de mis personales consideraciones sobre el erotismo en la obra del escritor que, por su innovación estilística y por su lección de sobriedad y pureza poética -en una época que con frecuencia exageraba en las concesiones a la grandilocuencia y a la retórica- se pone en el vértice del romanticismo español, por méritos propios y por la influencia que su obra ejerció en los escritores españoles de las generaciones sucesivas.

Se evidencia en la lectura de la obra becqueriana, que su percepción del "eros" está vinculada a la presencia femenina, real en algunos casos, e ideal o imaginada con mayor frecuencia.

La percepción real, evidente sobre todo en las *Rimas,* se asocia a las tres mujeres que jugaron un papel estelar en su vida sentimental: Julia Espín, Elisa Guillén y, en menor medida, Casta Esteban, su esposa.

La percepción ideal impregna toda su obra, la poesía y la prosa, con resultados magistrales tanto en la una como en la otra.

Llegados a este punto, siento la necesidad de especificar en que clave interpreto la palabra "eros" aplicada a lectura de la obra de Gustavo Adolfo.

De todos es sabido que "el dios del amor" es, sin lugar a dudas, un personaje ambiguo y controvertido.

Ya en la propia mitología griega es difícil colocar su filiación. En un principio se suponía que nació al mismo tiempo que *Geos* y *Caos,* pero otras versiones sostienen que es el fruto del huevo original y que fue engendrado por la Noche.

En otros casos se insiste en verlo como un dios menor, nacido de *Poros* (el Recurso) y *Venia* (la Pobreza o escasez), privándolo así del simbolismo de cohesión interna del cosmos, para situarlo como un fuerza intermediaria entre los hombres y los dioses.

La tradición más aceptada y difundida establece que era hijo de Afrodita, diosa del Amor y de Hermes, el mensajero de los dioses.

¿Se han agotado las posibilidades genealógicas? Por supuesto que no. Había sostenedores de las variantes de *Eros* hijo de *Hermes y Artemis Ctonia,* o bien de distintas *Afroditas: Afrodita Urania* que lo habría concebido con *Hermes,* o *Afrodita*[1], que en su unión carnal con el dios de la guerra *Ares* engendró a *Anteros,* el amor contrario o recíproco. Por último llegamos a la versión de *Eros* hijo de *Hermes* y *Artemisa*[2], que es la que más se identifica con la imagen del niño alado, inventada por los poetas clásicos y que, superando las vicisitudes y modas de los tiempos, ha llegado hasta nuestros días.

Una constante caracterial se acomuna a todos estos Eros: la de ser una fuerza inquieta e insatisfecha, que se divierte colmando de desasosiego los corazones que hiere con sus flechas o inflama con su llama.

Sopesando con escrúpulo estas características, el mismo Platón sentó las bases para que a partir de él, se estableciera la diferencia entre un "eros" contingente o del cuerpo y un "eros" celeste o del alma.

Creo que se puede afirmar, con poco temor a equivocarse, que toda la época romántica está impregnada de esta fuerza inquieta e insatisfecha que llena de desasosiego los corazones, encauzada unas veces hacia el "eros" contingente y otras hacia el "eros" celeste, o alternando ambas posibilidades en muchos casos.

No fue Bécquer la excepción a esta tendencia espiritual generalizada. En su obra, sutil entramado de ideales unidos a reflexión y experiencia, encontramos las dos caras del "eros". Porque en ella se refleja la sublimación de su vida real, pero sobre todo porque da forma literaria a la ideal, a la que desea, la que existe sólo en su pensamiento y en sus sueños.

Su mujer ideal, la que el poeta busca sin encontrar jamás, mezcla de "eros" carnal y celestial, nos la describe así en la Leyenda "El rayo de luna": ojos azules, "azules y húmedos como el cielo de la noche"; azules y rasgados; una cabellera suelta, flotante y oscura; alta y esbelta, "como esos ángeles de las portadas de nuestras basílicas"; la voz suave, como el rumor del viento en las hojas de los álamos, y su andar acompasado y majestuoso, como las cadencias de la música; una mujer hermosa, como los más hermosos sueños de la adolescencia, pero que se identifica por completo con su amado:

> 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...

Es éste el ideal de perfección que Gustavo Adolfo persigue, identificándose con Manrique, el protagonista de la Leyenda. ¿Consigue encontrarlo? Sí, pero cuando por fin consigue alcanzar el anhelado objeto de deseo, descubre con estupor que es un rayo de luna. "Un rayo de luna que penetraba a intervalos por entre la verde bóveda de los árboles cuando el viento movía las ramas".

Porque Bécquer, como Manrique, "había nacido para soñar el amor, no para sentirlo", a pesar de que:

> 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.

"Amaba a todas las mujeres un instante". Hay también en esto un paralelismo entre Manrique y Bécquer. La inestabilidad sentimental del primero es también la inestabilidad de Gustavo Adolfo en la vida real. Y no por su voluntad, sino porque las mujeres que ama lo abandonan, con excepción de su esposa Casta -ironía del nombre- de la que se separa él, después de saber que lo traiciona con un aventurero de Noviercas[3].

No es difícil imaginar los efectos devastantes de tales abandonos en un espíritu hipersensible, capaz de expresarse así en "Cartas literarias a una mujer":

> El amor es el manantial perenne de toda poesía, el origen fecundo de todo lo grande, el principio eterno de todo lo bello.[4]

Y al tema del amor, tratado en muy diversos aspectos, dedica once de sus *Leyendas.* Recordemos algunas en las que el amor pasional de los protagonistas los arrastra a situaciones aberrantes:

- El amor lleva al robo sacrilego en "La ajorca de oro".
- En la noche de difuntos el amor lleva a la muerte al primogénito de la casa de Alcudiel, en "El Monte de las Animas".
- La pasión incontrolada lleva al capitán de una compañía de húsares a profanar la estatua yacente de doña Elvira, en la leyenda toledana "El beso".
- En "Los ojos verdes", el amor irracional de Fernando lo conduce al fondo de una laguna en la que muere.
- El amor hace que un caballero posponga su propia vida y la de sus subditos a la conquista y goce de la mujer amada en "La cueva de la mora".

Otras podríamos citar ("La corza blanca", "La rosa de pasión", "La promesa", la ya mencionada "El rayo de luna", etc.) pero queremos dirigir la atención ahora a las mujeres que fueron instrumento de Cupido para tocar (y malherir) el corazón de Bécquer.

La primera fue un amor adolescente que floreció en Sevilla y terminó en 1852, cuando la joven Lenona, vasca, regresó a su tierra de origen. El poeta le dedicó una oda[5] de veintidós sextinas en la que, entre suspiros, invocaciones y llanto le escribe:

¿Y te vas? *¿Y* del Betis placentero
abandonas las márgenes floridas? ¿Y el
llanto lastimero, y las amargas lágrimas
vertidas por tus amigos en el trance
fuerte, bastantes no serán a detenerte?

¿Y de tus negros y brillantes ojos
ya no veremos el fulgor divino?
¿Y de tus labios rojos
no escucharemos más el peregrino
acento que resuena
más dulce que el cantar de Filomena?

[...]
Oh, nunca yo te hubiera conocido
sí tan pronto debiera de perderte!

A pesar de tantas manifestaciones de dolor, es probable que la haya olvidado pronto, porque a su llegada a Madrid, dos años más tarde, parece sentimentalmente sereno y toda su atención se concentra en sus sueños de gloria.

Sin embargo en la capital de España, "Eros" le espera con dos flechas dolorosas en su carcaj. La primera la dispara contra el desprevenido poeta en la calle de "Flor Alta", en la zona de "S. Bernardo", mientras paseaba por ella en compañía de su amigo Julio Nombela. En aquella época Gustavo Adolfo

solía dar largos paseos por aquella zona y por El Retiro para reponerse de la grave enfermedad que había contraído cuando vivía en una modesta casa de huéspedes en la calle de la Visitación. Bécquer alzó la mirada hacia el balcón de una casa y...

Pero veamos como describe Nombela la fatal atracción que nace de un gesto tan natural y espontáneo:

> ...estaban asomadas a uno de los balcones del piso principal dos jóvenes de extraordinaria belleza, diferenciándose únicamente en que la que parecía mayor, escasamente de diecisiete o dieciocho años, tenía en la expresión de sus ojos y en el conjunto de sus facciones algo de celestial. Gustavo se detuvo admirado, al verla, y aunque proseguimos nuestra marcha por la calle de la Flor Alta, no pudo menos de volver varias veces el rostro, extasiándose al contemplarla...
> Aquella tarde estuvo muy expansivo, y en las sucesivas volvimos a la calle de la Justa, entrando por la de la Flor Alta, torciendo a la izquierda para volver, por la calle de la Estrella, a la de San Bernardo y dirigirnos a nuestro solitario paseo.
> Siguiendo por aquel camino, si las jóvenes estaban asomadas al balcón podíamos verlas más tiempo, lo que por fortuna sucedía casi siempre.

El nombre de la bellísima joven era Julia Espín, hija mayor de D. Joaquín Espín y Guillén, compositor y profesor del Conservatorio[6]. Julia tenía diecinueve años y no le prestó excesiva atención al poeta, ya que, además de su gran belleza física poseía una magnífica voz de soprano y veía abrirse ante sí una prometedora carrera artística. A pesar de su indiferencia Bécquer siguió amándola platónicamente y es ella la inspiradora de un número importante de *Rimas*.

Veamos una, la XIII, en la que ensalza los ojos que lo cautivaron:

> Tu pupila es azul, y cuando ríes, su
> claridad süave me recuerda el trémulo
> fulgor de la mañana que en el mar se
> refleja.
>
> Tu pupila es azul, y cuando lloras, las
> transparentes lágrimas en ella

se me figuran gotas de rocío en
una violeta.

Tu pupila es azul, y si en su fondo como
un punto de luz radia una idea, me parece
en el cielo de la tarde ¡una perdida
estrella!

En el verano de 1859 consigue liberarse del peso de este amor imposible para caer en las redes de la pasión por la misteriosa Elisa Guillén, a la que dedicó la parte más numerosa de las *Rimas.* Poco se sabe de esta tal Elisa. Para algunos estudiosos fue una dama de alcurnia, tal vez una noble vallisoletana[7], que correspondió por algún tiempo al sentimiento de Bécquer, para abandonarlo al final. Para otros, en cambio, no habría existido en la realidad. Sería fruto de la fantasía del poeta, una especie de *senhal,* un ser ideal nacido de y para la poesía. Sin embargo, si así fuera, resultaría difícil explicar ciertos tonos resentidos, las *Rimas* de la ironía, del sarcasmo y de la traición que mejor se concillarían con una pasión erótica real, recíproca hasta un cierto momento y traicionada más tarde.

De todos modos, criatura real o imaginaria, poco importa, vistos los resultados literarios, de los que propongo como muestra la breve Rima LVIII:

¿Quieres que de ese néctar delicioso
no te amargue la hez?
Pues aspíralo, acércale a tus labios
y déjalo después.
¿Quieres que conservemos una dulce
memoria de este amor?
Pues amémonos hoy mucho, y mañana
digámonos ¡adiós!

¿Y quién hiere el corazón de Bécquer después de Elisa? La soriana Casta Esteban Navarro, que representaría la esperanza de una vida serena, después del desengaño de la relación precedente.

Así se dirige a Casta en la única poesía a ella dedicada específicamente:

Tu aliento es el aliento de las flores; tu voz
es de los cisnes la armonía; es tu mirada
el esplendor del día, y el color de la rosa
es tu color.

Tú prestas nueva vida y esperanza a un
corazón para el amor ya muerto; tu creces
de mi vida en el desierto como crece en el
páramo la flor...

Era Casta la hija de un médico que en cierta ocasión había curado a Bécquer de una grave dolencia. Con ella contrajo matrimonio en 1861. De la unión nacieron tres hijos. Pero en 1868, unas relaciones sospechosas de Casta con un antiguo novio suyo, el ya mencionado "Rubio" provocaron la separación inmediata de Gustavo Adolfo, que se fue a vivir a Toledo con sus dos hijos mayores y con su hermano Valeriano, también separado de su mujer. Dos años más tarde, después de la muerte de Valeriano, en septiembre de 1870, el matrimonio volvió a reunirse, pero por poco tiempo, porque tres meses más tarde, el 22 de diciembre falleció también Gustavo Adolfo.

Julia, Elisa, Casta..., las tres flechas de carne en el arco de Cupido, ¿qué correspondencia han tenido con el ideal amatorio afanosamente buscado?

Después de haber ponderado escrupulosamente las pulsiones latentes en la obra becqueriana creo que se llega inevitablemente a la conclusión de que la más pura esencia de su ideal erótico ha quedado así reflejada, con elegante concisión, en la Rima LI del manuscrito del *Libro de los Gorriones*[8]:

- Yo soy ardiente, yo soy morena,
yo soy el símbolo de la pasión;
de ansia de goces 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!

FRANCISCA CRUZ ROSÓN
Universidad de Trieste

[1] Hija de Zeus y de la ninfa Dione, hija, a su vez, de Nerea y de Doria.

[2] Hija de Zeus y Perséfona, diosa de la Agricultura.

[3] Pueblecito de la provincia de Soria, donde el doctor Esteban, padre de Casta, poseía una casa en la que, con su familia, pasaba los veranos. Y justamente en Noviercas es donde el poeta conoce a la que se convertiría en su esposa.

[4] *Cartas literarias a una mujer.* Carta II.

[5] "Oda a la señorita Lenona en su partida"

[6] La carrera musical de Julia Espín suscitó el interés de varios estudiosos de Bécquer, entre ellos Rafael de Balbín que publicó un documentado artículo titulado "Noticias sobre Bécquer", *Revista de Filología Española,* Madrid, 1968, cuadernos 1-4, pp.321-27.

[7] Cf. Gerardo Diego, "Casta y Gustavo", *La Nación,* Buenos Aires, 14 de mayo de 1942.

[8] En esta Rima he querido mantener la numeración del manuscrito del *Libro de los Gorriones,* mientras que las dos anteriores llevan la numeración que los amigos de Bécquer les atribuyeron al recopilarlas para su publicación postuma.

Entre la tierra y el cielo

Mi salutò virtuosamente tanto che mi parve allora
vedere tutti i termini della beatitude.
Dante Alighieri, *Vita Nuova,* 3

Après on peut choisir au hasard, ou la terre
Ou le ciel!
Victor Hugo, *Les chants du crépuscule*

Al final de su primer discurso dice Sócrates en el *Fedro:*

> [...] el deseo irrazonable que domina a la opinion que tiende al bien, y que se endereza al piacer producido por la belleza, fuertemente reforzado además por otros deseos de su misma naturaleza cuyo objeto es la belleza corporal, y cuyo impulso nos avasalla, recibiendo su nombre de su pro-pia fuerza, se llamó amor. (XIV, 238c)[1]

Algunos siglos mas tarde Lope de Vega, a quien le gustaba recordar a Platon, hace decir a unos labradores al principio de *Fuenteovejuna:*

MENGO. [...]	¿Qué es amor?
LAURENCIA.	ES un deseo de hermosura.
MENGO.	Esa hermosura ¿por qué el amor la procura?
LAURENCIA.	Para gozarla.[2]

Y por ùltimo, me atrevo a recordar los versos de Espronceda:

[...]
Sólo quiero
por riqueza

la belleza
sin igual![3]

Reconozcamos el sorprendente parecido de contenido entre estos tres textos: platónico en estado puro el primero, neoplatónico el segundo y romántico el último. Y, sin embargo, si la formulación es similar, apreciamos una esencial diferencia entre ellos en cuanto pensamos en sus *actores* y en su *puesta en escena.* El diálogo de Platón se *representa* entre dos *filósofos* amigos que hablan sobre el amor -de un hombre cultivado y maduro por un bello y discreto efebo- en un *ameno paraje;* Lope se inspira en el pasaje, aunque la "quistión" -ahora orientada hacia la inclinación entre hombre y mujer- resulta un tantico artificiosa planteada por *lugareños de un pueblo cordobés;* por su parte, Espronceda, presenta al *pirata* en una efectista *decoración nocturna muy teatral,* entonando un canto a la libertad que ha conquistado con riesgo de su vida, que sigue en vilo. En este tercer caso, el poeta sugiere los peligros que acosan al capitán a pesar del momento de calma que disfruta. Se ha pasado de la conversación sosegada a un soliloquio en verso, del razonamiento a la exaltación emotiva de una canción.

Podemos comprobar en estos ejemplos cómo una idea cambia de sentido según el contexto en que aparece. Basta una imagen, un gesto o cualquier otro signo para establecer la perspectiva desde la que se *representa* la realidad. Sócrates y Fedro, Laurencia y sus amigos y el corsario coinciden en el *deseo de posesión de la belleza;* difieren en la *actitud,* en el *modo de estar en el mundo.* En el *escenario* espléndido de una noche de luna en el mar, quien solo quiere "la belleza sin igual" es un fugitivo, un marginado de la sociedad que le ha puesto precio a su cabeza. Es indudable la tensión entre la mágica quietud de la escena -con su recuerdo inevitable del 'marinero que solo dice su canción a quien con él va'- y la amenaza que acecha.

Esa tensión o conflicto entre la realidad y el deseo es una constante en la visión del mundo de los románticos y se confirma en todas sus creencias y manifestaciones. Y, claro es, en su concepción del *amor* y *en el modo de representarlo* manifiestan la dificultad de armonizar esos extremos. Difícilmente suscribiría un personaje de 1830 las palabras de Barrildo en la comedia de Lope (I, [4], vv. 379-382):

BARRILDO. El mundo de acá y de allá
[...] todo es armonía. Armonía es
puro amor, Porque el amor es
concierto.

Todo el teatro romántico es un mentís a esos versos (I, 4, 379-382).

Hombres y mujeres se han amado desde el principio de los tiempos y, por encima de la simple atracción de los sexos, han personificado en un dios el ciego impulso de la naturaleza, han elaborado una metafísica que lo trasciende, lo han sublimado como una comunicación espiritual y un anhelo de unión entre dos almas y, en fin, lo han convertido en uno de los grandes temas del arte universal. "Yo diría -sugiere Ortega y Gasset con una ironía que comparto- que el amor, más que un poder elemental, parece un género literario" porque "el amor, más que un instinto, es una creación"[4]. Como tal género de las *belles lettres* -olvidémonos ahora de las demás *bellas artes*- obedece a una poética y a una retórica.

Si pensamos en el tema de la *mujer amada,* una de las jambas sobre las que se construye el arco erótico, encontramos en todas las épocas la persistencia de motivos casi sin modificar. La belleza del rostro y sus facciones -cabello, frente, ojos, labios o boca-, del cuello, talle, manos y pies, con su imaginería y adjetivación asociadas, constituyen un venero inagotable de tópicos que llegan muy elaborados a los románticos. Baste recordar un par de muestras.

En la primera de las "orientales" de Zorrilla, un moro granadino piropea a la "Dueña de la negra toca":

Tus labios son un rubí partido por
gala en dos... Le arrancaron para ti
de la corona de un Dios.[5]

Esta cuarteta que, con variantes mínimas, ha sido atribuida erróneamente a Espronceda[6], enjoya la imagen similar que aplicó Arolas a Isabel II -¡cuando sólo contaba cuatro años!- en una de sus primeras Poesías publicadas:

Ríes y partes el clavel pomposo
Que da a tus labios el color preciado.[7]

Sería absurdo ahogarse en el falso problema de quién precede a quién porque ambos bebieron en el mismo regato, el primer verso del romance "A una boca" de Pérez de Montalbán: "Clavel dividido en dos"[8]. La letanía de imágenes que engarza el "retacillo de Lope" en sus octosílabos deja chicos los arabescos decorativos de Arolas, de Zorrilla y de cualquiera de sus contemporáneos.

La segunda muestra es el *topos* que asimila 'brevedad de la juventud y lozanía de la rosa'. Es tan conocido que lo menciono solo para relacionar los siguientes versos de Espronceda con su abolengo:

Murió de amor la desdichada Elvira, cándida rosa que agostó el dolor, suave aroma que el viajero aspira y en sus alas el aura arrebató. Vaso de bendición, ricos colores reflejó en su cristal la luz del día, mas la tierra empañó sus resplandores, y el hombre lo rompió con mano impía. Una ilusión acarició su mente, alma celeste para amar nacida; era el amor de su vivir la fuente, estaba junto a su ilusión su vida.[9]

Loable paciencia sería la de quien tuviera que seguir leyendo mi machacona reiteración de erudición de acuíferos, que es, como ya he apuntado, aportación inerte de materiales de acarreo. Pero insisto en que lo importante es analizar cómo los románticos dan forma y sentido nuevos a un caudal de remoto origen. En los versos de arriba no interesa tanto señalar el parentesco del tópico y sus concordancias dentro de la obra del autor[10] como el *ideal femenino* que esos versos esbozan. Porque el gastado motivo de la tradición clásica se enriquece introduciendo un tercer elemento, el 'amor'. La significación de los nominales referidos a la materia ("rosa", "vaso") se connotan por sus epítetos ("cándida", "de bendición"), en una ascensión de

Elvira hacia un luminoso éter ("suave aroma", "cristal", "luz del día", "ricos colores") y alcanza su plenitud nocional en el verso "alma celeste para amar nacida", que resume su esencia y razón de ser, principio formulado genéricamente en *El diablo mundo:*

> Tú el espíritu, amor, tú eres la vida de la mujer
> que en tu ilusión se ceba, y halla en ti solo su
> ansiedad cumplida la que tu dardo penetrante
> prueba.[11]

Esa 'mujer angelical' que espera alcanzar su plenitud espiritual en la tierra convirtiendo en acto el amor que la vivifica, depende en último término del 'hombre' para consumarlo y realizarse. La frágil corporeidad femenina ("la tierra empañó sus resplandores") es cáliz de un vino glorioso. Si el hombre en su torpeza busca tan solo poseer la copa ("lo rompe con mano impía"), comete un sacrilegio al despreciar el aliento divino que contiene. El deseo sin comunión espiritual es una profanación de la mujer, que pierde la razón de vivir. De ahí el primer verso: "Murió de amor la desdichada Elvira".

No olvido que comento los versos de un solo poeta y que sería arriesgado elevar a categoría lo que, en todo caso, solo valdría para aplicarlo a la obra de Espronceda. Pero esta especie de 'filosofía erótica' predomina y caracteriza el pensamiento amoroso de los románticos. Sin ser reductivo en exceso, cabe afirmar que la armonía del 'cosmos' depende del 'triunfo del amor', lo que implica conflicto, lucha entre fuerzas opuestas. En los versos citados de Lope, el "concierto del mundo de acá y de allá" se plantea como una teodicea o, si se prefiere, una teología en la que Amor y Dios son uno mismo. Existe el 'orden universal' por encima de las contingencias humanas y el final de la comedia es una restauración del orden terrenal dentro del orden divino. Con rigor escolástico, Calderón presenta desde la fe el problema del determinismo y libre albedrío en *La vida es sueño,* una cuestión que Ángel de Saavedra plantea agónicamente en *Don Álvaro o la fuerza del sino* como expresión del 'caos', de la ruptura azarosa de los lazos entre la tierra y el cielo.

En el vacío que dejan las ataduras religiosas -'religión' podría emparentarse con el verbo latino 'religare'-, el silencio divino se colma con el Amor, fuerza que anima la naturaleza y está personificada en la mujer como ser cuya belleza física es traslado sensitivo de la espiritual. Se trata, en definitiva, de una recreación de la "donna beata e bella" de Dante y de la "casta belleza" de Petrarca, interpretadas con óptica romántica[12]. Pero con una diferencia esencial: estas son criaturas divinas, forman parte de la Creación. Amadas "in vita" y camino de perfección moral para sus amantes poetas "in morte". La "donna di virtù" y la "angelica figura" vivifican el espíritu de ambos desde la otra ribera, prosopopeya de la Teología una -Beatrice, 'vehículo de virtud'-, fuente de conciliación del amor terreno y de futura virtud otra -el *Canzoniere* termina con una invocación a la Virgen para que Dios "accolga '1 mio spirto in pace".

En otro plano, no necesariamente inferior, también es trascendente el *eros romántico.* Es 'ascensión espiritual', pero también es 'comunión' y 'unión física y anímica' de la pareja humana. La mujer no es *ya* ni es solo medio para escalar el cielo, ni alcanza su condición celeste mediante la muerte que la libera del cuerpo; es el 'cielo' mismo o una parte de él, y no por hipérbole, sino por convicción. Pero la palabra es por sí tan indefinida y polisémica como su definición académica, de modo que tanto designa la 'gloria', la 'vida eterna' o la 'Iglesia triunfante' como el espacio que se eleva sobre "el sucio pantano de la vida"[13], o la región donde habita la belleza que es "lo más sensible de la realidad ideal y lo más susceptible de despertar el amor", como dice Platón. De esa belleza participa la mujer en cuerpo y alma y permite ser llamada "ángel puro de amor, que amor inspira" por Espronceda en *El estudiante de Salamanca* (I, v. 146)[14].

El anhelo de plenitud y de eternidad se logrará en esa región, superior o interior, ajena a la tierra y al cielo que puede no ser el cristiano. Por ello V. Hugo puede dirigirle "A une femme" estos versos que podrían haber inspirado la "Rima XXIII" de Bécquer:

> Si j'étais Dieu, la terre et Taire avec les ondes, Les
> anges, les démons courbés devant ma loi,

Et le profond chaos aux entrailles fécondes,
L'éternité, l'espace, et les cieux, et les mondes, Pour
un baiser de toi![15]

El motivo del 'beso' sintetiza, a mi juicio, toda la filosofía amorosa de los románticos porque es unión física y espiritual. En su larguísima tradición predomina el tratamiento sensual sobre el anímico, aunque desde antiguo se juegue con el doble sentido (lat., *anima,* 'alma', 'aliento'), Pensemos solo, por ceñirnos a un poeta que nos concierne, en *Los besos* falsamente atribuidos a Arolas por su editor[16]. Lomba y Pedraja puso ya de relieve en su libro sobre el escolapio[17] que se trataba de una traducción bastante libre de la versión que Mirabeau había hecho del *Basiorum liber* del poeta neolatino holandés Jan Everaerts o Ioanes Secundus[18]. Sin duda son ejercicios de aprendizaje y familiarización con la poesía de una época muy anterior a la fecha de publicación, pero nos sirven para confirmar las raíces clásicas de su obra -coincidente en esta ocasión con Meléndez Valdés-, que explica su voluptuoso regodeo rococó. Pero lo más interesante y revelador es comprobar cómo la segunda de estas odas 'amatorias' inspiró el cuadro XVII y último de *La Sílfida del Acueducto,* "poema romántico" que Arolas publicó en 1837, en pleno proceso desamortizador y seguramente expresión de una aguda crisis religiosa. En "Las sombras o el Elíseo", dos amantes se acarician en un 'locus amoenus' y, cuando van a besarse, él dice:

> [...] te abrazaría con eterna lazada, si posible fuera, y te regalara con un beso que no tuviese fin [...]. Nada podría separarme de tu rosada boca: la muerte debiera sorprendernos en medio de los mutuos besos, llevando una sola barca dos amantes al plácido retiro de las sombras. Seríamos conducidos a las olorosas campiñas que gozan de una eterna primavera, lugares en donde los héroes encuentran con sus queridas las delicias de sus antiguos amores [...]. La tropa de aquellos amantes felices se levantaría al vernos y nos colocaría en el primer asiento entre los poetas. Ninguno de las amantes de Júpiter, ni su misma hermana Helena, se opondrían a este honor. (III, pp.5-6)

La situación de la apódosis es tan hedonista como la de la prótasis. Si Sofía aceptara, el intenso y prolongado beso les produciría tal exaltación que creerían morir de placer y se 'sentirían como si' fueran transportados a los campos Elíseos. Las alusiones mitológicas, las descripciones florales y la intemporalidad paradisíaca remiten a una 'sensación' que apenas disimula el simple goce sexual y la alegría de vivir de la pareja. Pero en los cuartetos de la novelita el mismo paisaje está impregnado de melancolía porque en él yacen dos héroes del amor -¡de un amor sacrilego entre un cartujo y su amada que ha irrumpido en su celda superando toda clase de obstáculos!-, víctimas de la tiranía y la incomprensión:

> [...]
> Un sepulcro sencillo se levanta,
> propio para el amor si hubiese muerto:
> De Ormesinda y Ricardo desgraciado
> yacen en él los infelices restos,
> colocados por manos cariñosas
> de la sensible Elvira y de Roberto.
> ¡ Oh manes sacrosantos! Si en la vida
> os desunió la infamia y el despecho,
> en la callada y misteriosa tumba
> os volvió la amistad los lazos bellos.[19]

"Lugar sombrío y retirado", "infelices restos" de los amantes, 'opositores' a la unión de la pareja constituyen el plano terrenal en donde el amor aparentemente ha fracasado ("propio para el amor si hubiese muerto"). Pero en la última estrofa citada se trasciende la muerte, que da paso en las siguientes al "alto cielo":

> Y mientras flores de matices varios sirven de
> adorno a los despojos vuestros, las sombras
> amorosas van vagando por la mansión de los
> felices reinos. (p.290a)

Lo que sigue es una reproducción en endecasílabos de la escena imaginada por el amante de Sofía, sólo que vista ahora desde el lado misterioso de la

realidad en donde, liberados los espíritus de sus cuerpos, puede ocurrir este prodigio:

> A Ormesinda, los dioses prepararon
> distinguido lugar y trono excelso,
> debido a su hermosura y a la llama
> que alimenta en su sensible pecho.
> Helena, hija de Jove y [Elisa],
> Este supremo honor reconocieron,
> Cual justa recompensa a los dolores,
> Cual premio digno de esforzado intento. *(Ibíd.)*

Ignoro cómo recibirían el prior y correligionarios de Arolas su fantástica "apoteosis del amor sacrilego", como dictamina Lomba y Pedraja. Pero aparte la mezcla de lo religioso cristiano con los anacronismos mitológicos, la consumación amorosa más allá de la muerte la suscribiría cualquier romántico, estuviera o no bajo el efecto de una crisis personal, fuera un liberal exaltado, como en ese momento parecía ser el enfebrecido escolapio, fuera un moderado, como se muestra E. Gil en *El señor de Bembibre.* Es evidente la profunda diferencia formal y de sentido que existe entre el "poema romántico" y la novela histórica, -salvando calidades, similar a la que hay entre *Don Alvaro* y *Don Juan Tenorio*-. El primero, compuesto en el centro de la 'revolución', expresaba la radical ruptura del mundo, mientras la segunda, escrita en la década siguiente, se conformaba ideológicamente con una época de creencias, abierta a la posibilidad ilusoria de un universo armonioso en donde la tierra se reconciliaba con el Cielo.

Luis F. DÍAZ LARIOS
Universitat de Barcelona

[1] Cito la traducción de M. Araujo, en Platón, *Obras completas,* Introducción de J.A. Míguez, Traducción del griego, preámbulos y notas de M. Araujo, F. García Yagüe, L. Gil, J.A. Míguez, M. Rico, A. Rodríguez Huescar y F. de P. Samaranch, Madrid, Aguilar, 1972, p.859b.

[2] Act. I, [4], vv. 409-412 (Cito por Lope de Vega/Cristóbal de Monroy, *Fuenteovejuna (dos comedias),* Edición, introducción y notas de F. López Estrada, Madrid, Castalia, 19732, p.61.

[3] "La canción del pirata", en J. de Espronceda, *Poesías líricas y fragmentos épicos.* Edición, introducción y notas de R. Marrast, Madrid, Clásicos Castalia, 1970, p.227.

[4] "Para una psicología del hombre interesante", en J. Ortega y Gasset, *Estudios sobre el amor,* Madrid, Espasa-Calpe (Austral 1338), 1964, p.53.

[5] J. Zorrilla, *Obras completas,* Ordenación, prólogo y notas de N. Alonso Cortés, Valladolid, Librería Santarén, 1943 (2 vols.), I, p.37a.

[6] Cf. N. Alonso Cortés, *Espronceda. Ilustraciones biográficas y críticas,* Valladolid, Librería Santarén, 19452, pp.107-108.

[7] "Canto patriótico contra la facción carlista de Navarra", en *El eco del Turia. Poesías a la aclamación augusta de Doña Isabel Segunda, Reina de las Españas,* Valencia, Imprenta de D. Ildefonso Mompié de Monteagudo, 1834, pp.75-79.

[8] *Poesía de la Edad de Oro. II. Barroco,* Edición, introducción y notas de J.M. Blecua, Madrid, Clásicos Castalia, 1984, pp.345-346. Señaló la ascendencia R Castelltort, Sch. P., "Miscelánea en torno al P.Arolas. (Insistiendo, ampliando y rectificando", *Analecta Calasanctiana. (Suplemento científico-literario de Revista Calasancia),* V, 12 (jul.-dic. 1964), p.385.

[9] J. de Espronceda, *El Estudiante de Salamanca. El diablo mundo,* Edición, introducción y notas de R. Marrast, Madrid, Clásicos Castalia, 1980, pp.101-102, vv. 343-354.

[10] En su ed. cit, p.101, n. 29, Marrast señala el soneto "Fresca, lozana, pura y olorosa" (1834); *Blanca de Borbón,* IV, 4; *El diablo mundo,* V, I, vv. 4320-4327.

[11] Ed. cit., p.323, vv. 4280-4291. Cf. el comentario de J. Casalduero a las seis octavas en las que se encuentran estos versos en *Forma y visión de "El diablo mundo" de Espronceda,* Madrid, José Porrúa Turanzas, 19752, pp, 154-160.

[12] Es cosa sabida la admiración que sintieron los románticos por ambos. Pienso en Foscolo, Leopardi, Hugo, Arolas... no sería difícil citar algunas referencias más.

[13] J. Zorrilla, "A don Jacinto de Salas y Quiroga", en *Obras completas,* ed. cit, I, p.41a.

[14] por no olvidar las protagonistas de algunos dramas: "Mon ange!" llama Hermani a Doña Sol (II, 4); "Tú no eres una mujer: eres un ángel; ¡el cielo te ha enviado para hacerme sobrellevar la vida!", susurra Rugiero abrazado a Laura (II, 3); "Ángel consolador del alma mía" son las primeras palabras que irnos de Don Álvaro dirigidas a Leonor, la mujer en cuya habitación irrumpe decidido a raptarla (I, 7, v. 241), lo que causará su desgracia; y , en fin, "ángel de amor" es doña Inés para Don Juan (I, IV, 3, v. 2170).

[15] *Les feuilles d'Automne,* en *Oeuvres poétiques. I. Avant l'exil 1802-1851,* Préface par G. Picon, Édition établie et annotée par P.Albouy, Tours, Gallimard, 1968,p.761.

[16] En *Poesías de D. Juan Arolas. Libro de los amores,* Tomo III, Valencia, Imprenta de D. José Mompié, 1843, pp. 1-41.

[17] J. Lomba y Pedraja, *El P. Arolas. Su vida y sus versos. Estudio crítico,* Madrid, Est. Tip. Sucesores de Rivadeneyra, 1898, p.172.

[18] J. Segundo (Everaerts), *Basia et alia quaedam/Besos y otros poemas,* Introducción, cronología, bibliografía, notas y traducción de O. Gete Carpio, Barcelona, Bosch, 1979. En las pp.68-73 se registra su difusión en la literatura española.

[19] *Obras de Juan Arolas,* Edición y estudio preliminar de L.F. Díaz Larios, Madrid, Atlas (BAE 289-291), 1982-1983, III, p.289b. (Corrijo erratas y puntuación).

Don Juan, vendaval erótico romántico, en Espronceda y Zorrilla

Con este título pretendo, evidentemente, aludir al tema central de nuestro Congreso, *El eros romántico,* decidido por la Junta Directiva a propuesta de Ermanno Caldera hace tres años. Para ello, tomo prestado un texto de Américo Castro del Prólogo a su edición de *El Burlador de Sevilla* en el que dice que Tirso de Molina proyectó el personaje de don Juan con técnica violentamente barroca, "a modo de vendaval erótico" (p.XXIII). Naturalmente, Américo Castro utiliza el adjetivo "erótico" en el sentido que le da el diccionario de "perteneciente o relativo al amor sensual, al amor carnal". En efecto, en el don Juan originario el eros, el amor carnal es apremiante ("esta noche he de gozalla" , dice de Tisbea, I, v. 686, o "gozarla esta noche espero", piensa de Aminta, III, v.114) y constituye su compulsiva guía vital, en el sentido en que el propio don Juan emplea la palabra "amor":

> El amor me guía a mi inclinación, de
> quien no hay hombre que se resista.
> Quiero llegar a la cama. ¡Aminta! (III,
> 198-202)

Del eros barroco al eros romántico

Don Juan es la imagen esencial del Deseo. Es eros, un eros constante que en sus varias manifestaciones asume diversos significados. Teniendo esto en cuenta, vamos a considerar cómo, en la figura de don Juan, el eros barroco, se hace eros romántico. En el primero, el Deseo sucumbe derrotado por una conciencia antigua del mundo (vid. Cascardi) y en el segundo, en una concepción moderna, la derrota del Deseo se manifiesta como empresa de invicta heroicidad o bien se evita la derrota sustituyendo el amor carnal por un amor angélico y espiritual que queda glorificado al transformarse el Deseo quebrantador de las normas del don Juan originario en sometimiento a la autoridad establecida por la sociedad y por la religión.

Dos donjuanes representan en España de forma destacada este eros romántico: el don Juan de Espronceda en el poema narrativo *El e studiante de Salamanca* y el de Zorrilla en el drama *Don Juan Tenorio*. Al comienzo del poema de Espronceda, el protagonista, don Félix de Montemar, se nos presenta como "segundo don Juan Tenorio" (v.100), es decir como nuevo "vendaval erótico;" nuevo, pero todavía según las pautas tradicionales, de acuerdo con las características propias del don Juan barroco:

> Siempre en lances y en amores,
> siempre en báquicas orgías,
> mezcla en palabras impías
> un chiste a una maldición, (vv. 120-123)

También a él se le ha aplicado con propiedad la metáfora del vendaval: para Joaquín Casalduero, este segundo don Juan Tenorio es, como el primero, "un torbellino" y "como huracán, arrasa todo a su paso" (p.183).

Teniendo en cuenta este linaje tradicional, Luciano G. Egido sugiere la posibilidad de que el prototipo medieval del "estudiante de Salamanca", personaje "mujeriego y atrevido, insolente y pecador" (p.236), confluyera en la creación del don Juan Tenorio tirsiano con la del galán libertino mediante una mutación en la que el estudiante cambiara su indumentaria talar por la de caballero, manteniendo su perfil tradicional de fornicario, esencial del galán burlador. Esta combinación de dos tipos libertinos, el estudiante y el galán, personajes ambos de carácter erótico trazados de acuerdo con pautas tradicionales, es la que en principio caracteriza efectivamente al protagonista del poema de Espronceda. Pero toda esta caracterización tradicional del personaje cambia en la cuarta parte cuando se encuentra con el espectro; hasta entonces parece un galán sacado de una comedia de capa y espada del XVII en conflicto con el hermano de la dama que, según las convenciones del género, está obligado a proteger el honor de su hermana. En efecto, el "cuadro dramático" de la tercera parte remite en su epígrafe a una comedia de Moreto. Pero el desafío obligado del teatro antiguo lo cambia todo en el relato decimonónico y le da un sentido moderno al personaje tradicional romantizando la figura antigua y barroca del galán estudiante.

También, siguiendo el dinamismo del modelo original, Zorrilla concibe su don Juan Tenorio como "vendaval erótico" que con su ímpetu arrasa, según él mismo se envanece, las cabañas, los conventos, los claustros, dejando memoria amarga de él en todas partes:

> Yo a las cabañas bajé,
> yo a los palacios subí,
> yo a los claustros escalé
> y en todas partes dejé
> memoria amarga de mí. (vv.505-509)

Los dos personajes huracanados, en ambos textos decimonónicos, viven en la época de los Austria, representando, con los atributos del héroe español tradicional, la figura antigua de don Juan. Espronceda en su cuento fantástico y Zorrilla en su drama toman esta figura antigua de la España de la Contrarreforma presentándola primero en su atavío antiguo para darle finalmente una dimensión moderna en ambas obras en el marco histórico-literario del Romanticismo español. Pero como es bien sabido, en el capítulo de la literatura romántica española, contrastan simultaneamente dos concepciones opuestas del mundo moderno: la de literatura que expresa la angustia del mal del siglo, por un lado, y la literatura consoladora de dicho mal, por otro. Los dos donjuanes indicados las representan respetivamente, la primera en el "vendaval erótico" de Espronceda y la segunda en el "vendaval erótico" de Zorrilla.

Don Juan rebelde, héroe romántico

Esta gran transfiguración del don Juan antiguo al moderno a que nos hemos referido se realiza cuando en el Romanticismo el malvado se convierte en héroe, haciendo del don Juan tradicional un hombre moderno, idealista insatisfecho, rebelde prometeico y satánico. A comienzos del siglo XIX, el don Juan antiguo y originario, tal como lo había concebido la España de la Contrarreforma, en contra del Renacimiento, transgresor malvado, atrevido gozador de los placeres engañosos de este mundo, fascinado por todos los atractivos sensuales de la vida, por lo tanto, pecador responsable de su propia condenación por su inmoralidad, se transforma haciendo del deseo erótico una imagen simbólica del anhelo ardiente de eternidad. El don Juan decimonónico se muestra hombre de su tiempo, moderno, investido de invicta heroicidad romántica, triunfador en su derrota. Al adoptar la figura de héroe

romántico, representa la exaltación del rebelde contra la vida concebida como prisión, asumiendo la caída y la liberación como consecuencias grandiosas y contradictorias de una heroica rebellión que lo magnifica haciéndolo aparecer grandioso en su caída, orgulloso y condenado a la vez bajo el signo de Prometeo y de Satán. En el héroe romántico, el eros se sublima en esta forma de rebelión, confundiéndose con ella. Según Leo Winstein, don Juan, conquistador de mujeres, va a ser l'*homme revolté* de los tiempos modernos.

Como héroe romántico, aparece por primera vez en el cuento fantástico de E.T.A. Hoffmann, titulado *Don Juan. Aventura fabulosa ocurrida a un viajero entusiasta,* incluido en la colección de F*antasías a la manera de Callot,* en que un viajero refiere a un amigo las impresiones y fantasías que una representación del *Don Juan* de Mozart le provocan. De la interpretación que el narrador protagonista del cuento hace de la ópera que lo deja alucinado surge un nuevo don Juan que alcanza su condición heroica al infundirle el intérprete dimensión cósmica al eros que informa originariamente a don Juan, como personaje literario. Ahora a la ansiedad sensual se une la ansiedad ideal como elementos constitutiyentes de la figura romántica de don Juan. Al hacerse personaje romántico, el don Juan deja de ser lo que había sido hasta entonces para profundizar su sentido encarnando otro tipo, el hombre insaciable en demanda de un ideal de liberación en el mundo moderno que lo aprisiona y que, siempre insatisfecho en su demanda, se enfrenta con el presente a la gran corriente de Modernidad. Este desasosegado don Juan es ya uno más de tantos otros típicos personajes desilusionados e insatisfechos que pueblan la literatura romántica. Como dice Leo Winstein, Hoffmann sustituye la imagen tradicional de don Juan proponiendo una nueva explicación de su versatilidad erótica: don Juan va de mujer en mujer, buscando en vano la mujer ideal (pp.67-68) en un empeño fracasado que lo lleva al hastío. Para el don Juan de la interpretación romántica de Hoffmann,

el deseo erótico es deseo satánico de infinito. La gran trampa diabólica en que don Juan queda atrapado es la vana esperanza de pensar que el éxtasis erótico lo trasportará al paraíso en la tierra, impulsado por el deseo satánico de satisfacer en esta vida el infinito anhelo ardiente y eterno, ideal que la Naturaleza ha in-fundido en el ser humano como promesa celestial. Como, para el idealismo romántico, el amor es lo que más aproxima el hombre a lo sobrenatural, don Juan espera en vano que el eros satisfaga sus ansias de infinitud. Por eso, en su frenética y huracanada demanda, vuela de mujer a mujer. Pero como el incesante anhelo del ideal siempre queda frustrado, se siente engañado en la estrechez de la vida, quebranta sus límites, y con un profundo desprecio a la sociedad de hombres satisfechos en su existencia se rebela furioso contra la realidad que lo encarcela: contra Dios y contra la Naturaleza que lo han defraudado en sus promesas. El protagonista del relato piensa que don Juan al querer escapar de la vida se precipita en el infierno.

En el cuento de Hoffman descubrimos el primer don Juan que presenta su erotismo como ideal y como rebelión absolutos, adoptantdo la imagen característica del héroe romántico que ve su ilusión desvanecida. Es el héroe que vamos a encontrar en Espronceda.

El sueño erótico de Don Félix de Montemar

Esta romántica insatisfacción existencial del don Juan interpretado por el narrador protagonista en el cuento del romántico alemán es la insatisfacción que expresan tanto "el alma osada" en su lamento dirigido *A Jarifa en una orgía* (v. 85) como el "alma rebelde" que palpita en el "corazón gastado" de don Félix de Montemar en *El Estudiante de Salamanca* (vv.108 y 1255). En estos dos poemas eróticos de Espronceda encontramos también la configuración del eros romántico como heroica rebelión, invicta y absoluta, provocada por el choque desilusionado del deseo "eterno e insaciable" con la estrechez de la mezquina realidad de la vida:

> 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. *(A Jarifa,vv.*.73-76)

Don Félix de Montemar pasa del don Juan tradicional de la primera parte a rebelde esencial en la cuarta parte, tal como lo interpreta Pedro Salinas, en lo que podemos considerar un proceso de romantizacicón del personaje orginariamente barroco; en el texto mismo esprocediano, de barroco se hace romántico. Para este rebelde, la persecución de la mujer se manifiesta, como expresa el lamento del poema *A jarifa en una orgía,* en una ansia de infinito, también frustrada, del

> [...] alma osada
> que aspira loca en su delirio insano
> de la verdad para el mortal velada
> a descubrir el insondable arcano. *(Ibid., vv.*85-89)

Es decir, a lo mismo que aspira en vano el eros del don Juan interpretado por el romántico alemán es a lo que aspiran tanto el eros angustiado y desilusionado, deseo "eterno e insaciable", del compañero de Jarifa como el del "segundo don Juan Tenorio" que persigue al espectro.

En esta persecución de la cuarta parte, el protagonista contradice lo que el narrador había dicho de él en la primera parte:

> ni vio el fantasma entre sueños
> de quien mató en desafío, (vv. 117-118)

Entre sueños ve, en efecto, los fantasmas de su abandonada Elvira, de su hermano don Diego a quien había matado en desafío y de sí mismo. Yo diría que la cuarta parte de *El estudiante de Salamanca* parece una fantasía, una fantasía erótica del protagonista, un sueño erótico de don Félix de Montemar. Lo que al principio al estudiante le parecía otra fácil aventura ("Montemar atento sólo a la aventura, / que es bella la dama y aun fácil juzgó",vv.911-912) se convierte en una pesadilla, en un un sueño desasosegado, de persecución fatasmagórica en busca de la verdad reveladora del misterio de la existencia, transformando el impulso erótico originario en voluntad de conocimiento, en demanda de lo absoluto, más allá de los límites de la cárcel de la vida. El deseo erótico se hace deseo demoníaco de saber. Como dice Rubén Benítez "el deseo de conocer [...] es para Espronceda la esencia de la

atracción sexual" (p.46). La mujer como objeto del deseo se convierte en el espectro que representa el enigma, "el infernal arcano" (*Elestudiante...,* v.1085), "el insondable arcano" (*A Jarifa,* v.88). Por la transformación que se opera en el protagonista mediante la persecución del fantasma, su libido queda sublimada en titánica rebeldía:

> Grandiosa, satánica figura, alta la frente.
> Montemar camina espíritu sublime en su locura
> provocando la cólera divina: fábrica frágil de
> meteria impura, del alma que la alienta y la
> ilumina, con Dios le iguala, y con osado vuelo
> se alza a su trono y le provoca a duelo.

De "Segundo don Juan Tenorio" pasa a ser "Segundo Lucifer":

> Segundo Lucifer que se levanta
> del rayo vengador la frente herida,
> alma rebelde que el temor no espanta,
> hollada sí, pero jamás vencida,
> el hombre en fin que en su ansiedad quebranta
> su límite a la cárcel de la vida
> y a Dios llama ante él a darle cuenta,
> y descubrir su inmensidad intenta, (vv. 1245-1260).

La romantización de don Juan en Hoffmann había significado la satanización del personaje en la rebelión prometeica que se manifiesta en *El estudiante de Salamanca (vid.* Sebold). Por eso, al quebrantar el límite a la cárcel de la vida, se precipita en el infierno, como observa el narrador del cuento alemán. Mario Praz ha estudiado la metamorfosis de Satanás desde Torcuato Tasso, G. B. Marino, Milton para llegar al Romanticismo. Los textos

que cita (p.77) nos sirven para comprender que el "alma rebelde... / hollada sí, pero jamás vencida" (vv.1255-1256) de este "Segundo Lucifer" espronceda no es la versión romántica de "la gloria de invicta osadía" ("Rimase a noi d'invitto ardir la gloria") del Satanás de Torcuato Tasso, a pesar de su derrota, o del premio que significa "intentar altas empresas", según el aspecto prometeico de Satanás en Marino:

> E se quindi il mio stuol vinto cadeo Il tentar
> Falte imprese è pur trofeo...

Siempre se ha señalado la rebeldía tanto en el erotismo del personaje barroco de Don Juan como en el erotismo del personaje romántico y la diferencia cualitativa de dicha rebeldía en los dos donjuanes. La rebeldía del primer Don Juan, según Casalduero, no es un elemento esencial de su figura, es sólo la rebeldía de todo pecador (p.179). Al actuar contra la moral religiosa y contra la sociedad, su rebeldía queda dentro de los límites de la vida en este mundo, mientras siga viviendo. Espera poder arrepentirse a las puertas de la muerte. Este es es sentido del " ¡Qué largo me lo fiáis!": mientras tenga crédito en este mundo voy a seguir como hasta ahora. Según esta visión, en el más allá no cabe ser rebelde, sólo cabe, nada menos, recibir el castigo que se merece por haber pecado durante su vida, sin salirse ni quebrantar sus límites. En cambio, la rebeldía a que llega el estudiante salmantino es una rebeldía propia del don Juan romántico que intenta desafiar a lo absoluto quebrantando los límites de la vida en que se siente apresionado para traspasarlos en una empresa liberadora. Esta diferencia cualitativa de la rebeldía, que va de lo antiguo a lo moderno, se manifiesta dentro del texto mismo de *El estudiante de Salamanca* en la doble caracterización, señalada por Robert Marrast, del protagonista que pasa del libertino bravucón a la encarnación típica del titanismo y del satanismo románticos. Pedro Salinas había señalado el sentido de esa total conversión de la figura de don Félix desde la imagen tradicional del don Juan en que podríamos ver la simple rebeldía social y moral del pecador -para Casalduero, sólo componente accidental del símbolo- transformada al final del poema romántico en rebelión contra la realidad que llega a ser lo esencial del personaje. Es el paso del eros antiguo del Barroco al eros moderno del Romanticismo. Digo que el eros barroco es antiguo porque es fundamentalnente un eros religioso, pecaminoso, mientras que el eros romántico es un eros laico,

resultado de la emancipación del individuo en el mundo desacralizado de la Modernidad. El héroe romántico esproncediano es ya el hombre postkantino. Sigue la máxima que según Immanuel Kant cifra la *Aufklärung: Sapere aude.* "Atrévete a saber" (Kant, p.9). Ésta es la gran audacia, la osadía heroica e invicta del héroe satánico, "Segundo Lucifer". Esta "alma osada", esta "alma rebelde" es la de un Don Juan postilustrado, insatisfecho con los límites del saber y de la Ilustración. Creo que para entender su empresa hay que tener en cuenta todo el bagaje de la Ilustracion que en él se acumula. El Romanticismo es el resultado de la inquietud que produce esta audacia liberadora de la Ilustración contenida en la máxima kantiana, es la otra cara del optimismo ilustrado. La desmesurada y frenética pasión del héroe esproncediano por desentrañar el misterio de la vida surge de una estructura intelectual racionalista que no se conforma con sus límites y se pone a soñar engendrando monstruos. Es el sueño de la razón del grabado de Goya, definición de la esencia del Romanticismo que en otro lugar he explicado como experiencia dolorosa de la Modernidad (vid. Escobar 1993). Cuando termina el poema de Espronceda y empieza el día con los afanes cotidianos del mundo moderno de los talleres se nos dice que todo ha sido una pesadilla. Sí, un mal sueño erótico, un sueño de la razón.

Don Juan, esclavo

Otra cosa es el eros del Don Juan Tenorio de Zorrilla. Dice Ricardo Navas (p.LVIII) que el drama de Zorrilla parece una respuesta a *Don Álvaro,* una respuesta cristiana. También podría ser una respuesta a la rebeldía del segundo don Juan Tenorio de Espronceda. En vez de rebelde se hace esclavo. Por eso no es un "héroe triunfador", como ha sido calificado, sino el humillado ante la autoridad; la autoridad doméstica representada por Don Gonzalo, el padre de su amada, y la autoridad divina, representada por el mismo Don Gonzalo transformado en pétrea estatua mortuoria. Su glorificación final no es un triunfo, sino la recompensa por su humillación y sometimiento. En realidad, a don Juan Tenorio no lo salva el amor de doña Inés, sino que su salvación es la recompensa que recibe por su sometimiento.

En el drama de Zorrilla, don Juan que vive en un escenario de escenografía romántica pierde las dos cosas, romanticismo y donjuanismo, para enamorarse de la mujer ideal que lo salva. En contra del Don Juan de Hoffmann, al de Zorrilla sólo le incita la aventura amorosa inmediata, no va en busca de la mujer ideal, sino que se tropieza con ella. El Don Juan genuinamente romántico nunca encuentra la mujer ideal que busca. Por eso tiene razón David Gies cuando dice que el don Juan de Zorrilla cae "fuera del canon romántico" (p.188), aunque viva en el teatro del mundo romántico. En el drama de Zorrilla asistimos a una conversión diferente a la de Espronceda del eros barroco, es la conversión del rebelde-pecador, según la ecuación establecida por Casalduero. El rebelde, pecador lujurioso, arrepentido de haber ofendido a Dios y a los hombres, se convierte en esclavo del amor, esclavidud que declara postrado ante su amada, no sólo aceptando, sino incluso adorando su condición de esclavo:

> mira aquí a tus plantas, pues
> todo el altivo rigor
> de este corazón traidor
> que rendirse no creía,
> adorando, vida mía,
> la *esclavitud* de tu amor, (vv.2218-2223)

Subrayemos la palabra *esclavitud* para contraponer su significado al de *rebelión.* Este don Juan, adorando la esclavitud del amor de doña Inés, rechaza toda rebelión satánica:

> No es, doña Inés, Satanás
> quien pone este amor en mí;
> es Dios, que quiere por ti
> ganarme para Él, quizás, (vv.2264-2267)

El tópico del amor cortés en este contexto adquiere otro sentido de acuerdo con el sistema social burgués establecido en el siglo XIX. Don Juan Tenorio no sólo se rinde al amor, siguiendo la tradición trovadoresca, sino también a la autoridad establecida, el padre de la amada, el Comendador:

Sí, iré mi orgullo a postrar
ante el buen Comendador. (vv.2280-2281)

Se arrodilla ante don Gonzalo para pedirle la mano de su hija, ofreciendo sumisión e insistiendo en lo de la esclavitud, ahora en un marco nada feudal, sino burgués y doméstico, y prometiendo llegar a ser "un buen esposo":

Escucha, pues, don Gonzalo,
lo que te puede ofrecer
el audaz don Juan Tenorio
de rodillas a tus pies.
Yo seré esclavo de tu hija;
en tu casa viviré;
tú gobernarás mi hacienda
diciéndome esto ha de ser.
El tiempo que señalares
en reclusión estaré;
cuantas pruebas exigieres
de mi audacia o mi altivez
del modo que me ordenares,
con sumisión te daré, (vv.2512-2525)

El moderno conformismo burgués de este don Juan le propone al padre de su novia una boda con capitulaciones matrimoniales y todo. El que en el primer acto es caracterizado por el Capitán Centellas como "mala cabeza" (v.288), cabeza loca, botarate, cuando se enamora de doña Inés quiere *sentar la cabeza* con intención de casarse con ella. ¿Qué más podía desear don Gonzalo para su hija de un tal partido que le ofrece incluso la administración de sus bienes, si se hubiera fiado de él? También estoy de acuerdo con David Gies cuando ve en la actitud de este don Juan un paralelismo con la sociedad que sustenta la política conservadora de Narváez, una sociedad más burguesa, según Ricardo Navas (p.LX), que la que asistió al estreno de *Don Álvaro.* Don Juan se vuelve a postrar, hincándose de rodillas ante la estatua mortuoria del Comendador, humillado ahora ante la suprema autoridad divina, pidiendo clemencia:

es el Dios de la clemencia
el Dios de DON JUAN TENORIO, (vv.3814-3815)

Como vemos, en Zorrilla y Espronceda se dan dos representaciones opuesta del eros romántico. Son dos soluciones, modernas las dos, que da el Romanticismo español al antiguo eros barroco representado por Don Juan, el rebelde pecador, precipitado al infierno por la justicia divina en una sociedad teocrática. La solución del caso moral representado en *El Bulador de Sevilla,* no podía ser otra que la condenación eterna:

Esta es justicia de Dios "quien tan
hace que tal pague".
[…]
¡Justo castigo del cielo! (III-973-974,057).

Una solución romántica es la heroica rebeldía titánica y la otra la sumisión del esclavo. En Espronceda el pecador no se arrepiente de sus pecados, sino que, como nuevo hombre moderno, sublima su eros desafiando a Dios y fracasando heroicamente en su rebelión, como segundo Prometeo. Su infierno es la nada en cuyo abismo se precipita, orgulloso en su caída. Es una rebelión heroica, pero nihilista, como la de Don Alvaro. Los dos caen en abismo. Al contrario, el final del drama de Zorrilla es ascendente: la glorificación del humillado. La solución del *Tenorio,* con el arrepentimiento y salvación del pecador, también es una solución de su tiempo, tiempo de moderación, de conservadurismo burgués frente al progresismo liberal revolucionario. Es el triunfo de la sumisión al orden establecido por la religión y la sociedad.

Del Barroco al Romanticismo

Tanto Espronceda como Zorrilla recogen materiales antiguos del Barroco para reciclarlos en sentido moderno. En esto son ejemplo de una de las características de la literatura romántica española que aprovecha materiares tradicionales, históricos, antiguos para darles una significación moderna. La novela y el drama históricos es l o que hacen. Según Ermanno Caldera, los

espectadores del *Matías* de Larra -otro héroe postkantiano, otra encarnación del eros romántico- verían en el drama una más de las refundiciones del teatro antiguo español a que estaban acostumbrados, "pero la atmófera, la *Stimmung*, era ya manifiestamente romántica" (p.70). El monólogo de Don Alvaro es una parodia del monólogo de Segismundo, cambiando el sentido del texto originario. Agustín Durán piensa con horror qué habría sido de Paulo, el protagosnista de *El condenado por desconfiado* si hubiera caído en manos de uno de esos dramaturgos románticos revolucionarios desaforados: " ¡Cuán interesante les pareciera Paulo si se presentase como víctima de un Dios imposible, injusto y caprichoso!" (Escobar 1986). Esto es lo que ocurre en el *Don Alvaro* y lo que hace Espronceda con *El estudiante de Salamanca.* Es "la injusticia cósmica" que observan Richard Cardwell y Donald Shaw en el drama de Rivas. También Zorrilla utiliza materiales barrocos para darles una significación moderna en el sentido contrario al señalado por Durán: un Dios justo y compasivo perdona y glorifica al pecador arrepentido.

En esta línea propia de la literatura española de la época romántica, y de acuerdo con sus dos orientaciones ideológicas, en *El estudiante de Salamanca* y en el *Don Juan Tenorio* Espronceda y Zorrilla, en direcciones opuestas, transforman el vendaval erótico barroco en vendaval erótico romántico.

JOSÉ ESCOBAR *Glendon College,*
York University Toronto, Canadá

Obras citadas

Benítez, Rubén, vid. Espronceda, José

Caldera, Ermanno, *El teatro español de la época romántica,* Madrid: Castalia, 2001.

Cardwell, Richad, "Don Alvaro, or the Force of Cosmic Injustice", *Studies in Romanticism,* XII (1973), pp.559-579.

Casalduero, Joaquín, *Espronceda,* Madrid: Gredos, 1961.

Cascardi, Anthony J, "Don Juan and the Discourse of Modernism", en Josep M. Sola-Solé y George E. Gingras (eds.), *Tirso's Don Juan. The Metamorphosis of a Theme,* The Catholic University of America, 1988.

Castro, Américo, vid. Tirso de Molina

Escobar, José, "Romanticismo y revolución", *Estudios de Historia Social,* 36-37 (1986), 345-351. Reimpreso en *El romanticismo,* ed . de David T. Gies, Madrid: Taurus, 1989, 320-335.

— "Ilustración, Romanticismo, Modernidad", en *EntreSiglos,* a cura di Ermanno Caldera- Rinaldo Froldi, Roma: Bulzoni, 1993,123-133. Reimpreso en *La balsa de la medusa, 25* (1993), 54-53.

Espronceda, José de, *El Estudiante de Salamanca. El Diablo Mundo,* edición de de Robert Marrast, Madrid: Castalia, 1980.

— *Poesías líricas y fragmentos épicos,* edición de Robert Marrast, Madrid: Catalia, 1970.

— *Antología poética,* edición de Rubén Benítez, Madrid: Taurus, 1991. Gies, David Thatcher, *El teatro en la España del siglo XIX,* trad. Juan Manuel Seco, Cambridge University Press, 1996.

González Egido, Luciano, "El persnonaje del "estudiante de Salamanca" en el teatro español del siglo XVII", *Homenaje a Alonso Zamora Vicente,* III, pp.221-237, Madrid: Casrtalia, 1988.

Hoffmann, E. T. A., *Don Juan,* en *Fantasiestücke in Callots Manier, Gesammelte Werke in Einzelausgabe,* Bd. 1, Berlin: Aufbau-Verlag, 1994, pp.81-94.

Kant, Immanuel, en AA.VV., *¿Qué es Ilustración?,* trad. de A. Maestre y J. Romagosa, Madrid: Tecnos, 1988

Marrast, Robert, *José de Espronceda y su tiempo,* trad. de Laura Roca, Barcelona: Crítica, 1989.

Marrast, Robert, vid. Espronceda, José de

Navas Ruiz, Ricardo, vid Rivas, Duque de

Praz, Mario, *La carne, la muerte y el diablo (en la literatura romántica),* trad. Jorge Cruz, Caracas: Monte Ávila, 1969.

Rivas, Duque de, *Don Álvaro o La furza del sino,* ed. de Ricardo Navas Ruiz, Madrid: Espasa-Calpe, 1975

— *Don Alvaro o La fuerza del sino,* ed. de Donald Shaw, Madrid: Castalia, 1986.

Salinas, Pedro, "La rebelión contra la realidad (José de Espronceda)", en *La realidad y el poeta en la poesía española, Ensayos completos* I, ed. de Solita Salina de Marichal, Madrid: Taurus, 1983, pp.270-277.

Sebold, Russell, "El infernal arcano de Félix de Montemar", *Trayectoria del Romanticismo español,* Barcelona: Crítica, 1983.

Shaw, Donald, "Acerca de la estructura de *Don Alvaro", Romanticismo 1,* Genova, 1982, pp.61-69.

Shaw, Donald, vid. Rivas, Duque de

Tirso de Molina, *Comedias. I. El vergonzoso en palacio. El burlador de Sevilla y Convidado depriedra.* Edición, prólogo y notas de Américo Castro, Madrid: Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, 1970[9].

Winstein, Leo , *The Metamorphosis of Don Juan,* Stanford University Press, 1959.

Zorrilla, José, *Don Juan Tenorio,* edición de Luis Fernández Cifuentes. Estudio preliminar de Ricardo Navas Ruiz, Barcelona: Crítica, 1993.

Poesía libertina y anticlericalismo en el *Cancionero moderno de obras alegres* (1875)

El *Cancionero moderno de obras alegres* apareció sin nombre de autor, con pie de imprenta de Londres y fecha de 1875, aunque según Palau y Dulcet, vio luz en Sevilla y lo hizo imprimir el Marqués de Jerez, quien entendía por "obras alegres" las composiciones poéticas de carácter jocoso y asunto libertino de los veintitrés autores españoles que recogió en este volumen.

Como es sabido, la tradición literaria occidental desde los tiempos de Ovidio ha sido pródiga en literatura amatoria de tonos muy diversos, y entre ellos, el erótico; bastará recordar a Boccacio, las *Cent nouvelles nouvelles*, a Chaucer, Ariosto y Bandello y, en España, al Arcipreste de Hita, la *Celestina*, los *Cancioneros, La lozana andaluza*, Lope de Vega, Góngora y Quevedo. Y durante el XVIII los ilustrados a cuyo cargo estaba difundir las nuevas ideas políticas y filosóficas gustaron mucho de la poesía erótica de carácter obsceno que circulaba manuscrita entre grupos de amigos. Se recordarán así las poesías "verdes" de Tomás de Iriarte, *El jardín de Venus* de Samaniego, *Los besos de amor* de Meléndez Valdés, y *El arte de las putas* de Moratín.

Entre los autores decimonónicos seleccionados en este *Cancionero*, unos tuvieron educación neoclásica e ideología ilustrada, como Gallardo, Juan Nicasio Gallego, Iglesias de la Casa y Vargas Ponce y otros, más jóvenes, como Alcalá Galiano, el duque de Rivas, Miguel de los Santos Alvarez, Bretón de los Herreros, García Gutiérrez, Ventura de la Vega, Bernat Baldoví y Manuel de Santa Ana florecieron con el Romanticismo.

A mi juicio, estas poesías podrían dividirse en a) composiciones de carácter narrativo basadas en equívocos y juegos de palabras, que tan abundantes fueron en el Siglo de Oro y en el Barroco; b) otras cuyo tema es un ejercicio estilístico con carácter desmitificador y paródico, como las anacreónticas de Iglesias de la Casa y de Ventura de la Vega; c) las de circunstancias; d) las que desarrollan un chiste o una agudeza popular; e) las que relatan una anécdota graciosa, real o inventada o

adaptada de otro autor. Estas pueden ser de cierta extensión, están escritas en décimas, romances o silvas, predominan a partir del siglo XVIII hasta nuestros días, han circulado con profusión y la mayoría son anónimas. *El jardín de Venus* de Samaniego recoge más de medio centenar de "cuentos picantes" y están muy cumplidamente representadas en el *Cancionero*; y f) finalmente, los cuentos de frailes, que merecen una categoría propia, relacionada con la anterior, por ser tan numerosos y tener rasgos muy definidos.

Estas poesías relatan una anécdota o cuentan un cuento en tercera persona pues no es frecuente que los autores hablen de sus experiencias personales, excepción hecha, en esta antología, de Ventura de la Vega, cuyo autobiografismo también podría resultar dudoso. En ocasiones están escritas con un desenfado que llega a la grosería cuando dan a las cosas los nombres con que los conoce el vulgo y, en otras, con un cuidado estilo literario.

La abundancia de chistes, de canciones y de relatos en prosa o en verso y la persistencia de viejos asuntos, algunos de origen folklórico, actualizados o repetidos mil veces revela tanto la preocupación de la sociedad en todos los tiempos por el erotismo como el uso del tema para entretener y hacer reír a lectores y oyentes. Aquí no hay lugar para el amor idealizado ni para los sentimientos pues los apetitos carnales están vistos como una función natural del cuerpo y no tienen en cuenta las leyes divinas ni las humanas. Frente al interés por las desviaciones sexuales que podríamos hallar en Sade o después en el decadentismo, los autores de estas poesías no suelen recrearse en las descripciones ni traer novedades. Todo sucede en un mundo elemental regido por la pasión y, a menudo, por la clandestinidad y por la urgencia. Son asuntos tradicionales de estos relatos el triángulo amoroso, la malcasada con un viejo, con un celoso o con un tonto, el adulterio y la ridiculización del cornudo, la pérdida de la virginidad o la virginidad fingida, y los engaños y argucias de que se valen los personajes, muchos de ellos pertenecientes al estamento clerical, para conseguir sus fines. Contrariamente a la sátira, que tiene un propósito moralizador o didáctico, estos cuentos eróticos carecen de moraleja. De haberla, sería que también en estas lides, la victoria es de los más osados y de los más fuertes.

La comicidad estriba tanto en los desaforados apetitos carnales de los

personajes como en lo absurdo de sus aventuras eróticas. Los personajes masculinos, ya sean estudiantes, frailes o soldados, son desvergonzados y vitales; los femeninos, son casadas insatisfechas o solteronas frustradas, inexpertas novicias o beatas hipócritas. Algunas son pasivas y se dejan conquistar por el donjuan de turno, o fingen hacerlo, mientras que otras toman la iniciativa y conquistan a los hombres.

A juzgar por las muestras que conocemos, estos relatos han sido escritos muy probablemente por hombres y destinados a un público masculino, en su mayoría reprimido o insatisfecho al que conforta y divierte pensar que las mujeres están siempre dispuestas a entregarse gozosamente y que las proezas sexuales son la panacea universal pues, como escribe Thomas D. Cooke, refiriéndose a los *fabliaux*, "sex is the universal tonic that can overcome all griefs" [La actividad sexual quita todas las penas][1].

Comentaré más adelante algunas obras de este *Cancionero* por considerarlas representativas de un tipo de humor que combina elementos en apariencia tan dispares como el erotismo, la sátira política y los ataques al clero.

El anticlericalismo tiene una arraigada tradición en los países católicos, que se vio incrementada con las nuevas ideas que la Ilustración trajo consigo. En España y durante el siglo XVIII, el nivel de educación y el comportamiento de muchos eclesiásticos dejaban bastante que desear pues además de quienes abrazaban la vida religiosa llevados de su vocación había muchos que profesaban por otras razones. Tanto laicos como eclesiásticos ilustrados denunciaron defectos y señalaron remedios pero las denuncias contribuyeron a divulgar aquellos defectos y junto a la critica constructiva surgió otra grosera y obscena de carácter popular. Según Laparra López, a juzgar por los archivos inquisitoriales, esta imagen negativa se difundió a través de chascarrillos obscenos, las coplas de los ciegos, las composiciones de circunstancias y las tertulias, y tras la Revolución francesa vieron luz numerosos publicaciones y grabados satíricos[2].

La mayoría del clero, especialmente el secular, fue virtuosa y la reforma llevada a cabo en los seminarios en el siglo XVIII contribuyó a mejorar su formación. Los más denostados fueron los frailes, tradicionalmente acusados de pedigüeños (recordemos el refrán "Se te ha he-

cho la boca un fraile"), perezosos y glotones y de aprovechar el confesionario para seducir a las mujeres. Aunque los tribunales eclesiásticos y la Inquisición castigaron los abusos contra el sexto mandamiento no lo hicieron con la severidad debida, pues estuvieron más atentos a salvaguardar la reputación de la Iglesia que a proteger a sus víctimas[3].

El desprestigio de los eclesiásticos aumentó durante la guerra de la Independencia, pues si al principio éstos se opusieron a los invasores la mayoría colaboró después con ellos y, salvo excepciones, los que se refugiaron en Cádiz fueron partidarios decididos del absolutismo y contrarios a las reformas propuestas por las Cortes. En aquellos años vivió Cádiz una intensa actividad política que originó entre serviles y liberales continuas polémicas, ataques y sátiras tanto personales como de partido pues la libertad de imprenta decretada por la Constitución del 12 dio lugar a la aparición de numerosos periódicos, folletos y otros papeles. Buenos ejemplos serían el *Diccionario razonado manual para inteligencia de ciertos escritores, que por equivocación han nacido en España*, obra al parecer de varios autores del bando servil, de la que vieron luz dos ediciones en junio y julio de 1811, al que respondió Gallardo con su *Diccionario crítico-burlesco*, una obra tan popular que alcanzó cinco ediciones entre 1811 y 1812[4]. Sabido es que la mayoría de los ataques de Gallardo tuvieron una motivación política y se ha considerado el *Diccionario* la sátira anticlerical más dura y más difundida de su época.

El enfrentamiento entre absolutistas y liberales fue aún más agudo durante el Trienio y, a partir de marzo de 1820 se publicó *Lamentos políticos de un Pobrecito Holgazán,* de Sebastián Miñano, que alcanzaron también un éxito enorme[5]. Tras la muerte de Fernando VII cuando los liberales templados volvieron al poder, los absolutistas se agruparon en torno al Pretendiente Don Carlos, cuya ideología era aún más intolerante que la del difunto rey. De nuevo, una considerable parte del estamento clerical abrazó la causa carlista, especialmente en el País Vasco, en Cataluña y en el ámbito rural por lo que continuó la antipatía contra el clero y también principalmente por razones políticas. Cuando escribían los románticos el absolutismo y la Inquisición pertenecían al pasado pero el carlismo estaba muy próximo por lo que la tradición satírica hallaba renovados motivos para continuar satirizando a sus enemigos.

Me referiré ahora brevemente a algunas composiciones de este *Cancionero* que representan diversos aspectos de la sátira anticlerical.

Como se recordará, el género de los sermones burlescos o jocosos es tradicional y muy frecuente en el XVIII. *Casos de conciencia*, escrita en diez décimas, es la parodia de una confesión en la que el duque de Rivas, en el papel de un penitente revela sus escrúpulos morales a su amigo Alcalá Galiano, que hace de confesor. Los cinco casos de conciencia propuestos tienen que ver con la masturbación, las relaciones sexuales con una sirvienta y la sodomía. El "confesor" quita importancia pecaminosa a estos actos pues les considera hijos de una apremiante necesidad física, sus respuestas son cómicamente absurdas y la moraleja carece de moralidad: "El ofender el pudor / aún siendo en parva materia / es una cosa muy seria". No pasa de ser una composición irreverente, escrita para pasar un rato entretenido y en una última "Décima hecha a duo después de haber pasado una noche hablando de mocedades", los dos amigos se van a dormir tras de pedir perdón a Dios, entre bromas y veras.

El mismo carácter irreverente tienen los cuentos que relatan falsos milagros o están relacionados con reliquias. En *El aldabón del cielo* de Antonio García Gutiérrez, el reverendo padre Blas Mejía despierta a voces a todos los frailes pues soñó que un águila le llevó hasta las puertas del cielo pero que le dejó caer y para no estrellarse, se agarró al aldabón del cielo. Al despertar se dio cuenta de que el tal aldabón era su propio miembro. En *Los Milagros de Fr. Pablo, puestos en coplas en que se declaran las cosas maravillosas que se han obrado mediante su virtud y intercesión, &,* Antonio Ortiz Melgarejo parodia las relaciones y romances de cordel que cantaban los ciegos. Este fraile, que no era precisamente un modelo de continencia, llega a tomar fama de santo en Sevilla y hace milagros ridículos:

> Estaba otro desmayado
> creyendo que había expirado,
> vino allí Pablo y oró;
> el desmayo se acabó
> y quedó resucitado.

Su intercesión es milagrosa, especialmente para que las mujeres tengan hijos y todas quieren "asirle del cordón" como si fuera una reliquia.

Bartolomé José Gallardo fue sin duda el adversario más temido de los absolutistas y especialmente del clero, con el que se ensañó por razones fundamentalmente políticas. Sus cuentos burlescos siguen la línea de los tradicionales que satirizan las licenciosas costumbres de clérigos y monjas. Gallardo tenía un conocimiento amplísimo del castellano y en sus escritos mostraba una gran riqueza lingüística y un estilo clásico y castizo, ilustrado con graciosas perífrasis. Un ejemplo representativo sería la silva "El dominus tecum o La beata y el fraile" en la que relata la esperpéntica conversación que mantuvieron en la cama ambos personajes, y que incluyo como Anejo (conservando la ortografía de Gallardo).

El clero secular, buena parte afincado en las ciudades y más instruido, es más respetado que el regular y entre las órdenes religiosas los jerónimos llevan la fama de ser los más ardientes, seguidos de los mercedarios, los agustinos, los teatinos y de no pocos robustos legos franciscanos. Estos últimos suelen protagonizar bastantes relatos pues eran los encargados de recoger limosnas por los pueblos y, por lo general, tenían origen aldeano. Precisamente su robustez y su ardor sexual les animaliza y aparecen descritos como un "dromedario", "un toro del Jarama" o como escribía Gallardo, "un toro Guadianés hecho i derecho".

Según Susan Sontag, en las obras pornográficas los atributos sexuales y las proezas de los personajes están groseramente exageradas[6]. También aquí los personajes se mueven en apariencia en un mundo realista pero estas narraciones tienen un deliberado propósito deformador pues relatan episodios y situaciones que únicamente son posibles en la imaginación del autor y la exageración crea unas situaciones incongruas y ridículas en las que el erotismo da paso a la comicidad.

La exageración alcanza un carácter grotesco al describir el miembro de estos frailes como *cirio, aldabón, enorme punta* o *nudoso tronco de árbol corpulento* o con términos bélicos como *la de Rengo", tizona, basto, lanza, ballesta* o *virote.* De esta manera pueden llevar a cabo en breve espacio de tiempo proezas amatorias como hacer el amor seis, once y, más frecuentemente, doce veces. Amparados por sus hábitos, estos

frailes entran en conventos, alivian beatas enfermas, consuelan viudas y descubren las flaquezas de sus hijas de confesión. Nada les arredra y algunos adquieren fama de milagrosos pues saben curar a enajenadas y posesas y consolar a monjas, malcasadas y viudas con una oportuna visita.

Moralistas y críticos censuran en la gente de iglesia un comportamiento sexual que contrasta con el esperado de sus votos y de su estado, y la comicidad resulta de la incongruencia entre el status de estos personajes y las situaciones en las que se hallan. De todos modos, no deja de ser paradójico que en una cultura que tradicionalmente admira al macho y ridiculiza y desprecia al hombre poco viril y al impotente, exista una copiosa literatura anticlerical denigradora y satírica que pinta a los eclesiásticos como tenorios aureolados de una virilidad desbordante, admirada sin duda, entre bromas y veras, por el público masculino.

SALVADOR GARCÍA CASTAÑEDA
The Ohio State University

ANEJO

Bartolomé José Gallardo
El dominus tecum o La beata y el fraile
(Cuento sin contera)

En el pío ejerzizio
De domarle-le la carne a una Beata,
El Reverendo Padre, Frai Sulpizio,
Práctico medicante de estos males,
La hazía cala i cata;
Sabiendo por el uso de su ofizio
Qe el cuidado primero en casos tales
Siempre ha de ser descabezar el vizio.
Érase el Reverendo
un frailejón tremendo,
hombre de vello en pecho,
de estos de dicho i hecho
que en nada gastan calma:
en fin, (fuera sea el alma)
un toro Guadianés hecho i derecho.
Con bravo empuje i con ardor frailengo
el Reverendo Padre
a la Beata Madre
daba con la de Rengo;
I la sierva de Dios en tal ataqe,
O bien fuera del susto,
U mejor con el gusto
De sentir-se menear el badulaqe,
Se la soltó el zumaqe,
Qiero dezir, que se le fue en falsete
Un punto al clarinete
Por el lado contrario
Al qe la acometía el Dromedario.
–"Hola ¿qien tose?" (dijo el Padre nuestro)
–"Nadie, Padre Maestro".

(Respondió la Beata remilgada).
"Siga la santa obra, no fue nada,
Sino que ya el influjo de la grazia
Obra con eficazia.
Prosiga sin cuidado:
Nadie tose, soy yo que he estornudado"
(Cada cual estornuda
Por donde Dios le ayuda).
I diziendo i haziendo
Replica el Reverendo:
–"Si eso es estornudar, *¡Dominus tecum!*"
I la volvió a trastear el *vade-mecum*.

Bibliografía

Bellón Cazabán, Juan Alfredo, "La ética del siglo XVIII: Las fábulas y los cuentos. El caso de Samaniego" en VV. AA., *Cadalso*, Diputación de Cádiz, pp.7-28.

Cancionero moderno de obras alegres. London: H. W. Spirrtual, Piccadilly 87, W, 1875 (Publicado por el Marqués de Jerez en Sevilla. Composiciones libertinas de poetas españoles del siglo XIX. Palau 3, 1001).

Cantos Casenave, Marieta, "Los cuentecillos del *Diccionario crítico-burlesco*: un punto de discordia y un clavo ardiendo", en *La razón polémica,* 427-446.

Caro Baroja, Julio, *Introduccion a una historia contemporánea del anticlericalismo español.* Madrid: Ediciones Istmo, 1980.

Cascales Muñoz, José, *El auténtico Espronceda pornográfico y el apócrifo en general. Estudio crítico vindicativo al que precede la biografia del gran poeta.* Toledo: Imprenta Colegio de Huérfanos, 1932.

Coughlin, Edward V., *La teoría de la sátira en el siglo XVIII.* Newark: Juan de la Cuesta, 2002.

Dufour, Gerard, *Clero y sexto mandamiento. La Confesión en la España del siglo XVIII.* Valladolid: Ámbito, 1996.

Fernández de Moratin, Leandro, *Diario (Mayo 1780-mayo 1808)*. Edición anotada por René y Mireille Andioc. Madrid: Castalia, 1968.

Gallardo, Bartolomé José, *Diccionario crítico-burlesco*, del que se titula *Diccionario razonado manual para inteligencias de ciertos escritores que por equivocacion han nacido en España.* Madrid, año de MDCCCXX [1820] en la librería de Manuel Bueno (En la Lonja de la Trinidad).

García Castañeda, Salvador, *Miguel de los Santos Alvarez (1818-1892). Romanticismo y poesía.* Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1979.

Garrote Bernal, Gaspar, "'Maestro/virtuoso, libertino, zurdo, diestro': la erótica heterodoxia de Samaniego", en Palacio, 2002, pp.81-127.

Laparra López, Emilio, "Los inicios del anticlericalismo español contemporáneo (1750-1833)", en *El anticlericalismo español contemporáneo.*

Laparra López, Emilio y Manuel Súarez Cortina, eds., *El anticlericalismo español contemporáneo.* Madrid: Biblioteca Nueva, 1998.

Miñano, Sebastián, *Lamentos políticos de un pobrecito holgazán que estaba acostumbrado a vivir a costa ajena.* Introducción y notas de Valeriano Bozal Fernández, Madrid: Editorial Ciencia Nueva, S, L., 1968.

Molina Martínez, José Luis, *Anticlericalismo y literatura en el siglo XIX.* Murcia: Universidad de Murcia, 1998.

Morange, Claude, *Sátiras y panfletos del Trienio Constitucional (1820-1823)*. Selección, presentación y notas de.... Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1994.

Palacios Fernandez, Emilio, coord., *Felix Ma. Samaniego y la literatura de la Ilustración*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002.

Paz y Meliá, A, *Papeles de Inquisición. Catálogo y extractos*. Madrid: Patronato del Archivo Histórico Nacional, 1947.

Samaniego, Félix María, *El jardín de Venus y otros jardines de verde hierba* (Ed. a cargo de Emilio Palacios Fernández). Madrid: Siro, S.A., 1976.

Sánchez Blanco, Francisco, "La risa y el movimiento ilustrado", en *Europa y el pensamiento español del siglo XVIII*. Madrid: Alianza, 1991, 173-198.

Sánchez Hita, Beatriz y Daniel Muñoz Sempere, coord., *La razón polémica. Estudios sobre Bartolomé José Gallardo*. Cádiz: Biblioteca de las Cortes de Cádiz, 2004.

Sontag, Susan, "La imaginación pornográfica", *Revista de Occidente*, 1967, XIX, 55, pp.14-37.

Urzainqui, Inmaculada, "La Ilustración sonriente: Feijóo y la risa", *Bulletin Hispanique. Hommage a François Lopez*, num.1- juin 2002, pp.443-489.

Eros en casa: el extraño caso *de Alfredo* (1834), de Joaquín Francisco Pacheco

Cuando nos ponemos a contemplar el tema del amor durante la época romántica en España, nos damos cuenta de la rica multiplicidad de permutaciones que nos han brindado los autores de obras que versan sobre dicho tema. Pensamos, por ejemplo, en el amor obsesivo y necrofílico de Tediato (*Noches lúgubres),* el amor erótico y fatal de Félix de Montemar *{El estudiante de Salamanca),* el amor frustrado de don Alvaro *{Don Alvaro o la fuerza del sino),* el amor constante de Ruggiero y Laura *{La conjuración de Venecia),* el amor seductor y misógino de don Juan o el amor sacrificial y redentor de doña Inés *{Don Juan Tenorio),* o incluso el amor misterioso y triste de Bécquer. Pero hay otra vertiente de este amor romántico que no se analiza, que no se comenta por ser, quizás, representativa de uno de los tabúes más arraigados en la sociedad humana. Será este amor —el amor que se despliega en los recintos más íntimos de la familia, ese "eros en casa" aludido en mi título, es decir, el amor incestuoso— el tema de mis observaciones.

La base de mis comentarios será el escandaloso drama de Joaquín Francisco Pacheco, titulado *Alfredo,* que se publicó en Madrid en 1834 (se estrenó también allí el 25 de mayo de 1835, dos meses después del estreno de *Don Alvaro o la fuerza del sino).* Aunque Pacheco no es el único autor español romántico decimonónico tan atrevido como para incorporar el tema en sus obras, sí es el primero. Sin embargo, veremos cómo, con gran sutileza psicológica y atrevimiento literario, este autor logra captar una de las preocupaciones más profundas de la psicología moderna y conectarla con los temas más conocidos y estudiados del romanticismo español.

Antes de analizar el incómodo tema del incesto en la obra de Pacheco conviene pensar más profundamente en lo que es el incesto y cómo se ha incorporado en la literatura mundial desde tiempos de los griegos. Curiosamente, aunque existen poderosísimos tabúes contra el incesto, no es un fenómeno ni desconocido ni universalmente prohibido ni en la literatura

ni en la vida. Sin tener que volver a los orígenes del tema en la literatura griega (*Edipo)* sabemos, por ejemplo, que el incesto fue un tema muy popular en la literatura medieval europea, presente en las vidas de santos, textos didácticos, crónicas e historias (Archibald 117); en esos textos el tema aparece por razones que no tienen nada que ver con el sexo. Es decir, el incesto se expresa y se defiende por razones de poder o de control familiar o de identidad nacional, más que por atracción sexual o deseo. Como observa Susan Frye,

> In Renaissance England the heads of the Tudor and Stuart families used shifting definitions of incest to fashion the personal and familial identities that figured in an emerging national identity. Their attempt to create and perpetuate authority by controlling the boundaries of the family means that incest is a recurring theme of English politics during the sixteenth and seventeenth centuries. As a result, when the theater staged familial power, incest was frequently on stage as well. (39)

Frye da el ejemplo de P*ericles, Prince of Tyre,* de Shakespeare, pero igualmente podremos pensar en el mismo *Hamlet* o en *Macbeth.* John Webster, en sus conocidas obras *The White Devil* (1612; *El diablo blanco)* y *The Tragedy of the Dutchess of Malfi* (1613; *La tragedia de la duquesa de Malfi),* también escribe sobre el tema del deseo incestuoso. La lista de títulos es larga y no queremos desviarnos demasiado, pero baste observar que el incesto es un tema que ha preocupado a los dramaturgos desde tiempos de Sófocles.

Y huelga recordar que no es solo un tema literario. La psicología moderna, desde Freud en adelante, ha encontrado en el tema del incesto elementos básicos del carácter humano. Si para Freud una importante cantidad de obras literarias y míticas encubren el problema del deseo inconsciente -el psicoanalista vienés sitúa el Complejo de Edipo en el verdadero centro de sus teorías psicoanalíticas (*Interpretación de los sueños* 262)- siguiendo el modelo edipiano, el niño desea matar al padre y casarse con la madre (ver Johnson 3). Para su discípulo y rival Karl Jung el adolescente necesita luego separarse de su padre, dejar atrás sus deseos infantiles y separarse tanto física como psicológicamente de los padres. Para Otto Rank, que lleva la teoría de Freud un paso más allá, la literatura inventa "defensas" contra el incesto para asegurar que el público pueda aceptar con más tranquilidad los elementos

más chocantes de la historia (por ejemplo, el severo castigo de los protagonistas edípicos). Y por fin, en manos de René Girard, el deseo incestuoso es la historia de distinciones y desdoblamientos que terminan en la violencia, es decir, el rival edipiano dentro de la familia se convierte inevitablemente en enemigo, lo que desemboca en un fin violento. Pero no importa, por lo menos para nuestras investigaciones aquí, si llevan la razón Freud, Jung, Rank, Girard, sus secuaces o sus detractores. Lo que importa es cómo se elabora el tema del incesto en el *Alfredo* de Pacheco. Veamos.

No hay que decir que *Alfredo* -producto de una "musa embriagada y decrépita, que sólo invoca el crimen para que presida a sus horribles bacanales," según Donoso Cortés (659)- no es, ni pretende ser, un drama realista. A pesar de la opinión de Edgar Allison Peers, que considera que *Alfredo* es "simplemente [...] una de las más pueriles exageraciones románticas de España" (I: 338), después del esclarecedor artículo de Richard Cardwell, que nos enseñó a leer *Don Alvaro* -y todo el drama romántico- en clave simbólica, sabemos que una obra como *Alfredo* encubre una estructura simbólica que revela mucho más que un mero conflicto amoroso o un debate existencial entre padre e hijo. Donald Shaw, que interpreta la obra desde la perspectiva de la fatalidad romántica, también insiste en la imposibilidad de leerla en clave realista:

> Es obvio señalar que, al ser la literatura una metáfora de la realidad, contiene e implica una actitud ante la vida [... l]a obra resulta demasiado poco realista para no ser simbólica. (334-335)

Russell P. Sebold, que ha visto en esta obra todas las características del romanticismo español que comenzaron ya en el último tercio del siglo XVIII, da como antecedente la obra de Cándido María Trigueros, titulada *Cándida o la hija sobrina* en su versión manuscrita en 1774 y *El precipitado* en su versión publicada en 1785, obra en la que ya encontramos el tema del incesto romántico. "¿Por qué no nací yo en los países de Oriente, donde no es delito amar a sus hermanas los tiernos hermanos?" lamenta don Amato, al descubrir que su deseada amante es en realidad su propia hermana (citado en

Sebold 109). Y Sebold insiste además en que, según F. L. Lucas, el incesto es ya uno de los "síntomas familiares del romanticismo" (Lucas 57; Sebold 115). *Alfredo* reúne, según nos recuerda Ermanno Caldera, las cinco características de lo que se llama en alemán *Schicksalstragödie-*. incesto, profecía de una desgracia, maldición de una familia, asesinato de parientes y regreso (84).

En su inteligente estudio sobre *Alfredo,* Karen Rauch reconoce el Complejo de Edipo que controla las acciones del protagonista y lo analiza con sutileza y convicción; igualmente, en su tesis doctoral, Christine Blackshaw enfatiza que la ausencia de la madre en esta obra complica las relaciones que se establecen entre Alfredo y su propio padre (Ricardo). Es más: Blackshaw, con gran perspicacia, ve que ya en el primer acto Alfredo revela un deseo inconsciente de reemplazar a su padre en relación con la madre ausente (tema freudiano, por cierto; ver Blackshaw 87). Al pedirle al trovador que repita el romance que canta, su súplica contiene estas palabras: "os suplico solo que al cantar la última estrofa que pongáis en ella mi nombre, el nombre de Alfredo" (17), es decir, que el trovador sustituya el nombre de su padre por el suyo. Esta situación establece la posibilidad del amor incestuoso que se va a elaborar en la obra.

Alfredo no puede controlar la pasión que siente por Berta, su madrastra. Al iniciarse el segundo acto, el escenario -simbólico, como es frecuente en las obras románticas- incluye al fondo un volcán que se lee (se tiene que leer) como símbolo fálico que sugiere la pasión incontrolada de Alfredo que puede estallar (sorprende, por cierto, que Montserrat Ribao, en su excelente libro sobre la escenografía romántica, no comente este símbolo [además de confundirlo con el Vesubio (78)]). Alfredo, al ver a Berta, le dice: "yo os adoro... yo llevo el infierno mismo, el infierno del amor, dentro de mis entrañas" (47). Ese amor infernal, volcánico, es el mismo amor que ha dominado -y destruido-a tantos héroes románticos (ver Gies "Introducción" 30-47). Ya no es un deseo inconsciente, freudiano digamos, sino francamente consciente, y por eso, destructivo. Si es verdad lo que escribe Barnes que el incesto como tema sugiere la presencia de ansiedades y luchas tanto personales como políticas y que estas luchas se relacionan con la identidad cultural y étnica ("Introducción" 2), entonces el caso de Alfredo es ejemplar. Es decir, el incesto -o la sospecha/posibilidad de incesto ("supuesto incesto," según Menarini [171])- sugiere una lucha de poder para mantener control de la familia.

Alfredo reconoce esta lucha desde el comienzo del drama y se da cuenta del poder que ejerce el padre ausente sobre su vida y sus sueños. "Una voz", "la voz de mi sombra" se levanta delante de él, la voz de "un fantasma" que le "persigue" (97). Esa "mano supernatural" (98-99) le trae la "memoria de mi padre", que se convierte en "trueno" e "imagen [...] amenazadora" que le pide a Alfredo que le liberte, pero también de la que Alfredo siente la necesidad de liberarse. Alberto no tiene padre, o por lo menos, no tiene padre presente. Ricardo se perdió en el Oriente hace quince años y Alfredo no sabe nada de él; es más, ya tiene otra figura paterna, una figura que sustituye a la de su propio padre. Roberto, su "otro" padre ("tú sabes por cuántos años te he mirado como a un padre"), intenta disuadirle de su misión de rescatar a Ricardo, de abandonarle a su destino. Alfredo sufre angustia, se siente culpable por no ayudar a su padre, que le suplica (subconscientemente, claro está) que le rescate. Y Ricardo abandonó a su hijo tras la pérdida de su esposa (la madre de Alfredo). Es decir: Alfredo "nace" en el drama ya huérfano de padre y de madre, angustiado por su abandono del padre ausente y en conflicto con el padre sustituto (Roberto). No es sólo una "voz" que le habla sino también "una figura, un ser, una persona [... una] sombra" (102) que le impele hacia el Oriente.

La repentina llegada de Berta, con la noticia de la muerte de Ricardo (su marido, según lo que cuenta Jorge), trastorna a Alfredo, cambio que comentan Roberto y Angela al iniciarse el segundo acto. La melancolía que le dominaba en el primer acto ahora se ha convertido en "tristeza dura y silenciosa" (119). Es, evidentemente, la presencia de Berta lo que le tiene tan alterado, alteración que ya sugiere el escenario del acto: Si el primero tenía lugar en una galería del castillo con una capilla en el fondo, ahora la perspectiva se ha cambiado radicalmente. Estamos en otra galería del castillo que da a un parque, pero una galería desde la que se vislumbra la volcánica (y fálica) Etna. Como dice Roberto:

> Hasta poco ha, sus escuderos, sus colonos, sus vasallos, todos eran a su vista hermanos, amigos, compañeros. Sus modales eran la misma dulzura: sus consideraciones para conmigo parecían más bien las de un hijo respecto a su padre, que las de un barón poderoso para con un servidor suyo... En el día, todo se ha cambiado. Sus palabras son duras, sus disposiciones ásperas, sus oídos se cierran a nuestros consejos, sus miradas y sus maneras son frías y desdeñosas. (120)

¿Es la muerte de su padre lo que ha hecho desaparecer su felicidad? No. Según Angela, es "esa dama inglesa [...] quien vino desgraciadamente a destruirla. Desde que entró en el castillo, no parece sino que se ha inficionado su atmósfera" (121). Y Alfredo es perfectamente consciente del peligro que supone Berta: cuando Angela sugiere que ya es tarde para sacar los halcones a cazar, Alfredo contesta bruscamente, "Nunca es tarde para quien..." (123), pero no puede terminar la frase porque sabe que lo que iba a decir revelará sus deseos. "(¡Insensato! ¿Qué iba yo a decirla?"). Un "secreto", en la opinión del padre sustituto Roberto. Ese "secreto", según su íntimo amigo Rugero, le ha vuelto loco: Alfredo ahora manifiesta "inestabilidad [...] enteramente contraria a su carácter" (126), aunque niega que estos trastornos puedan relacionarse con Berta. "Su corazón no podría mancharse con una pasión incestuosa" (127).

Alfredo compara su situación con la de "la garza cojida por el halcón" (130) y lamenta el poder de la fatalidad cuando le relata a Rugero la muerte del inocente pájaro, a pesar de sus deseos de salvarlo. Alfredo revela la fuerza de sus pasiones, la imposibilidad de controlarlas, y llora (lágrimas que pueden apagar los fuegos de una pasión que le puede destruir — recordemos que se ve el volcán en el fondo de la escena). Su pasión es, exactamente como la que arrasará a Don Juan y a otras figuras románticas, "infernal, una llama irresistible" (133), llama que "abrasaba con más intensidad mis entrañas" (133; ver Gies "Introducción", 30-47). Se siente incapaz de resistir el poder del amor incestuoso que siente hacia su madrastra Berta. Ha matado al padre (no fue en 15 años a rescatarle); ahora necesita reemplazarle y por eso contempla la seducción de la madre.

Pero Rugero no le deja. No sólo para evitar "la pasión incestuosa" sino para evitar demostrar una "femenil debilidad" (134). Rugero cuestiona la masculinidad de su amigo, su derecho de llegar a sustituir al padre, de asumir su papel. Y para convencerle de que domine sus pasiones, recurre a la imagen del padre, la mera mención de cuyo nombre le hace estremecer y temblar:

> ¡Hijo de Ricardo! ¿Tiemblas? ¿Te estremeces a este nombre? ¡Bien! estremécete y escúchalo: escúchalo, para tenerlo siempre grabado en tu alma [...] ¡Hijo de Ricardo! [...] es menester que huyas de la viuda de tu padre! (135)

Aunque su padre está ausente (muerto, según la información que tiene Alfredo), su autoridad pesa sobre Alfredo. El padre se convierte en símbolo (ver Luis-Martínez 218-219). Según Jung, la fantasía del incesto profundiza la relación entre el hijo y los padres, pero produce ansiedad en el proceso de separarse de ellos. Y el resultado de esa ansiedad es, según Girard, la violencia. Alfredo es, recordémoslo, un "alma dispuesta a sentir con violencia," según la crítica escrita por Espronceda en *El Artista* en 1835.

En el momento de confesar su pasión ("infernal") por Berta, Alfredo insiste en que se abracen pero Berta, confusa, horrorizada, invoca a Ricardo: "¡Alfredo! ¡Alfredo! ... ¡Vuestro padre!" (142). Es en este momento cuando Alfredo mata, primero simbólicamente, a su propio padre para "casarse" con su "madre": "¿Qué importa mi padre [...]? ¡Maldición, maldición al que quiera impedirlo!" (142) y luego, físicamente, cuando apuñala al hermano de Berta, Jorge (otro sustituto de la autoridad paterna, figura que volverá con frecuencia en forma de "sombra" y "fantasma"). Donoso Cortés, quizás subconscientemente, conecta el puñal de Alfredo con su padre: "Jorge se ofreció, y el puñal del que manchaba el tálamo de su padre se clavó en el corazón del hermano de su amada" (663). El puñal, la sangre del hermano de Berta y el tálamo del padre se fusionan en un gran símbolo freudiano. Blackshaw lo ve con claridad: "In killing Jorge, Alfredo has carried out the Oedipal fantasy of killing the father in order to enjoy, undisturbed, the love of the mother" (91). Y Piero Menarini, con su acostumbrada perspicacia, ha visto cómo la figura de Jorge se conecta íntimamente con la psicología de Alfredo. Escribe el estudioso:

> [...] la voz del muerto que atormenta a Alfredo no supone una vuelta "al siglo de los duendes, brujas y almas en pena", sino la introducción del sentido de culpa de una manera casi psicoanalítica, tanto es así que el mismo autor define esas apariciones como "fantasmas que él mismo se crea". (169)

Claro está, no se casan Alfredo y Berta (el destino prohibe esa felicidad)- sólo "se han abandonado con el mayor desenfreno a su locura" (174). Ya no hay marcha atrás.

Lo que se ha creado, entonces, es un perverso triángulo de relaciones, un triángulo que se burla del patrón normal. Si lo que establecen Roberto, Angela y Rugero representa la norma, es decir, el venerado padre cuya hija devota se casa con su amado novio y los tres piensan vivir juntos en armonía y paz (ver la primera escena del tercer acto), lo que ha producido la desenfrenada pasión de Alfredo es una parodia trágica de ese triángulo. En vez de servir a su padre y respetarlo, Alfredo lo ha matado (simbólicamente); en vez de encontrar a una esposa entre las mujeres de su generación y clase, la ha encontrado en su propia familia, es decir, en casa. Ha convertido a su madre (la esposa de su padre) en amante. Ahora el misterioso Griego acepta el papel de su padre, de la figura autoritaria que lo controla todo. La desestabilización de la armonía social -por no hablar del desequilibrio psicológico- sólo puede desembocar en catástrofe, a pesar de las defensas que montan Alfredo y Berta de sus acciones. Es cierto lo que escribe Menarini sobre la recepción de este drama (aunque su análisis de la obra versa sobre su estructura y la "evolución de un género a otro" más que sobre su evolución psicológica[170]):

> [...] no cabe duda de que muchos de los que al periodista [del *Eco de Comercio]* le parecieron defectos de la obra, hoy se nos revelan como ensayos de algo quizás demasiado nuevo y complejo para que se pudiera apreciar en ese momento. (169)

Otro episodio clave se produce en el cuarto acto, cuando llega Ricardo a la cabaña en el bosque donde viven Rugero y Angela ahora. Despues de reconocerse (es decir, Ricardo se da cuenta de que Rugero y Ángela son hijos de sus antiguos vasallos Conrado y Roberto), llegan a la misma casita Alfredo y Berta. Berta, fatigada hasta no poder caminar más, no quiere entrar en la casa porque presiente algo, teme el mal agüero del "cuervo que nos persigue todo el día; que no ha dejado de volar en derredor de nosotros; y que en vano han querido ahuyentar los ballesteros... ¡Míralo! ¡Encima de esa casa está!" (190). Es decir, el cuervo, como el padre de Alfredo, descansa en la casa. Ese cuervo -ese padre- representa el peligro para los amantes incestuosos, la posibilidad de la destrucción de su felicidad. ¿Qué hace Alfredo? Saca su ballesta y lo mata, matando simbólicamente a su propio padre (aunque todavía cree que su padre murió en las guerras). Y tiembla al hacerlo; sabe que ha cometido un grave error. Por si no estuviera claro que el cuervo se identifica con el padre, Alfredo le proclama al Griego:

> ¿Temblar? [...] ¿De qué? Aquel fantasma que me perseguía, se ha disipado... aquella voz que resonaba en mis oídos, me ha dejado ya libre de su persecución. (192)

Y Berta reconoce la cabaña como un "sepulcro":

> ¿No veis que esa cabana tiene el aspecto de un sepulcro?... ¿No veis ese vapor fatídico que la circunda?... Si de repente se levantara en ella... ¡ Ay! ¡Ricardo!... ¡Mi esposo!... ¡Perdón! (193)

Ya está: Alfredo ha logrado matar a su padre y casarse con su madre en un ejemplo perfecto del Complejo de Edipo. Pero Pacheco no quiere dejar ahí el asunto, y lo complica aún más.

El padre no se ha muerto. Y la identificación del Griego con el padre de Alfredo, ese desdoblamiento, deja perplejo al pobre hijo. ("¿Había de haberte dejado de ese modo?... ¿Sin despedirme?" le pregunta a Alfredo el Griego. "Como mi padre..." le contesta aquél [198]). De no tener ningún padre -padre ausente, padre muerto, padre asesinado-pasa de repente a tener dos. Menarini comenta que

> El Griego no puede interpretarse sólo como la personificación del "diablo", como subraya el periodista [del *Eco del Comercio],* sino como un doble de Alfredo, o la proyección de su parte mala, del mismo modo que el regreso del padre Ricardo es la concrecion de su parte buena. (170)

De esta situacion -el desdoblamiento- escribe Girard:

> By erasing the line dividing the roles of son and husband or mother and wife, an incestuous union undermines the most fundamental differences on which the social order rests. Moreover, any offspring such a union produces will necessarily suffer from the same loss of distinction, so that Oedipus laments having sired "children brothers of their father" (Anspach Intro xii).

La violencia llega a ser inevitable. "In its power to confound distinctions, incest is akin to violence. Just as incest turns family members into doubles, violent conflict turns enemies into doubles" (Anspach Intro xiii). El Griego recuerda a Alfredo que su padre no sera inmortal: "¿No es lo natural que los padres mueran primero que sus hijos?" (201), incitándole sutilmente a volver a matarlo. Ricardo, al pensar en el crimen de su nueva esposa y su hijo, recuerda a su difun-ta mujer, recuerdos que le producen sentimientos de culpa y de violencia. "La sangre hierve y sofoca mi pecho... parece que van a estallar todas mis venas" (204) dice, en una imagen que nos recuerda el volcan que dominaba el fondo del escenario del segundo acto. Es mas: en ese mismo momento, el autor pone esta acotacion: "Abre una ventana del fondo; y aparece el volcan ardiendo. Relámpagos y truenos. Vuelve a cerrar" (201). Todo tendrá que terminar mal.

El incesto, una fuerza intensamente desestabilizadora, afecta a los protagonistas, a la familia y a la sociedad. Produce la muerte de la figu-ra patriarcal y confunde a los hijos ("Al momento se ofusca tu razón," le dice el Griego a Alfredo [201]). Alfredo ha empleado su espada -símbolo universalmente fálico- para vengarse contra su padre ("Su espada sabrá conseguir la venganza y la victoria!" [106]), pero al final emplea la daga contra el mismo en un acto doblemente edípico: ya había asumido el papel de su padre al enamorarse de su madrastra; ahora, al matarse, también mata psicológicamente (una vez mas) a su propio padre. El incesto es un crimen que hay que pagar caro si la sociedad piensa recuperar la estabilidad y la armonía. Como nos recuerda Jane Ford,

> [...] incest confuses the child [...] minimizes deference to parents, isolates the family, limits contacts with the outside world, intensifies rivalry, and reduces family cooperation and harmony. (Ford 9)

Eros es un móvil fundamental del Romanticismo español, un sentimiento que domina el cosmos romántico y que eleva los espíritus de los protagonistas (incluso de aquellos que conducen a la muerte de los protagonistas enamorados). Pero el incesto es otra cosa: produce el rechazo de Alfredo por parte de su padre, el destierro de Berta, el suicidio del protagonista, la discordia en la familia y, como nos dice la última acotación, "horror general" (225). Eros es sin duda uno de los motivos románticos más importantes, pero no debe quedarse en casa.

DAVID T. GIES
Universidad de Virginia

Obras citadas

Archibald, Elizabeth. "'Worse than Bogery': Incest Stories in Medieval English Literature". En Barnes *Incest,* 17-38.

Barnes, Elizabeth. "Introduction". En Barnes *Incest,* 1-13.

-, ed. *Incest and the Literary Imagination.* Gainesville: UP of Florida, 2002.

Blackshaw, Christine. *"Todo sobre su madre.* Oedipal Knots and Absent Mothers in Spanish Romantic Tragedy". PhD Dissertation, University of Virginia, 2004.

Bovensiepen, Gustav. "Jung's Contribution to the Understanding of Adolescence and a Review of the Literature". En Sidoli and Bovensiepen, 3-14.

Caldera, Ermanno. *El teatro español en la época romántica.* Madrid: Castalia, 2001.

Cardwell, Richard A. *"Don Alvaro* or the Force of Cosmic Injustice." *Studies in Romanticism* 12 (1973): 559-579.

[Espronceda, Jose de]. "Teatros. *Alfredo.* Drama original en cinco actos por Don Joaquin Pacheco, representado en el del Principe." *El Artista* I (1835): 263-264.

Ford, Jane M. *Patriarchy and Incest from Shakespeare to Joyce.* Gainesville: UP of Florida, 1998.

Frye, Susan. "Incest and Authority in *Pericles, Prince of Tyre".* En Barnes *Incest,* 39-58.

Gies, David T. *El teatro en la España del siglo XIX.* Cambridge: Cambridge UP, 1996.

-. "Introduction." Jose Zorrilla. *Don Juan Tenorio.* Madrid: Castalia, 1994.7-57.

Girard, Rene. *Oedipus Unbound. Selected Writings on Rivalry and Desire.* Ed. Mark R. Anspach. Stanford: Stanford UP, 2004.

Hopkins, Lisa. "Incest and Class: *Tis Pity She's a Whore* and the Borgias". En Barnes *Incest,* 94-113.

Johnson, Allen and Douglass Price-Williams. *Oedipus Ubiquitous. The Family Complex in World Folk Literature.* Stanford: Stanford UP, 1996.

Kunin, Seth Daniel. *The Logic of Incest. A Structuralist Analysis of Hebrew Mythology.* Sheffield: Sheffield Academic Press, 1995.

Lucas, F. L. *The Decline and Fall of the Romantic Ideal.* Cambridge: Cambridge UP, 1963.

Luis-Martinez, Zenón. *In Words and Deeds: The Spectacle of Incest in English Renaissance Tragedy.* Amsterdam: Rodopi, 2002.

Menarini, Piero. "Un drama romántico alternativo: *Alfredo,* de Joaquin Francisco Pacheco." *Actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX. Del Romanticismo al Realismo.* Ed. Luis F. Díaz Larios y Enrique Miralles. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1998. 167-176.

Pacheco, Francisco Javier. *Alfredo. Drama trágico en cinco ados* (1834). En *Literatura, historia y política. 2* vols. Madrid: San Martin y Subira, 1864.I: 91-225.

Peers, Edgar Allison. *Historia del movimiento romántico español. 2* vols. Madrid: Gredos, 1967.

Rank, Otto. *The Incest Theme in Literature and Legend: Fundamentals of a Psychology of Literary Creation.* Baltimore: Johns Hopkins U P, 1992. (Version original en alemán de 1912).

Rauch, Karen. "A Spanish Oedipus: Melancholia and Gender in Pacheco's *Alfredo." Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 24.3 (2000): 491-501.

Ribao Pereira, Montserrat. *Textos y representación del drama histórico en el romanticismo español.* Pamplona: Eunsa, 1999.

Sebold, Russell P. "El incesto, el suicidio y el primero romanticismo espanol." *Trayecloria del romanticismo español.* Barcelona: Critica, 1983. 109-136.

Shaw, Donald L. "El drama romántico como modelo literario e ideológico." En *Historia de la literatura española. Siglo XIX. 2* vols. Ed. Guillermo Carnero. Madrid: Espasa-Calpe, 1996.I: 314-351.

Sidoli, Mara and Gustav Bovensiepen, eds. *Incest Fantasies and Self-Destructive Acts.* New Brunswick: Transaction Publishers, 1995.

De *eros* a *thánatos:* La muerte por amor en el teatro de José María Díaz

Es difícil hablar del amor, en el universo romántico, sin ligar este nombre a otros conceptos como el del dolor, la angustia, los celos, la fatalidad o la muerte. El sino trágico que acompaña a los grandes héroes del Romanticismo suele ser resultado de una pasión desbordada, llevada a sus últimas consecuencias. La razón, como es bien sabido, cede paso al sentimiento. Las emociones y los instintos más primarios afloran, en oposición a un mundo regido por unas normas y unas convenciones sociales claramente delimitadas o en inevitable enfrentamien-to con otras pasiones igualmente sublimadas y viscerales. *¿Y* qué pasión o sentimiento más primario e instintivo que el del amor? No es extraño que sea éste el impulso que mueve los resortes dramáticos de las principales obras de la literatura romántica.

Pero el *eros* romántico no se presenta sólo como el fruto de una pulsión natural de carácter fisiológico o psíquico, sino que encierra con frecuencia un elevado componente trascendental al convertirse en el único medio por el cual el hombre cree encontrar solución al hastío, a la angustia vital y a la radical soledad que lo consume. El amor adquiere de este modo una dimensión heroica, desesperada y agónica a un tiempo: en él reside la salvación; sin él, el tedio, el vacío y, en definitiva, la muerte.

Y he aquí la trágica paradoja: el amor se convierte, a los ojos del ser romántico, en el único camino posible a la felicidad; felicidad que siente negada para sí, víctima de una condena que su atormentado espíritu no acierta a comprender. Por eso los amores románticos son imposibles; la posibilidad de su consecución es incompatible con el esencial componente trágico que sustenta la visión apocalíptica romántica de la vida.

El amor imposible ocupará así un lugar privilegiado en la temática literaria del Romanticismo y, por supuesto, de su teatro. Las causas de que los amores llevados a la escena no puedan llegar a ver satisfechas felizmente sus

expectativas podrán adoptar diferentes formas, pero, como veremos, el motivo preferido por los dramaturgos es el de la ilicitud de éstos y su enfrentamiento a las normas morales imperantes en la sociedad. De este modo, serán siempre castigados; y sus protagonistas, víctimas de una pasión que conducirá, trágica e inevitablemente, a la muerte.

En el teatro de José María Díaz de la Torre (1813-1888), célebre y polémico dramaturgo cuya abundante producción constituye un magnífico ejemplo de lo que fue el más genuino y acendrado romanticismo teatral en España, podemos encontrar numerosos casos en los que el tema del amor imposible o prohibido culmina en tragedia luctuosa. Aunque a lo largo de su dilatada carrera literaria, que se extiende durante cuarenta años, el escritor no abandonó nunca su inclinación por los conflictos pasionales con finales trágicos, revisaremos exclusivamente algunas de sus piezas, pertenecientes la mayoría a su primera etapa, en la que cultivó el género teatral romántico por excelencia: el drama histórico.

En su primera obra, *Elvira de Albornoz* (1836), Díaz recurre a un argumento que a los ojos del crítico del *Semanario Pintoresco* se resumía en estas palabras:

> una mujer casada con un hombre a quien no ama y enamorada de otro; un amante que se va y vuelve cuando menos se espera; un marido celoso que acaba por darse de cuchilladas con un galán, son cosas ya triviales de puro repetidas[1].

Y, efectivamente, no le faltaba razón al buen crítico, que no alcanzaba a ver novedad alguna en el asunto planteado por el novel dramaturgo. En cualquier caso, el amor imposible conducía ya, en esta primeriza obra del escritor, a la muerte del marido a manos del joven amante y al posterior suicidio de la esposa, avergonzada de su deshonra y sintiéndose culpable del mal causado.

La muerte es igualmente el resultado final a que conduce el amor que se profesan el príncipe don Carlos y la esposa de su padre, Isabel de Valois, en *Felipe II* (1836). La sublimación del sentimiento amoroso le lleva al joven príncipe a identificar, en un heterodoxo rasgo humanista, a la amada con Dios: "Ella es un Dios para mí" (escena 7ª, cuadro II). Y nos deja constancia en otros versos de la dimensión trascendente y espiritual que el amor tiene a los ojos del hombre romántico:

Vivir la vida de amor
es vivir en otra esfera,
en otro mundo habitar...
en la mansión hechicera
de Dios eterno morar. (VII,5)

El amor conduce al hombre a una auténtica vida, a una existencia más alta de carácter divino. Pero éste corre el peligro de sublimar hasta tal punto el medio que le conduce al más elevado fin, que termine por confundir el fin con el medio y anteponga éste a aquél: "Ella es un Dios para mí"... Divino amor, en principio, pero amor desmedido que excede sus límites y será castigado, como el ángel caído que quiso igualarse a Dios, con la muerte.

Por muy acostumbrado que estuviera el público decimonónico de los años treinta a contemplar en escena historias de amores imposibles, éstos no solían exceder los límites del decoro social de la época; y, cuando lo hacían, sus protagonistas acababan sucumbiendo sin gozar, en muchos casos, los frutos de su pasión. Esta temática tenía sus reglas, y cualquier obra teatral que las sobrepasara corría el peligro de ser previamente censurada y prohibida su representación, o de sufrir los ataques de un público y una crítica que no estaban dispuestos a permitir que la "inmoralidad" se paseara libremente sobre las tablas de los escenarios.

El drama que José María Díaz publicó en Madrid, a comienzos de mayo de 1839, con el título de *Laura o la venganza de un esclavo,* hubo de sufrir tales censuras y críticas. No llegó a ser puesto nunca en escena en la capital, y en la representación que se llevó a cabo en Murcia, en 1841,

> fue recibido con una repugnancia tal, que se vio la autoridad precisada a suspender su ejecución: achacábale el público el defecto de la inmoralidad.[2]

No difiere este drama, en su concepción, de los anteriores estrenados por el dramaturgo. De nuevo se plantea una historia de amor imposible o prohibido entre dos jóvenes. Ella, hermosa y núbil huérfana casada con un conde para asegurar su futuro, y él un doncel servidor de éste. La naturaleza obra su curso y *eros* se alza con todo su esplendor entre ambos personajes. La diferencia con respecto a sus dramas anteriores estriba en que, en esta ocasión, los amantes sí harán realidad su pasión y de ésta nacerá un retoño. El marido engañado y deshonrado se vengará de su esposa haciéndole elegir entre la vida del pequeño y la de su amante. El amor de madre le impedirá a Laura, la mujer adúltera, entregar su hijo al verdugo, y deberá no sólo asistir impotente a la muerte de su amado, sino soportar la separación de su vástago y permanecer encerrada en una sala del castillo en que habitan, donde acabará enloqueciendo. Diez años después, morirá en los brazos de su hijo, tras haber obtenido de él el perdón.

De nuevo nos encontramos en esta obra con expresiones que aluden a la dimensión espiritual de la mujer, "ángel de Dios en la tierra" (I,3), y a la pureza del sentimiento amoroso, nacido y emanado del propio Dios:

> El amor es el aliento de un Dios de
> mucha pasión, y es puro este
> sentimiento pues nace del corazón.
> (1,3)

Pero esta afirmación encierra una actitud heterodoxa y rebelde frente a las leyes humanas y divinas imperantes en la sociedad, que se pone de manifiesto cuando Ramiro, el joven doncel, antepone el amor al sacramento matrimonial:

> Amor es sólo el altar donde la mujer
> y el hombre se debieran consagrar:
> bendito sea su nombre!...
> [...]
> Dios que pide un juramento lo pide
> del corazón. (I,3)

La supuesta pureza de estos sentimientos, no olvidemos que ilícitos, será castigada de nuevo, por Dios o por el hombre, con la muerte.

Pero si el *eros* que impulsaba a los enamorados protagonistas de este drama suscitó las iras del público y de la crítica, tanta o más repulsa provocó el asunto de la nueva pieza teatral que, con el título de *Baltasar Cozza* (1839), dio a conocer el dramaturgo por las mismas fechas en que se estaba imprimiendo su anterior producción. *Baltasar Cozza,* que no llegó a escenificarse —por lo que sabemos— tampoco en Madrid, sufrió igualmente los efectos de la censura de la época; en algún caso fue prohibida su representación fuera de la capital[3], y el calificativo más común que se suele aplicar a esta composición "altamente inmoral" es el de "indecente"[4].

En esta ocasión, la indignación moralista de los críticos no se debió exclusivamente a razones de tipo erótico-amoroso, aunque este componente se halla presente también en la pieza. Más bien hubo de influir el hecho de que el hombre amado en este caso, que no amante, pues renuncia al amor por su ambición, no sólo era objeto del deseo amoroso de dos mujeres -con la morbosidad añadida de su condición de hermanas, que se hacen monjas además para estar más cerca del ser amado; odiado, por rencor, en el caso de una de ellas-, sino que éste había pasado de ser pirata en el primer acto de la obra a convertirse en todo un Papa, Juan XXIII, en el siguiente acto de la misma. Amor, por tanto, doblemente ilícito, que deberá ser castigado y resolverse necesariamente de manera trágica. *Thánatos* vuelve a presentarse en escena, en el último acto, para arrebatar la vida al ambicioso pirata que renunció al amor para elevarse a la más alta dignidad religiosa, ansioso de poder. Aunque en esta pieza no es directamente el amor la causa de la desgracia del protagonista, sino su ambición, hallamos un personaje que ha transformado su *eros* en un odio furioso hacia el ser antes amado, tras haber sido abandonado por éste. Movido por la venganza, su principal deseo es ver muerto al antiguo pirata convertido ahora en Papa.

Este nuevo sentimiento, nacido de un erotismo frustrado, es más fuerte incluso que el amor que lo engendró, y conduce en ocasiones directamente a la destrucción del ser amado-odiado. En este caso, la víctima no perece a causa del amor que siente hacia otro, sino de un *eros aj*eno, despechado e iracundo,

que ha trocado su máscara por la de *thánatos.* Así ocurre, por ejemplo, en *Catilina* (1844), tragedia de José María Díaz en la que una mujer, Sempronia, es rechazada por su amante, Catilina, y arrojada a los brazos de otro hombre por éste. De nuevo es la ambición la que ha empujado al amante a obrar de este modo, anteponiendo su codicia al sentimiento amoroso; y *eros,* transformado en un demonio vengativo y destructor, persigue ahora su muerte. Sempronia informará a Cicerón de los planes ocultos de Catilina para hacerse con el poder, y éste sucumbirá ante los ojos atónitos y aterrados del pueblo de Roma, en una escena dramática, impactante, rasgándose él mismo la herida que ha recibido en la lucha y vaticinando funestos presagios, mientras al fondo se elevan las llamas del palacio de Sempronia.

Más de veinte años debieron transcurrir para que el autor volviera a componer y, en este caso, estrenar un drama histórico de contenido trágico en el que la muerte de los protagonistas es fruto del amor imposible y prohibido que se profesan. Así, en *Gabriela de Vergy* (1862), tras haber escrito ya para entonces la mayor parte de su producción teatral, Díaz retoma el conflicto dramático que sustentó sus primeras obras apropiándose de un asunto que había sido tratado ya, antes que él, por diversos poetas[5] y que, según el padre Blanco García, se trataba de una "reproducción, con variantes, de una conocida leyenda provenzal"[6].

La acción de la pieza, situada en Borgoña, en plena Edad Media, nos presenta a un conde tiránico que sospecha de la fidelidad de su esposa, Gabriela, la cual se había visto obligada a casarse con él por temor a las represalias que el poderoso señor feudal pudiera tomar contra su padre, siervo suyo. Las sospechas del conde son fundadas, pues su esposa ama en secreto a un joven, Raoul, que marchó a Palestina como cruzado para olvidar el dolor que le produjo el enlace nupcial de su amada. Una noche, el cruzado llega al castillo del conde pidiendo asilo, con la intención de ver una vez más a su enamorada. El desenlace, inevitable, no se hace esperar: los jóvenes serán sorprendidos juntos, en amorosa conversación, por el celoso esposo. Un duelo, al día siguiente, concluirá con la muerte a traición de Raoul; y el conde, para culminar su venganza, le envía a su esposa el corazón de aquél dentro de una redoma. Gabriela, al recibir tan macabro presente, muere horrorizada.

Pero no acaba aquí el cúmulo de muertes, pues un fiel servidor de la condesa, indignado por la crueldad del esposo y las continuas humillaciones recibidas, se venga asimismo de éste quitándole la vida con un puñal[7].

A comienzos de la década de los sesenta, Díaz ha escrito una tragedia al más puro estilo y gusto románticos, en la que el amor vuelve a conducir a la muerte irremisiblemente.

La huella del amor cortés se halla muy presente en el tratamiento de los protagonistas. Raoul, aparte de ser un noble y apuesto caballero, representa al perfecto y fiel amador de la lírica trovadoresca; y Gabriela, la joven dama casada con el conde, es un cúmulo de virtudes y belleza. Sabedores de la imposibilidad de su amor, ambos asumen su dolor con resignación y nobleza; han decidido renunciar a su pasión y entregar sus vidas al servicio de Dios. En el caso de la joven, pretendiendo retirarse a vivir en un convento, y Raoul derramando su sangre en las cruzadas. Su amor, aunque imposible, nace de un sentimiento puro y elevado. No es la pulsión erótica quien habla por sus bocas, sino un *eros* dulce y apacible, ideal; con lo que la irrupción de *thánatos* nos resulta ahora más cruel e injusta que en anteriores ocasiones. La conclusión es simple: no importa lo nobles y castos que puedan ser los sentimientos amorosos; si éstos se producen fuera de los cauces legales y sagrados del orden social, deberán ser castigados. *Thánatos* actúa como verdugo que reprime mortalmente la osadía de pretender vivir con libertad los sentimientos individuales, al margen de la moralidad imperante.

El poeta romántico canta a la libertad en todos los órdenes de la vida, pero lo hace sabiendo o sintiendo que su reivindicación es imposible; de ahí su tono luctuoso y su enraizado pesimismo. No conozco una sola pieza teatral romántica en la que una relación amorosa, fuera del matrimonio, concluya felizmente. Es cierto que la literatura del Romanticismo está plagada de adulterios y amoríos poco ortodoxos o estrictamente canónicos, pero, ¿cuántos de éstos han triunfado -*omnia vincit amor-,* pasando a convertirse en un símbolo de la libertad amorosa vencedora? Las obras de José María Díaz, un claro exponente de la más característica dramaturgia romántica española, fueron en numerosas ocasiones censuradas y criticadas por su inmoralidad; pero incluso éstas dejaron siempre un mensaje final muy claro, de tono conservador: el amor no tiene cabida fuera del matrimonio, y si éste se produce, condenará a quien lo padezca a su destrucción.

¿Y qué mayor profanación de las leyes humanas y divinas que el arrancarse la vida uno mismo a causa de un desengaño amoroso? Es éste un caso extremo de muerte por amor, producida no por una mano externa o de manera instantánea y natural -aunque poco verosímil-ante el dolor provocado por la pérdida fatal del ser querido, sino fruto de una desesperación pasional, no correspondida, en la que *eros* ha perdido su amable rostro para convertirse en un ente desesperado, rencoroso y autodestructivo. Aunque podemos encontrar obras en las que un personaje, por amor, recurre al suicidio ante la muerte del ser amado -como ocurre, por ejemplo, en *La muerte de César* (1865), donde Porcia se quita la vida al saber que su esposo, Bruto, se ha suicidado-, en *Un poeta y una mujer* (1838), el suicidio del protagonista no responde a la idea de acompañar al ser amado más allá de esta existencia o a la imposibilidad de vivir sin él tras su muerte. En esta curiosa pieza, José María Díaz recrea ficticiamente el truculento amor que condujo a su amigo Mariano José de Larra a acabar con su vida un 13 de febrero de 1837. El trágico desenlace en este caso no nace de un amor imposible, pero compartido, sino de una pasión enfermiza y unidireccional que no es correspondida por el ser en quien ésta se ha depositado; la tragedia es fruto del desengaño amoroso. Toda la obra se convierte en una admonición para el hombre, a quien se le advierte en todo instante de los peligros que conlleva entregar el alma a la caprichosa e inconstante veleidad amorosa de la mujer:

> quiere Arturo con prudencia
> y no con mucho cariño.
> Que no hay mujer en el mundo
> que merezca por mujer
> ese constante querer
> tan agitado y profundo... (II,1)

le aconseja la madre a su apasionado hijo. Consejo que se repite en boca de un amigo del joven poeta enamorado:

[...] serena
ese delirio de amor
y nunca olvides que yerra
el que fía en las palabras
de una mujer. (V,4)

Estas afirmaciones, que sólo pueden ser nacidas del dolor provocado por un desengaño amoroso, poco tienen que ver con la visión angelical de la mujer presentada por el dramaturgo en otras obras coetáneas que hemos tenido ocasión de repasar aquí. Responden más bien a las desengañadas ideas que el propio Larra incluyó en su premonitorio artículo "La Nochebuena de 1836", muy presentes en estos versos, al igual que en el resto de la obra, en cuyas páginas preliminares se recogen estas palabras del malogrado escritor:

> Ni enamoro mujer porque no me diga que sí, pues en punto a amores, tengo otra superstición: imagino que la mayor desgracia que a un hombre puede suceder es que una mujer le diga que le quiere. Si no la cree es un tormento, y si la cree... ¡Bienaventurado aquel a quien la mujer le dice no quiero, porque ese al menos oye la verdad!

Pero no podemos achacar la culpa de la desesperación y el suicidio del poeta Arturo de Carbajal -*alter ego* de Larra- a la mujer que lo desdeña después de haberle dado esperanzas. Este lleva escrito su sino trágico en el corazón; su alma romántica no puede aspirar a alcanzar los dones de una vida apacible y hogareña. En opinión de uno de los personajes,

él quiere amores románticos, de esos
amores que matan con el aliento;
que ofrecen un sepulcro y una palma
con su cruz correspondiente.... a la
belleza que aman... (IV,2)

Y es que quizá el hombre romántico no pueda amar de otra forma, más que trágica y desesperadamente, de manera atormentada, como se encuentra su espíritu. Por eso la temática del amor está ligada siempre a la imposibilidad de verse o bien correspondido o bien cultivado sin impedimentos. El poeta romántico busca y canta amores imposibles porque sólo de este modo es capaz de presentar literariamente la dolo-rosa pasión vital que lo consume. Incapaz de otorgar la felicidad, nacido para engendrar el sufrimiento y la tragedia, el *eros* romántico, tanto en su vertiente más pura y sublime como en su versión más concupiscente, no puede ser más que la antesala de *thánatos.* El amor y la muerte caminan juntos en el universo romántico; y ésta sonríe con displicencia, observando, con sus cuencas vacías, los ridículos sueños y desvelos pasionales del hombre.

JOSÉ LUIS GONZÁLEZ SUBÍAS
Doctor en Filología Hispánica
LES. Enrique Tierno Galván (Parla, Madrid)

[1] *Semanario Pintoresco Español,* Madrid, 29-V-1836.

[2] Según se informa desde la *Revista de Teatros,* Madrid, 16-V-1841.

[3] Así ocurrió, por ejemplo, en el verano de 1853, en Cádiz, según consta en el expediente conservado en el Archivo Histórico Nacional sobre la comunicación que el gobernador de esta ciudad elevó al ministro de gobernación (Consejos, 11.417, n° 85).

[4] Ésa es la opinión que le merece al crítico de *El Entreacto* que asistió a la única representación del drama de que tenemos constancia, en el Teatro del Balón, en Cádiz, el 9 de diciembre de 1839 (*El Entreacto,* Madrid, 26-XII-1839).

[5] Así se afirma en la crítica que *La Iberia* dedica a la obra (7-III-1862). El francés Du Belloy, por ejemplo, escribió una tragedia del mismo título que fue estrenada en Madrid, en agosto de 1828.

[6] Francisco Blanco García: *La literatura española en el siglo XIX.* Madrid: Sáenz de Jubera Hnos., 1892, p.260.

[7] Ciertamente, no resulta extraño que en la referencia al autor realizada por Manuel del Palacio y Luis Rivera, en su obra *Cabezas y calabazas. Retratos al vuelo de las notabilidades en política, en armas, en literatura, en artes, en toreo y en las demás ramas del saber y de la brutalidad humana* (Madrid, 1864), lo recuerden del siguiente modo:

> Siempre que anuncia un teatro una obra suya reciente, sabe de fijo la gente que morirán tres o cuatro.

Huerfanitas, grisetas, damas: estrategias de seducción o rescate femenino en la novela catalana del siglo XIX

Hablar de Eros romántico en la literatura catalana implica una doble paradoja: por un lado la literatura catalana surgida tras y de una larga decadencia rehuye los temas que se apartan de una visión idealizada e idílica del amor y de las relaciones sociales en general; por otro el romanticismo se autoexcluye de las letras nacionales catalanas por manifestarse tarde y débilmente. Por otra parte algunos atrasados estimadores de las corrientes europeas de finales del siglo XVIII y principios del XIX no solo adoptan como lengua de expresión el castellano, sino que se sienten parte de un contexto general español[1]. Sin embargo hasta aquí, de paradoja poca, si no nada. Donde ésta en cambio se manifiesta prepotentemente es en el hecho -bastante incuestionable- que de los presupuestos esenciales del movimiento romántico peninsular, el resurgimiento da la literatura catalana constituye una realización evidente, poderosa y original. Y, en comparación con otras manifestaciones de carácter mimético, resulta ser indudablemente de mayor envergadura y complejidad. Así, aunque no parezcan románticos ni por los temas ni por las formas, los catalanes que vuelven o empiezan a escribir en "lengua materna", son auténticos paladines de dos postulados fundamentales del sentimiento de la época romántica: por una lado ahí está la afirmación de la subjetividad, del yo personal y colectivo, por el otro descubrimos en sus obras la ansiedad y el latir de una percepción religiosa de la realidad frente al aséptico racionalismo de la Ilustración (y que en el caso español sin duda, más aún que en otros contextos, remonta a la edad del barroco). En efecto sin estos componentes, que incluso podríamos atribuir a cierto irracionalismo inspirador, la quijotesca empresa de volver a levantar las "morta viva", como pronto viene a ser definida la lengua y cultura patrias, no hubiera cuajado.

Con esta premisa, me permito leer tres modelos de representación literaria que, fuera del contexto someramente aludido, de esa paradoja de representar lo romántico colocándose fuera de las coordenadas ideológicas del movimiento jamás podrían inscribirse en la temática que aquí nos reúne. Trataré de tres novelas tardías para toda datación del romanticismo europeo –

y tardía incluso para la misma atrasadísima cronología hispánica-; se trata, en todo caso, de las tres primeras novelas en absoluto de la literatura catalana moderna. Primeras por lo menos en el sentido de ser obras mínimamente significativas y coherentes. Son *La orfaneta de Menargues, o Catalunya agonitzant* de Antoni de Bofarull, *Julita* de Martí Genis i Aguilar, *La papallona* de Narcís Oller[2]. Las fechas de publicación resultan elocuentes con relación a lo que acabo de señalar, pues responden respectivamente a los años 1862, 1874,1882[3]. Es mas: la última exhibe una carta prólogo de Émile Zola y, rasgo todavía más sugerente para mí, puesto que su autor ya en 1877 había presentado al certamen de los *Jocs Florals* de Barcelona una novelita preciosa, *Isabel de Galceran,* ganando el premio. Un texto que se injerta perfectamente en la serie europea inaugurada por Emma Bovay y cuya protagonista pudo ser definida por Gonzalo Sobejano como magnífica hermana del alma de Ana Ozores[4].

Con estos presupuestos ¿cómo podemos hablar de formas románticas en un corpus reducido y, al parecer, desplazado hacia la época del realismo? Sin embargo se trata de novelas cuya adscripción a la literatura realista, o peor todavía, naturalista, resultaría del todo inoportuna e inadecuada. Su estilo, máxime si pensamos en el público receptor al cual se dirigían, resulta desarrollarse todavía al compás de la sensibilidad romántica -claro está que del secundo romanticismo-, de esas tonalidades patéticas que fueron propias de la pintura teatral, según los cánones con los cuales bien supo representarla Giulio Cario Argan en sus estudios acerca de la cohorte de pintores "albertinos" comprometidos con el sueño del resurgimiento político de Italia al servicio del expansionismo piamontés de los Saboya ideado, tal vez inventado, por Cario Alberto[5]. No podemos olvidar, en este sentido, la vinculación de la escuela española de Roma, integrada por un numero considerable de españoles y en particular de catalanes: Un grupo que crea un tradición todavía viva y que resiste, oficializada, en su residencia apiñada en la colina del Gianicolo.

En aquel ambiente de regusto centro-europeo, academicista y neo-católico no resulta nada difícil encontrarse con figuras de ese romanticismo de segunda instancia tan cercanas a los pintores de escenarios operísticos cargados de patriotismo verdiano y que no estaban desvinculados del clima que había producido un fenómeno tan notable como la pintura de Hayez[6]. Y

entre los romanos hay que colocar en un lugar muy destacado a los que también recibieron la influencia de los "nazarenos", un movimiento de origen alemán que echó raíces entre los catalanes del grupo romano cuyos vínculos ideológico-literarios fueron directos con el auténtico patriarca de la *RenaixenÇa* catalana, Manuel Milà i Fontanals, siento un hermano de éste, Pau, entre los más destacados representantes de esta corriente pictórica[7].

Al filólogo Milà debemos la precisión historicista, el afán de rastrear el pasado nacional en la poesía popular como en la tradición culta para dotar el presente de una tradición sólida[8]. Y, en efecto, si leemos la novela de Bofarull encontramos en ella una síntesis más o menos lograda de estos dos ingredientes: elaboración subjetiva y representación popularista del pasado. La novela por tanto se presenta como un drama histórico, localizado en el siglo XV en ambientes aristocráticos totalmente inmersos en las luchas fratricidas que abren paso a la entrega de la corona propiedad de Casa de Barcelona a la rama de los Trastámara con quienes empieza el camino hacia la integración de Catalunya en la empresa de integración peninsular destinada a culminar en aquel singular conjunto político que fue la Monarquía hispánica. Evidentemente hoy en día no es el contenido ideológico el que puede tener interés. Lo que en cambio sí se relaciona con cierto manierismo pictórico (con su carga de sensualismo más que con sus reminiscencias político-albertinas) y de derivaciones nazarenas son las descripciones, y más concretamente la re-propuesta de la *descriptio puellae* en una versión moderna, romántica en su veleidad de trasparentar en el retrato[9] -como ocurre en el Manzoni de las tragedias y de unas paginas del *Renzo e Lucia* que sobreviven en *I promessi sposi*-la intimidad del personaje femenino[10].

Un buen ejemplo de esto lo encontramos en dos momentos distintos de la presentación de la pequeña Blanqueta, la huérfana de Bofarull. Se trata de una niña, pero la disposición de adjetivos, verbos, sustantivos, adverbios, predispone ya en el primer contacto con la superficie de su piel lo que en una segunda y más larga definición permite el acercamiento a la fórmula clásica: no en balde en esta segunda *descriptio* se precisa su edad, colocándola entre

la *pueritia* y la adolescencia, a los once años, en víspera de esa maduración de los trece-catorce que corresponden al modelo canónico antiguo-medieval de belleza. Los podemos apreciar mejor en una lectura en paralelo:

> Quan la claror de la matinada comenÇà a penetrar per entre les escletxes de la vella finestra, Blanqueta donà les primeres senyals d'haver descansat prou: removent un poc sos cos, i com prenent forÇa sos pulmons, despedí una respiració forta i llarga. A poc rato, i com gosant-se en aquell entorpiment dels que preceeix al despertar-se, se posa plana en lo Hit i allargant i estirant les carnes féu un badall que podia dir-se entretingut peí que durà, i traent per últim fora de l'abric lo brag dret, l'allargà ab forÇa deixant caure la mà plana en la part posterior del cap, o millor diríem lo cap i lo braÇ s'arrimaren l'un l'altre per ajudar-se mútuament a fi de pro-porcionar una posició nova i més grata al que pugnava entre el gust de descansar i la necessitat de despertar-se.
> La carinyosa nina obrí llavors un poc los ulls, per tornar-los a tancar, com succeeix a la vista de la claror repentina, i en tal calmós trànsit pronuncia, més moguda per la forÇa de l'hpabit que per altra causa, lo nom que sempre en tal hora anomenava, aquell nom grat i primer que s'aprèn de pronunciar ja quan lo mugró del pit matern constitueix tota felicitat i absorbeix tot lo coneixement de l'infant. (p.68) Oh, que hermosa era aquella criatura, a pesar de rodejar-la la miseria! Sa natural blancor s'havia rosat un poc ab lo torrat del sol i de Taire; son cabell ros estufat pareixia, en tot son deixo, com que fos treballat ab intenció per semblar més una flor empolsada del vent que una expressió de descuit i abandono; sos hermosos ulls blaus bellugaven poc però amb forÇa, i quan se clavaven en algú pareixia com que infundissen o enviassen una corrent inexplicable de sentiments grats i melancòlics al mateix temps, de manera que feien gosar en sa tristesa i plorar per sa hermosura; sa boca era la boca d'aquella Sulamita que descriuen los llibres sagrats, i lo mateix son coll, son flexible cos i tot lo demés que en ella s'admirava. Trepitjava ab nua planta la tendra nina, i des de remota comarca, la pedra viva i la pols de la via per a on passava, mostrant-se per tal necessitat com inflamats sos peus, però inflamats de manera que semblaven l'extremitat d'una estàtua grega en la qual haguessen dotat, per il.lusió, un lleuger bany rosa, i ho semblava més si es comparaven los peus ab la blancor marmòria de les carnes que deixava veure la curta faldeta i ab la perfecta forma dels dits no viciats encara per motiu de sa tendror i del cómodo calÇat que ans los resguardà.(p.164)

En el libro de Genis los rasgos que se dejan entrever en el contexto histórico aludido asumen una connotación más marcada: la época ya es contemporánea sin disfraces medievalizantes. Sin embargo el patriotismo nacionalista todavía se manifiesta indirectamente con la identificación de la causa de la independencia polaca como sustituto de una imposible afirmación catalana[11]. El amante desdeñado muere por una noble causa lejos de la amada. Ésta, sin embargo, no escapa a un destino trágico al amar vanamente el hombre de su hermana -la Rosalia-que, a su vez, solo logra descubrir el correspondería íntimamente, con toda la fuerza de la pasión -del amor-pasión- cuando ya es tarde y la tisis ha hecho estragos en el cuerpo de la virgen.

A pesar de una trama muy diferente de la novela de Bofarull, J*ulita*[12] responde con fidelidad sorprendente a la estilización de la *descriptio* tal como venía definida en la *Orfaneta*[13]. Evidentemente el rasgo de patetismo aquí no se acompaña a la condición de soledad y desamparo de la orfandad. La protagonista pertenece a una familia burguesa muy acomodada, aunque más cercana del estamento profesional que del capitalista; culta y rentista, su familia une un sano conservadurismo social con ansias de cultura y sensibilidad ennoblecedoras. Todo ello no salva a la doncella de su pasión amorosa transgresora y esta la conduce al desastrado fin que fue de la inocente Melibea. Y en efecto su destino aparece ya de antemano marcado y definido en la *descriptio* primera que nos la dibuja en las dos polaridades que la van a perder.

> La Julita era una rusc de saborosa mel privat de Taire, a on los eixam d'abelles hi volen llestes per sobre sense somniar que hi siguí, perquè no senten sa retornadora flaire. Los homes de talent reflexiu maliciaven que hi havia d'haver alguna cosa en ella no descoberta, algun hermós misteri darrera de la cortina impenetrable de la melancolía d'aquells ulls; mes no tenien interès en trobar lo secret d la tancada capsa. Les nul.litats que a son costat passaven la qualificaven de freda, d'insípida..., i parlaven d'una altra cosa. Als artistes i poetes los plaïa enraona-hi, perquè hi aprenien noves maneres d'apreciar la bellesa, i es corregien de certes formes poc fines, davant de l'exquisitat de les imatges reals

> de què se servia ella per recorrer lo món de les idees. I ella de tot això no se n'adonava, perqué no es creía merèixer res, i, d'altra banda, no s'escapava a la seva penetració lo dolent de tot lo que perdia. I si no floria en son pit encara la flor de rosa d'un primer amor, en cas d'ésser així no hi cabria en sos verges pensaments només un ídol,que bé en seria d'estimat, i tota rècula de calaveres ignorants i orgullosos, pòlips en tots temps de les hermoses dames, no li ferien cap mes bona obra que la d'una nosa insofrible. S'havia posat en son cor cap gota diamantina d'aqueixa rosada celestial? Hem de veure de trobar-ho amb unes quantes deduccions, perquè si ho demanéssem an ella no ens diria pas: abaixaria el cap, se tornaría vermella i fugiria a contar-ho a la Rosalia. (p.52).

Curiosamente mientras *Julita,* novela adscrita por la crítica unánimemente dentro del clima del romanticismo tardío, nos dibuja a un personaje femenino que viene analizado microscópicamente con los criterios de la ciencia médica (médicos afamados son su padre y el ser querido) y su índole definida analíticamente con la impiadosa designación de una propensión a la histeria (los *nirvis)* que mina su personalidad, su antagonista erótica, Rosalia, no logra detener el narrador más tiempo que el que impone la confrontación directa entre las dos hermanas, no a caso presentada mediante el recurso al topos de la modestia del escritor invocando benevolencia por parte del lector comprensivo tal vez no sin alegar un criterio ligeramente misógina, o por lo menos excusándose por el que podría tomarse como un elogio de mujeres con finalidades no del todo castas. Además, si fuera poco, la confrontación no admite ninguna parangón igualitario al reiterarse en Julita el cánon tradicional del belleza (pelo rubio, cuello de marfil, etc):

> Nosaltres, amb perdó sia dit de l'altra bella meitat de l'espècie, no ens enfundem en los detalls; nos fam gràcia els quatre tocs en general; nos paguem casibé només del perfil; nos agrada lo escaigut d'un vestit, i no volem saber de quina peÇa fou tallat. Amb això no direm com anavem guarnides, puix ens podríem errar de mig a mig. Noms nos recorda que duien: la Rosalía, un vestit de blau

> cel, amb una volior d'hermoseigs blancs, i la Julita, vestit blanc adornat de olor de rosa; la primera, un joc de gruixudes trenes negres i brillants que vorejaven artísticament lo seu front, amb una camelia blanca a l'esquerra, i la Julita el cabell d'or queia rissat a cada costat dels polsos, embolicant-se-li darrera amb una multitud de tirabuixons que es caragolaven capritxosament al voltant del seu coll opalí, que ressaltava amb la camelia rosa que duia al costat. (p.112)

Con este parangón, la protagonista de la novela de Oller, libro como decíamos presuntamente ya dentro del clima y de la estética naturalista, resulta de una extremada sencillez[14].

Joven bella, pero sin cultura, indefensa ante toda complicación, la joven ayudanta de modista protagonista de la obra olleriana adhiere sin protesta a los prejuicios y cliché que manda su condición social e intelectual. Desde el primer momento aparece como la presa inexorablemente designada al sacrificio ante el apetito sexual del joven estudiante que ha invadido la ciudad para conseguir una carrera universitaria o por lo menos malgastar el dinero familiar fingiendo dedicación a los estudios y al medro[15].

En todo caso aquí también encontramos en la descripción, realizada siguiendo el canon que vemos delinearse en esas novelas de descaro sentimental, como mito inicial, e iniciático, de su personalidad. Sin embargo una novedad grande se da: el lugar de la descripción anuncia-Hora y en cierta medida sustitutiva de una detenida tratación erótica del tema, se desplaza del personaje femenino a su contrapunto masculino. Si por una lado se conservan elementos estructurales de la *descriptio,* desde su mismo arranque unas dudas acerca del respeto del modelo canónico se introducen con las referencias a la montaña y a los tratos rústicos del protagonista. Además ahí la complacencia en insistir el los rasgos físicos de la figura, hasta llega a manifestarse con deliberadas inclinaciones homófilas:

> Sa figura ben proporcionada i no molt alta, com la dels postres muntanyesos, revelava forÇa i robustesa. El seu vestir senzill, la manera graciosament descuidada de portar el bolet i ¡'americana, li daven més aires d'artista que no pas d'estudiant de lleis. Una barba finíssima i rossenca adornava son rostre ovalat, suavitzant les dureses de ses faccions cantelludes de sàtir. Tenia el front bombat

> i, molt sovint, sos cabells, caragolats i tossuts, se li despenjaven per ell com les corretjoles que engarlanden els penyals. Sos ulls, negres i expressius, com sos llavis, molsuts i elàstics, eren els més dòcils esclaus de son esperit. Quan s'enardia, aquells li flamejaven; quan suplicava, se li omplien sa suau dolcesa. No mirava ni escoltava que no se li estarrufés o clogués el nas, talment com si, per a ell, el so, la llum, les mateixes idees, anessin carregats d'olors, o com si, per una extremada sensibilitat d'olfacte, se li estremís ja a les insignificants vibracions de la materia, a la simples modulació de la paraula. (pp.5-6)

La mujer ha cedido a su seductor los rasgos de sensualidad que habíamos apreciado anteriormente como perlas de un rico armario metafórico. Es un cambio no sin significado y que añade una connotación inquietante que no dejará de crear cierta mini-tradición dentro de la narrativa catalana posterior, hasta connotarla con una *pruderie* apenas contrastada por individualidades como la de un Sagarra en *Vida privada* (1932).

No hace falta siquiera precisar que en los tres ejemplos aducidos el narrador se presenta omnisciente y por tanto capaz de anticipar en la *descriptio* éxitos de la evolución del personaje o del contexto que la novela irá desarrollando al cabo de la narración.

Solo quedan por añadir dos consideraciones: el Eros como hemos podidos apreciar someramente gracias a la ejemplificación que hemos visto, se desliza escurridizo en la definición de la figura en una representación básicamente voyerista, donde la sensualidad priva sobre la representación de la sexualidad. Le toca por tanto al lector elaborar aquellos elementos anunciados y gozar con la imaginación territorios de la *narratio* que el pudor o el temor dejan de lado. Que sea la prevención cristiana, o más explícitamente clerical la responsable de esta actitud es sospecha que ha sido avanzada una y otra vez. Que el catalanismo se haya apoyado o haya encontrado en la institución por excelencia al margen del estado moderno -la iglesia- su único amparo, recompensando con un puritanismo a penas franqueado de soslayo, también ha sido propuesta debatida y largamente aceptada. Como sea, lo que

no puede ponerse en discusión es la afirmación de unas líneas de inflexión del discurso literario, de unos *topoi* que caracterizan estas primeras novelas, con cierto raigambre de matiz romántico, hasta muy dentro la literatura realista y incluso modernista. Y aún más lejos. Porque la obsesión, tras el novecentismo (*noucentisme)*, se convierte en elección. En realidad solo con las vanguardias la descripción será definitivamente el lugar del Eros más desenfrenado y agresivo. Foix con *Gertrudis,* o en el Dalí poeta y dibujante, en los anos veinte del siglo breve, serán tan incisivos y innovadores (ambos) hasta influenciar de manera directa y apabullante Lorca y Buñuel. Así que no ha faltado quien a propósito (o a despropósito) ha podido hablar de neo-romanticismo. Cierto es que con vanguardias vuelve a repetirse el fenómeno romántico de una adhesión significativa, aunque algo provinciana, de los catalanes a las corrientes europeas que llega a producir su integración en proyectos de envergadura como *Il Risorgimento,* mientras en las letras todo queda más oscurecido y reducido a pequeños grupos, cuya proyección a penas supera un ámbito muy restringido.

GIUSEPPE GRILLI
Università di Pisa

[1] En este sentido podemos marcar dos líneas o tendencias: la que en cierta medida continua en un contexto nuevo la propensión academicista que viene del siglo anterior y recurre al plurilingüísmo, a los dialectos, a ciertas sugestiones del macarrónico o del hibridismo y expresionismo (se va de un Cortada hasta Balaguer, pasando por Aguiló y otros), y la de gente como Pifferer, Cabanyes, Aribau o Rubio i Ors que se sientes involucrados en un destino más europeo; seducidos por los aires foráneos estos últimos alternan sin demasiadas complicaciones el catalán y el castellano, aunque se reconozcan especialmente en una historia compartida; prevalecen en su ideario la identificación con la patria chica; por ello cf. la *Antología dels Poetes Catalans,* dirigida por Martí de Riquer, en particular el vol. II al cuidado de Giuseppe Grilli, *Del segle XVI a Verdaguer,* Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1998, especialmente las pp.20-21 *del pròleg.*

[2] Para una visión de conjunto se puede recurrir a la *Historia de la literatura catalana,* vol. VII, tomo dirigido por J. Molas, Ariel, Barcelona, 1986.

[3] Cito los texto según la versión con ortografía actualizada, respectivamente: Edicions 62-Orbis, Barcelona, 1985; Edicions 62-La Caixa, Barcelona, 1981; Selecta, Barcelona, 1948.

[4] En una carta enviada a raíz de la aparición de mi Narcís Oller, *Isabel de Galceran i altres narracions,* estudi, introducciói edició de Giuseppe Grilli, Barcelona, Edicions 62, "El Garbell", 1991.

[5] Entre ellos hay que considerar el proprio Claudi Lorenzale, pintor academicista, romántico, algo pintoresco pero de gran fuerza, y el más irregular Josep Galofre Coma cuya *Coronación de Alfonso V en Nápoles* realizada por encargo directo del Soberano se incorpora en el Palazzo Reale de Torino en 1849. Cf. la *Historia de l'Arta Català,* Edicions 62, Barcelona, 1983, vol. VI, per Francesc Fontbona, especialmente las pp.99-119.

[6] Entre los pintores que colaboraron con Verdi destaca el catalán Mirabent, sobre todo por su intervención en *Il trovatore.*

[7] La síntesis entre nazarenos y patrióticos o patéticos llega a la cumbre con el grupo de pintores olotinos (con Vayreda en la cabeza) y determina la eclosión del grande Ramon Casas. Esta peculiar grandeza del proceso hacia el estilo "pompier" a la catalana hay que tenerla muy en cuenta para una valoración distinta de la cronología literaria y para comprender de otra forma, algo más compleja, la dislocación del desfase histórico. Cf. al respecto Gabriel Ferrater, *Sobre pintura,* Seix Barral, Barcelona, 1981, con consideraciones agudas acerca de Casas y de su relación con la modernidad.

[8] Estudia en detalle este contexto Manuel Jorba, *Manuel Milà iFontanals en la seva època,* Curial, Barcelona, 1984.

[9] Tal vez resida en la retratística el legado más valioso de la pintura catalana romántica, incluyendo en ella las corriente de influencias nazarena como las posteriores. Con neta prevalencia del retrato masculino, por cierto.

[10] Remito a la edición sinóptica de la versiones de 1840 y 1825 de Ricardo Folla, Trevisini, Milano, s.a., que reproduce la revisión Boraschi de 1919 de la obra de 1877. En general es referencia Oreste Macrì, *Varia fortuna del yianzoni in terre iberiche,* Longo, Ravenna, 1976.

[11] Otra vez toca recurrir al manifiesto del Joaquim Rubiò i Ors como índice de este ineludible dato histórico donde en 1841 se reivindica la libertad catalana, si no en lo político, por inviable, por lo menos en lo literario, tal como emerge de su *Prólech* al los poemas del Gayté del Llobregat (ed. facsímil en *La renaixenÇa. Font para al seu estudi. 1815-1877,* Universitat, Barcelona, 1984. Remito para la valoración a mi *La letteratura catalana. La diversità culturale nella Spagna moderna,* Napoli, Guida, 1979. Pero recuérdese el pionero ensayo de Ermanno Caldera, *Primi manifesti del romanticismo spagnolo,* Pisa, 1962 para una interpretación de conjunto del manifestismo romántico hispánico.

[12] El rescate de este interesante (e inquietante) escritor se debe a María Mercè Miró, *La prosa narrativa de Martí Genis i Aguilar,* Vic, 1978, aunque tampoco hoy su obra ha tenido (todavía) la eco que merecería.

[13] El referente de la *descriptio pluellae* viene respetado hasta el extremo de indicar la edad canónica tradicional sino no como efectiva, por lo menos como percibida: "la Julita, amb sos divuit anys, vivia en la regió dels quinze" (p.89).

[14] Estamos otra vez delante de un desfase cronológico de los elementos que compone el cuadro de referencias histórico-literarias: baste con penar al papel que juegan los nervios en la novelas de Clarín y su escuela. Aunque vale decir que el mismo criticismo de Alas no está del todo exento de ciertas referencialidad romántica; cf. por ello mi "Il vero storico e il vero della lingua. Due esempi di lettura de *La Regenta", BRABLB,* XLVIII (2001-2002), pp.379-99.

[15] El personaje del seductor Lluís en realidad vehicula otro aspecto esencial de la novela: en enfrentamiento del individuo y la masa urbana. En cierta medida la soledad provocada por la inurbación actúa como coadyuvante de la superficialidad del donjuanismo. Sin embargo lejos de tentaciones sociológicas el motivo de la *descrptio urbis* -la Barcelona *prima della rivoluzione,* es decir de antes de 1868, la que será la mítica Gloriosa- remite a un escenario netamente romántico. Cf. Rosa Cabré, *La Barcelona de Narcís Oller. Realita i somni de la ciutat,* Cossetània Edicions, Valles, 2004, especialmente pp.56-58, con una oportuna referencia al modélico estudio de Laureano Bonet, "Luces de la ciudad. Notas sobre la aparición de la metrópoli capitalista en la narrativa de Narcí Oller" en su *Literatura, regionalismo y lucha de clases,* Barcelona, 1983.

El malicioso erotismo de los pliegos de cordel. La colección de Marés

No es ninguna novedad el que bastante a menudo los romances de ciego, o más en general los poemas que aparecen en los populares pliegos de cordel del siglo XIX, presenten rasgos textuales que de alguna manera rebasan las buenas maneras debido a la presencia de ciertas expresiones o alusiones atrevidas. Si bien hay casos conocidos de poemitas populacheros cuya virulencia verbal alcanza niveles pornográficos -véase por ejemplo la décima "En punto de media noche", citada por Joaquín Marco en su célebre estudio[1] -, en general se trata de composiciones que muestran más bien tonos picarescos y dobles sentidos muy sencillos. Es éste el caso de la colección que voy a examinar y que constituye el primero de los cuatro tomos de romances de ciego pertenecientes a la biblioteca de Luis Usoz y Río, legada luego por la viuda de Usoz a la Biblioteca Nacional, donde se editó en facsímil en 1995-98[2]. Se trata de una importante serie que consta de 117 pliegos, impresos (y reimpresos) entre 1843 y 1849 por el editor catalán José María Marés, afincado en la capital y tan conocido como para convertirse en personaje (el de Juan Bou) de la novela de Galdós *La desheredada*[3]. Junto al de Gayangos, es uno de los más completos y representativos corpus de literatura popular de España.

Al lado de los romances de ciego más tradicionales y divulgados (como, por ejemplo, los de Gerineldo, Don Juan de la Tierra, Juan de Prados, Doña Franscisca la cautiva, la Gitanilla de Madrid, el Cid Campeador, Doña Juana de Acevedo, los Bandidos de Toledo, etc.), en los pliegos publicados por Marés aparece una multitud de composiciones amorosas amenas en forma de coplas, décimas, trovos, trovas, etc., "para cantar los enamorados a sus damas" o "los galanes a sus queridas", como rezan los títulos de los pliegos mismos y como hay en casi todas las colecciones de romances de ciego que se conocen. Sin embargo, ocultados en medio de otros completamente inocentes, a menudo se hallan también poemas licenciosos, que difieren de los demás por su actitud y lenguaje nada descarados, pero sí fundados en una especie de ambigüedad, que oscila entre una inocencia socarrona y una malicia burlona.

A pesar de la falta de chocarrería a la que aludía antes, Usoz, muy preocupado por las *sandeces,* como él mismo solía decir, de estos textos, no dudó en tachar con renglones en tinta negra dos versos que al parecer le resultaron inconvenientes o inmorales[4]. La primera censura aparece en la útima página del pliego núm. 1, titulado *Sátira jocosa de los nombres, costumbres y propiedades de las señora mugeres* (1847). Casi al final de la divertida lista de correlaciones entre los nombres y los rasgos físicos y/o morales de las mujeres que los llevan, se lee (en cursiva las palabras tachadas):

> [...]
> las Lauras son hociconas,
> las Eugenias descuidadas,
> las Lucías dormilonas,
> las Casildas desmañadas,
> las Martinas *van salidas*
> *como en enero las gatas,*
> las Bárbaras son roñosas [...].[5]

La segunda censura de Usoz, quizá más comprensible que la anterior, se enceuntra en el pliego núm. 13 (1848), el que corresponde a la segunda parte del conocido romance *Los bandidos de Toledo:*

> Todos decían: "¡Qué linda
> nuestra capitana viene! Como
> le ha gozado la rosa, a los ojos
> resplandece".[6]

Lo que me parece claro es que Usoz, en cuanto muy buen conocedor de esta literatura popular, no pudo dejar de darse cuenta de que en su colección de pliegos había otros versos y hasta poemas enteros más dignos de censura: los amorosos-licenciosos arriba mencionados. Entonces, ¿por qué razón no los tachó también? La única explicación parece ser que Usoz comprendió muy correctamente desde el punto de vista crítico-literario que la censura no hubiera tenido sentido alguno para estas obras, puesto que con toda evidencia se trataba de una vertiente poética peculiar de este tipo de publicaciones. Dicho en otras palabras, en los dos casos de censura antes citados, las referencias "recri-minadas" se presentan, en cierto sentido, como no coherentes respecto al resto del poema. En los demás casos, en cambio, la coherencia consiste exactamente en el nivel lúbrico de las alusiones.

Además de lo dicho, la segunda censura nos permite introducir el tema principal de esta comunicación. Los versos "Como le ha gozado la rosa, / a los ojos resplandece" expresan un comentario calumnioso de los bandidos que piensan que su capitán se ha aprovechado durante la noche de Casilda, la doncella que ellos mismos habían raptado el día anterior. Ahora bien, todo el mundo entiende perfectamente el significado metafórico de la locución "gozar la rosa" (substituto de "poseer sexualmente a una mujer"), sólo porque el lector conoce y comparte el código convencional utilizado en el romance. Y si existe un código lingüístico especial, es porque hay un ámbito -en nuestro caso la literatura popular- donde éste se utiliza.

Sin querer ni poder injerirme en los complejos problemas teóricos concernientes a la clasificación temática de las composiciones populares, sólo quiero destacar que, por lo que me consta, casi todos los investigadores siguen utilizando la célebre clasificación de Rodríguez Marín, sin lugar a dudas todavía excelente, pero quizá algo incompleta, englobada bajo el rótulo de *romances amorosos*-.

> *Amorosos : Requiebros, Declaración, Ternezas, Constancia, Serenata y despedida, Ausencia, Celos, Quejas y desavenencias, Odio, Desdenes, Penas, Reconciliación, Matrimonio, Teoría y consejos amatorios*[7].

La presencia de estas variedades en el género *amoroso* es incuestionable, pero de hecho se notará que falta por completo la formulación de un subgénero erótico, a pesar de que su consistencia cuantitativa no sea inferior a la de los otros. Al contrario, excluyendo aquellos poemas que no presentan sino alusiones picantes meramente circunstanciales o marginales -como por ejemplo los dos citados antes-, el análisis de la colección Marés prueba que hay textos que, por la identidad de su estructura (codificada) y contenido y por su intencionalidad, forman sin lugar a dudas un grupo homogéneo que sólo podría definirse erótico. Además es un grupo bastante numeroso, puesto que hay poemas de este tipo en más de un 12% del total de los pliegos.

Se trata de textos que poseen una extraordinaria coherencia de grupo, pues se fundan todos en una misma identidad tanto "narrativa" como formal. Desde el punto de vista narrativo el desarrollo es siempre el mismo: un hombre ve a una mujer que lo atrae en un lugar cerrado, entra en él y, después de obtener lo que deseaba, se va, dejando a la joven desconfiada hacia los hombres y deshonrada. Por supuesto hay también la variante opuesta, es decir aquélla donde es la mujer la que toma la iniciativa y el hombre es la víctima; en estos casos la moraleja final será que quien se fía en las mujeres es un pobre necio. También desde el punto de vista formal hay identidad, pues la estructura se presenta casi idéntica: cada poema elige en primer lugar un campo semántico (por ejemplo, el de la *música);* de él deriva el léxico, con su nomenclatura, palabras afines y modismos (siguiendo el ejemplo: léxico *musical);* pero como lo importante es que debe quedar claro que la lectura se basa exclusivamente en los dobles sentidos, el resultado final es el asentamiento de una metáfora referencial (metáfora de la *música,* siempre en nuestro ejemplo).

Precisamente a partir de las metáforas utilizadas podemos clasificar nuestros poemas eróticos e inventariar el léxico de cada campo semántico. Para la elaboración de las listas de los lemas pertinentes a cada campo semántico localizado utilizaré el clásico, pero a mi parecer no superado aún, *Diccionario ideológico de la lengua española,* de Julio Casares, quien dice que un diccionario ideológico es aquél que reúne "en grupos conceptualmente homogéneos, cuantas palabras guardan relación con una idea determinada" (Barcelona, Gustavo Gili, 1959[2]).

1) Metáfora del *jardín.*

Es la más frecuente; a ella hay que adscribir también las variantes *huerto* y *viña* y los parentescos ideológicos *vaso* y *tiesto,* igualmente utilizados en sentido metafórico. En sus varias formas y derivados, aparece en 9 de los 14 poemas analizados (del [1] al [9] de nuestro Anejo), lo que equivale a un 64,2% del total. En dos de ellos (el [2] y el [14]) el punto de vista es femenino.

El léxico presenta una fuerte connotación por lemas y locuciones muy próximos desde el punto de vista semántico, del mismo modo que lo es el contexto situacional: siempre alguien *entra* en *un jardín* y *roba* o *coge* una *flor*.

Es interesante notar que el interlocutor de las canciones [1] y [2] es femenino, lo que implica un aumento del uso de locuciones como "perder la flor" en el sentido de "perder el honor", y "nadie se fíe en los hombres".

He aquí a continuación, en orden alfabético, el léxico y los modismos relacionados con el campo semántico del jardín que aperecen en el cor-pus de Marés.

Árbol; avecilla; flor; florido; fruta; fruto; fuego; huerto; jardín; jardinero; jazmín; jugo; meloso; nido; pájaro/ito; pensil; perejil; peral; perita; rama; sazón; viña.
Catar; chupar la perita; coger; dar el fruto/la flor; despeñarse; entrar; humedecer la flor; llevarse; perder la flor; picar la flor; probar; regar; robar la flor.

Vamos a ver ahora algunos ejemplos:

[1]

En el árbol del amor Se paró un pájaro a ver, Apenas picó la flor No quiso permanecer.

Aunque ya le di mi fruto No quiso permanecer.

[2]

Confiándome en mi amor le hice jardinero, sí, de cierto jardín de amor: las llaves fina le di, y me robaron la flor.

[4]

Por tu flor, bella madama, solo
en tu jardín entré, no pude alcanzar
el árbol, la fruta sí la caté.

[5]

Entré, niña, en tu jardín
pensando coger la flor; otro se llevó
el jazmín, yo quedé con el olor.

[8]

Yo sembré y otro sembró en el
tiesto de una niña, y al año salió una
flor, ¿de cuál de los dos sería?

También es interesante señalar que hay un caso, el del poema [9], donde aparecen dos metáforas al mismo tiempo (la del *jardín,* en la variante *viña,* y la de la *baraja),* que se entrelazan de una manera muy divertida y también con cierta destreza:

Jugando con una niña una
noche a cierto juego, de falso la
eché un retruco, y ella me dijo:
a mí, quiero.
Los dos dentro de una viña
empezamos nuestro juego; tuve con
ella tal riña, que perdí todo el dinero

2) Metáfora de la *baraja.*

Aparece dos veces, en la [9] y la [10], pero por la abundancia del léxico utilizado y también por la complejidad de los poemas es quizá la mejor utilizada.

Como ya se ha dicho, en la [9] se hallan dos metáforas al mismo tiempo: la de la *baraja* y la de la *viña (jardín),* lo que implica la utilización de un doble campo semántico.

> As; as mayor; basto; carta; cinco; cuatro; cuco; de falso; dos; envite; falta; figura; flor; flor de mayor; intención; juego; ley; mesa; resto; retruco; seis; siete; sota; tanto; tres; truco; truque; truquiflor. Admitir; contestar; convidar; dar (la) ley; declarar; descartar; echar; echar falsos; ganar; jugar; pagar; perder; querer; sacar; tenderse; trucar; ver.

He aquí a continuación algunos ejemplos:

> [9]
> El jugar los dos al cuco era
> nuestra diversión; ella me dijo:
> a mí, truco, y yo por ver su
> intención de falso la eché un
> retruco.
>
> [10]
> No tienen numeración los
> falsos que me has echado, cinco
> juegos me has ganado con engaños y
> traición; ¡ oh mal haya el truquiflor,
> sus envites y sus faltas! que habiendo
> figuras tantas, sietes, seises, cincos,
> cuatros, treses, doses, ases, tantos, y
> truco con una carta.

3) Metáfora de la *música.*

Esta metáfora se encuentra en 2 de las décimas eróticas de Marés (la [11] y la [12]), pero es muy frecuente también en los pliegos de otros editores, como per ejemplo del catalán Ignacio Estivill [12bis].

Filarmónico; flauta; instrumento; música; pito; sonoro; tecla; tócalostodos.
Tocar (el pito).

He aquí a continuación algunos ejemplos.

[11]
Es la música una ciencia
entre todas la mejor,
y a mí cómo me contenta
conociendo su valor, *quisiera*
verte las teclas.

[12]
Le pregunté a una señora qué
instrumento la agradaba, y me
respondió risueña, de la flauta estoy
prendada.

4) Metáfora de los *oficios.* 4a.
Metáfora del *marinero.*
En la famosísima *Canción divertida del Currillo marinero* [14] que, como comentaré a parte fue una de las más populares.

Barca/barquilla; borrasquero; caña; mar; marinero; ola; pez; puerto; temporal; timón.
Bogar; entrar en la mar; bogar; marear; moverse (un temporal); navegar; pescar; remar; virar.

[14]
Es mi Curro, marinero,
que cuando entra en la mar,
es tan sólo mi barquilla
la que suele navegar.
Los dos a la par bogamos,
no pierdas, Curro, el compás;

boga aprisa, Curro mío, que me
empiezo a marear.

4b. Metáfora del *labrador/ hortelano.*

Se encuentra en [13]. Nótese que el léxico coincide parcialmente con el de la metáfora del *jardín;* sin embargo no se puede considerar Una variante de ella, puesto que esta décima hace hincapié exactamente sobre el oficio del "protagonista".

Aldea; arado; campo; flor (abierta); fruto ; hortelano; labor; labrador; semilla; terreno; tierra.
Abrir el terreno; coger (el fruto); echar (la semilla); hincar (el arado); regar; sembrar; trabajar (la tierra).

[13]
Yo soy aquel labrador que
en tu tierra trabajé; cuando
la semilla eché, estaba
abierta la flor.

4c. Metáfora del *sastre*

Como ejemplo de otra metáfora perteneciente al grupo de los *oficios,* recuerdo también la décima glosada "En punto de media noche" [13bis], si bien no es de Marés, sino de la Imprenta Carreras, de Málaga.

Este texto se presenta algo desconforme respecto a los demás, pues como se puede observar de las partes reproducidas en el Anejo, se basa en dobles sentidos tan explícitos que casi descalifican el juego verbal. El efecto más patente es que la violencia de las metáforas convierte el "malicioso erotismo" del texto en auténtica pornografía.

Botón; cruz (del pantalón); ojal; pantalón; rendija. Apretar (el botón).

Quitando los romances, muchos de los cuales permanecieron en la memoria popular (y luego en el interés de los investigadores) mucho tiempo aún, la mayoría de las canciones del grupo amoroso/erótico antes citados en cambio tuvieron vida muy breve y desaparecieron pronto. Pero no todos, porque hay por lo menos uno que consiguió un éxito tan rotundo que se seguía oyendo por las calles y vendiendo en pliegos modernos casi un siglo después.

En el Archivo de la Fundación Federico García Lorca de Madrid hay una hoja, escrita de mano del mismo Lorca, que ofrece tres grupos de versos. Uno de ellos es el que transcribo a continuación:

Es mi Curro marinero y
cuando sale a la mar es tan
sólo en mi barquilla donde él
suele navegar. Los dos a la par
bogamos y la barca empieza a
andar. ¡ Ay ay ay!, bogamos,
que me empiezo a marear.

El título que encabeza el fragmento es: *Canción. Curro marinero.* En un primer momento se tomaron estos versos por apuntes para un nuevo poema; sin embargo, sabemos que no los escribió el poeta granadino, pues no son sino una variante -debida a la trasmisión oral- de la primera estrofa de la ya citada *Canción divertida del Currillo marinero* [ver Apéndice, n. 14], que remata el pliego n. 69 de Marés, el del romance de *Gerineldo,* del cual Lorca se ocupará también[8].

El manuscrito lorquiano no tiene fecha, pero es posible que se remonte al mes de setiembre de 1920, cuando Lorca acompañó a don Ramón Menéndez Pidal en sus excursiones granadinas a la búsqueda de *romances* (especialmente por las calles del Albaicín o en las cuevas del Sacro Monte). También puede ser que Lorca redactara su hoja dos años después, es decir, cuando trabajaba en su farsa para títeres *Tragicomedia de* D. *Cristóbal y la señá Rosita* (fechada en agosto de 1922), donde en efecto aparece el personaje de Currito el del Puerto, quien declama y canta versos eróticos/amorosos a Rosita (Cuadro VI), diferentes de los de que nos estamos ocupando, pero igualmente populares, tanto es así que pertenecen al repertorio auténtico de los títeres granadinos[9].

Esta predilección por la inserción de canciones populares (letras y melodías) en las farsas (y también comedias) es muy lorquiana, sobre todo en la época de más estrecha colaboración con el Maestro Falla.

Pero la historia de este texto parece ser más compleja de lo que se cree. Aunque los datos que poseo por el momento son demasiado fragmentarios, no se puede excluir que se trate de una canción compuesta nada menos que por José Melchor Gomis hacia 1832, como indican unas fuentes[10]. Sin embargo hay otra complicación: en la Biblioteca Histórica de Madrid (fondos de la Biblioteca Municipal) se conserva la partitura manuscrita para violín, bajo y violoncello de una canción titulada "El Curro Marinaro" (luego "Marinero"). Se trata de "14 papeles sin la voz que no la hay", como reza una acotación en el margen superior derecho de la portada, que nos proporciona varias informaciones curiosas:

> E1 Curro Marinaro por D^{n}
> Estanislao Ronzi en el Califa de
> Bagdad La noche del 22 8bre
> 1835 Teatro de la Cruz.

Quién fue Stanislao (Estanislao) Ronzi[11], y qué tiene que ver nuestra canción con *El Califa de Bagdad,* esto no lo sabemos, así como tampoco se indica en la partitura de qué version del *Califa* se trata, pues se compusieron diferentes versiones en pocos años. La más conocida fue la de Manuel García, ópera italiana en 1 acto estrenada con muchísimo éxito en el Teatro del Fondo de Nápoles el 30-IX-1813 (reposiciones el año siguiente en los Teatros San Cario y San Carlino). Pero en el libreto no aperece la canción que nos interesa, por lo tanto la partitura de Ronzi se refiere probablemente a músicas de canciones que se tocaron a lo mejor en uno de los entreactos de la puesta en escena madrileña del 22 de octubre de 1835.

Lástima que, como se ha dicho, falte la letra, pero encima de los renglones de la partitura para violín aparecen dos enunciados, a saber "mi Curro" y "ah vogamos" que pertenecen exactamente a nuestra canción. Entonces, ¿quién compuso la canción del Curro marinero? Ya fuese Gomis o bien el poco conocido Ronzi, lo que sí se puede afirmar es que, de estar así las cosas, parece lógico pensar que se trate de un interesante caso de transmisión del repertorio musical teatral al de los pliegos de cordel y, de ahí, al repertorio poético-teatral de principios del siglo XX[12].

PIERO MENARINI
Università di Bologna

ANEJO

[1] *Coplas glosadas en décimas, para cantar los jóvenes aficionados* (Madrid, Imprenta de José M. Marés, 1845, pliego núm. 18: cf. *Marés,* pp.289-290):

En el árbol del amor Se
paró un pájaro a ver,
Apenas picó la flor No
quiso permanecer. Una
tarde que yo estaba En un
jardín divertida, Oí una voz
dolorida Que un pajarito
cantaba;
Y a mí como me gustaba De
esta avecilla la voz, Seguí
sus pasos veloz Por todas
partes mirando,
Y vi que estaba cantando En
el árbol del amor. Era el
pájaro sutil,
Y al verle tan afanado,
Yo pronta le di la mano
Y lo cogí para mí,
Y en mi corazón le di
Su lugarcito también,
Para que pudiera hacer
Su nido en mi propio pecho;
Pero como estaba hecho
Se paró un pájaro a ver.
Yo de esta suerte vivía
Muy gustosa con mi encuentro,
A mi amor fingí tormento,
Y yo con él me divertía; Él era
mi idolatría,
Y en él consistió mi amor, Por
ser mi suerte mejor Le di la flor
más fragante,
Y se me ausentó al instante
Apenas picó la flor.
De esta suerte me quedé Sin
pajarito y sin gloria,
Y quedando en mi memoria
Sólo el gusto que pasé:
¡ Ay triste de mí, que amé Mi
perdición sin saber! Esto sería
tal vez Para cubrirme de luto,
Aunque ya le di mi fruto No
quiso permanecer.

[2] *[De unas damas en unión],* en *Décimas de amor para cantar y divertirse los venes aficionados. Con unos trovos en la segunda parte* (Madrid, Imprenta de sé M. Marés, 1846, pliego núm. 27: cf. *Marés,* pp.324):

De unas damas en unión,
cierta mañana salí, y me
robaron la flor
más bella de mi jardín. La
culpa me tengo yo, nadie se
fie en los hombres,

préndanle fuego al mejor;
yo busqué mis diversiones
de unas damas en unión.
Como niña ciega, al fin,
no he conocido el mal que
me pudiera venir;
queriéndome recrear
cierta mañana salí.
Confiándome en mi amor
le hice jardinero, sí,
de cierto jardín de amor:
las llaves fina le di,
y me robaron la flor.
Yo me marcharé de aquí,
¿qué es lo que he de hacer yo?
¿Quién me ha de querer a mí,
si he perdido la flor
más bella de mi jardín?

[3] *[Para formarse la fruta],* en *Coplas nuevas glosadas en décimas, y unos trovos divertidos* (Madrid, Imprenta de José M. Marés, 1847, pliego núm. 59: cf. *Marés,* pp.447):

Para formarse la fruta nace
primero la flor; la que de
pequeña es chusca ¿qué será
cuando mayor? La doncella
que está enjuta y quiere
apagar su fuego, se
convierte en disoluta, que
todo árbol quiere riego para
formarse la fruta. No puede
entrar en calor sin tener
parte fogosa, es tan ardiente
su amor,
que hasta para nacer rosa
nace primero la flor. Armo
entre mí una disputa, y no
doy con la razón, ¿en qué
pende el no dar fruta
recibiendo la sazón, la que de
pequeña es chusca? La que a
humedecer su flor desde
joven se despeña, dice un
sabio en su interior, siendo
esto de pequeña, ¿qué será
cuando mayor?

[4] *[Por tu flor, bella madama],* en *Coplas nuevas glosadas en décimas, y unos trovos divertidos* (Madrid, Imprenta de José M. Marés, 1847, pliego núm. 59: cf. *Marés,* pp.448):

Por tu flor, bella madama,
solo en tu jardín entré, no
pude alcanzar el árbol, la
fruta sí la caté.
El dinero me gastaba
con cosillas para ti, a
mí nada se me daba,
que lo hacía con el fin

por tu flor, bella madama.
Yo muy bien lo explicaré a
los que escuchando están, a
solas te lo diré, que por la
fruta de Adán, solo en tu
jardín entré. Yo no
desciendo de hidalgo, soy
del segundo Afavonio,
mira si te digo algo, que
por culpa del demonio no
pude alcanzar el árbol. Es
cierto me enamoré,
resalada prenda mía, de lo
que intenté logré lo logré
con alma y vida, la fruta sí
la caté.

[5] *Entré, niña, en tu jardín],* en *Trovos nuevos, divertidos y amorosos para cantar los galanes a sus queridas,* en *Décimas de amor para cantar y divertirse los jóvenes aficionados. Con unos trovos en la segunda parte* (Madrid, Imprenta de José M. Marés, 1848, pliego núm. 112: cfr. *Marés,* p.664):

Entré, niña, en tu jardín
pensando coger la flor;
otro se llevó el jazmín, yo
quedé con el olor. Por ti,
bello serafín, mi pasión
causa ternura, porque te
amaba sin fin, por gozar
de tu hermosura entré,
niña, en tu jardín. Tú me
mostraste amor, y fingiste
que me amabas,
firmemente y con ardor
en los peligros que entraba
pensando coger la flor. Entré
en un lugar, en fin, por amar
a cierta dama, y como el
mundo es ruin yo me quedé
con la rama, otro se llevó el
jazmín. Tengo muy grande
dolor de lo que en ti me ha
pasado; ahora lloro mi error,
otro la flor se ha llevado, yo
quedé con el olor.

[6] *[Déjame entrar en tu huerto],* en Décimas glosadas y trovos muy chistosos y divertidos (Madrid, Imprenta de José M. Marés, 1848, pliego núm. 58: cf. *Marés,* p.442):

Déjame entrar en tu huerto
te regaré el perejil, y te
daré una perita que he
guardado para ti.
Bella y rutilante aurora
de estos jardines deidad,
en dulce cautividad mi
corazón por ti llora,

fino y constante te adora, tus gracias me tienen muerto y que te adoro es muy cierto, sólo deseo y te pido para ver si está florido, déjame entrar en tu huerto. Soy jardinero de amor en el jardín de Cupido, y así me ofrezco rendido a servirte con primor tan sólo por el honor de ver tu huerto y pensil, y con mi actividad sutil si quieres, linda hermosura, a menudo y con finura te regaré el perejil. Si amante y cariñosa lo que pido me concedes, yo te haré muchas mercedes con voluntad generosa; a tus pies, niña graciosa, yo estaré a cualquier horita sirviendo tu personita, y con singular acierto regaré tu lindo huerto y te daré una perita. Es muy fina y singular, es larga y también gordita, melosa y salerosita, con gusto la has de chupar, y sé que te ha de agradar, pues apenas yo te vi de mi peral la escogí para dártela a probar, por ser el mejor manjar que he guardado para ti.

[7] *[A mí me ha dicho un amigo],* en *Décimas y trovos del delirio de amor de los enamorados* (Madrid, Imprenta de José M. Marés, 1847, pliego núm. 72: c£ *Marés,* p.496):

A mí me ha dicho un amigo que tienes, morena, un huerto, que en invierno está florido, yo quisiera ver si es cierto. Muy alegre y divertido vivía en dulce recreo, y en confusión me han metido que no duermo ni sosiego, a mí me ha dicho un amigo. Aseguró por muy cierto estando en tal contienda: que es chiquito, muy bien hecho, y lleno de flores bellas *que tienes, morena, un huerto.* Yo así lo creo, bien mío, mas lleno de confusión, de su mérito me admiro, pues dice el gran picarón *que en invierno está florido.* Si tú el consentimiento me dieras, prenda adorada, por no creer argumentos, y saber la verdad clara, yo quisiera ver si es cierto.

[8] *Trovos para cantar los enamorados a sus damas,* en *Décimas de amor para cantar y divertirse los jóvenes aficionados. Con unos trovos en la segunda parte* (Madrid, Imprenta de José M. Marés, 1846, pliego núm. 27: cf. *Marés,* pp.323):

Yo sembré y otro sembró en el tiesto de una niña, y al año salió una flor, ¿de cuál de los dos sería? Una dama me encantó con su garbo sin igual, la di mil pruebas de amor, mas a decir la verdad, yo sembré y otro sembró. Me levanté cierto día triste sin saber por qué, y buscando mi alegría una maceta planté en el tiesto de una niña. Fuese con su gusto o no, con alegría y placer, ella permiso me dio, me dijo: plántela usted; y al año nació una flor. Hoy un recado me envían, yo no lo puedo tragar, aunque me dicen que es mía, ¿quién es quien puede jurar de cuál de los dos sería?

[9] *[Jugando con una niña],* en *Décimas nuevas para cantar los aficionados a la guitarra* (Madrid, Imprenta de José M. Marés, 1849, pliego núm. 90: cf. *Marés,* p.584):

Jugando con una niña una noche a cierto juego, de falso la eché un retruco, y ella me dijo: a mí, quiero. Los dos dentro de una viña empezamos nuestro juego; tuve con ella tal riña, que perdí todo el dinero jugando con una niña. Tuve de ella tantos ruegos, que otra vez volví a jugar, lo perdido gané luego, y a ella tocó el pagar una noche a cierto juego. El jugar los dos al cuco era nuestra diversión; ella me dijo: a mí, truco, y yo por ver su intención de falso la eché un retruco. Eché mi basto primero, nadie del medio lo quite, quedé sin jugo y dinero, eché el resto del envite, y ella me dijo: a mí, quiero.

[10] *[A ley te envío la falta],* en *Coplas glosadas para cantar los aficionados* (Madrid, Imprenta de José M. Marés, 1846, pliego núm. 113):

A ley te envío la falta,
no hay lugar, que tengo flor,
el resto si no hay mejor
y truco con una carta.
Los dos vamos a jugar,
bellísima encantadora,
pues te encargo, bella aurora,
que no juegues con maldad,
si me quieres convidar
tantos de la mesa saca,
y si tienes carta blanca
en la mesa tiéndete,
y yo con el dos y el tres
a ley te envío la falta.
Tú juegas por no perder
alzándomelas en fuelles,
porque con el as me huyes,
sabiendo me descarté;
con la sota te truqué,
con el cuatro y con el dos,
y tú con el as mayor
de mi truque descartaste,
y al instante declaraste no
hay lugar, que tengo flor. Me
dijiste, ley me has dado, y
entonces te contesté, que ley
tenía también y con ella me
he achicado, un envite me
has echado con ánimo y con
valor y yo con flor de mayor
tu convite lo admití, y
entonces mandé a ti el resto
si no hay mejor. No tienen
numeración los falsos que me
has echado, cinco juegos me
has ganado con engaños y
traición; ¡ oh mal haya el
truqui-flor, sus envites y sus
faltas! que habiendo figuras
tantas, sietes, seises, cincos,
cuatros, treses, doses, ases,
tantos, y truco con una carta.

[11] *[Quisiera verte las teclas],* en *Décimas y trovos del delirio de amor de los enamorados* (Madrid, Imprenta de D. José M. Marés, 1847, pliego núm. 72: cf. *Marés,* p.496):

Quisiera verte las teclas
que tapa tu pañuelito, que
a todos los embelesas *y a*
mí me tienes perdido. Es
la música una ciencia
entre todas la mejor,
y a mí cómo me contenta
conociendo su valor,
quisiera verte las teclas.
Desde que te vi, bien mío,
me encantó tu lindo pecho,
o he de perder el sentido

o he de ver el instrumento
que tapa tu pañuelito. Es
tan grande su belleza y su
música sonora, que tapado
da tristeza, y descubierto
tal gloria
que a todos los embelesas.
Yo te prometo rendido si
gustosa me lo enseñas, un
amor constante y fino,
pues a todos causas pena
y a mí me tienes perdido.

[12] *[Le pregunté a una señora],* en *Décimas nuevas para cantar los aficionados por el punto (SIC) de la Habana* (Madrid, Imprenta de D. José M. Marés, 1847, pliego núm. 115: cf. *Marés,* p.682):

Le pregunté a una señora qué
instrumento la agradaba, y
me respondió risueña, de la
flauta estoy prendada. Su
belleza encantadora me ha
robado el corazón, sin perder
punto ni hora, apenas tuve
ocasión le pregunté a una
señora. Yo malos ratos
pasaba mirando su bella
cara, y un punto no la dejaba
cuando me declaró ella qué
instrumento la agradaba,
Desde el balcón una seña me
hizo ella, y con agrado que
suba arriba se empeña; yo
subí y la hice un halago y me
respondió risueña. Como sé
que la gustaba la música y su
armonía, tanta ilusión la
causaba, que dijo con
alegría: de la flauta estoy
prendada.

[12 bis] *Canción nueva de la Ilustre familia filarmónica del famoso Periquito entre ellas, en el cual* (sic) *se refiere la grande afición que tenía a tocar el pito, habiéndolo sido de un regimiento. Esplícanse los amores que tuvo con la hermosa Cecilia Tócalostodos, las bodas que se celebraron; los hijos e hijas que tuvieron y los varios instrumentos con que hicieron bulla, con todo lo demás que verá el curioso lector* (Barcelona, Imprenta de Ignacio Estivill)[13].

[13] *[Yo soy aquel labrador],* en *Décimas nuevas para cantar los aficionados a la guitarra* (Madrid, Imprenta de D. José M. Marés, 1848, pliego núm. 90: cf. *Marés,* p.584):

Yo soy aquel labrador que en tu tierra trabajé; cuando la semilla eché, estaba abierta la flor. Confieso que con mi mano y que con alguna idea, labrador fui de una aldea que abandonó un hortelano; muy cuidadoso y ufano puse en ella mi labor, mas no siendo sabedor que era ya abierto el terreno, y que sembré en campo ajeno, *yo soy aquel labrador.* Como pájaro astuto conocí luego el engaño, y que resultaría un daño si esperaba coger el fruto, desengañado yo al punto el trabajo abandoné, y apenas me separé quedé lleno de contento, pues me entretuve en el tiempo *que en tu tierra trabajé.* Nació el fruto muy espeso, pero con tan mala estrella, que se perdió hasta la tierra del castigo tan inmenso; por eso, ingrata, por eso, el fruto se echó a perder, porque apenas lo regué no quiso salir el sol; esa fue tu desazón *cuando la semilla eché.* Ciego llegué a trabajar sin saber lo que me hacía, porque yo no conocía cuál era su calidad; puedo decir la verdad que metido en la labor, bien el arado hinqué yo en la tierra con afán, y allí me vine a encontrar que estaba abierta la flor.

[13 bis] *[En punto de media noche],* en *Décimas glosadas* (Málaga, Imprenta de Carreras)[14]:

En punto de media noche
sentí una niña llorar por
apretarle un botón y ser
chiquito el ojal.

Ella al principio lloraba
con lastimosos gemidos,
luego después en quejidos
dulcemente suspiraba; a
mí se me alteraba la cruz
de mi pantalón, así con
resolución

quise saber el por qué y
supe después que fue por
apretarle un botón.

Como no tenía hecha la
entrada para el botón fue
sangrienta la función al
quererle abrir la brecha:
por ser la rendija estrecha
y el botón descomunal,
fácilmente le hizo mal a la
niña desflorada por no
estar acostumbrada y ser
chiquito el ojal.

Yo quisiera, yo quisiera,
yo quisiera, yo quisiera,
yo quisiera, yo quisiera,
yo quisiera, yo quisiera.

[14] *Canción divertida, del Currillo marinero,* en *Canción nueva titulada de Gerineldo, en la que se espresan los amores, y fuga de un oficial ruso con la bella Enildas, Sultana favorita del gran Señor* (Madrid, Imprenta de D. José M. Marés, 1846, pliego núm. 69: cf. *Marés,* p.484):

Es mi Curro, marinero, que
cuando entra en la mar, es tan
sólo mi barquilla la que suele
navegar. Los dos a la par
bogamos, no pierdas, Curro,
el compás; boga aprisa,
Curro mío, que me empiezo a
marear. CORO. *Ayayaí, ayayaí,*
ayayaí, ayayaí, ayayaí, ayayaí,
ayayaí. Según las señales veo
va a moverse un temporal,
pero ya perdí el miedo y te
ayudaré a remar; los dos a la
par bogamos, no pierdas,
Curro, el compás, boga
aprisa, Curro mío, que me
vuelvo a marear. CORO.
Ayayaí, ayayaí, ayayaí, ayayaí,
ayayaí, ayayaí, ayayaí.
Ay qué saltos da mi barca,
Curro, si te hallas capaz,
boga, que este es el momento
que te necesito más; cuando
al puerto lleguemos, a mi
cargo quedará la barca, para
limpiarle la humedad del
temporal. CORO. *Ayayaí,*
ayayaí, ayayaí, ayayaí, ayayaí,
ayayaí, ayayaí. Cuando mi
barquilla, Curro, a la mar sale
a pescar, el pez que se
presenta le principia a colear;
a los grandes y a los chicos,
les presenta la carná; y
además tiene un anzuelo que
a todos sabe agarrar. CORO.
Ayayaí, ayayaí, ayayaí, ayayaí,
ayayaí, ayayaí, ayayaí.

Hechicera es mi barquilla,
que cuando sale a pescar,
a los peces más soberbios
los atrae con suavidad:
ella sube, ella baja,
y boga con facilidad,
y aunque la batan las olas
su deseo es navegar.
CORO. *Ayayaí, ayayaí, ayayaí,*
ayayaí, ayayaí, ayayaí, ayayaí.

A Dios, Currito querido, que
la barca va a virar porque tus
remos no reman como solían
remar, el timón se ha
descompuesto, y la caña de
pescar; y mi barca
borrasquera aún se quiere
marear. CORO. *Ayayaí, ayayaí,*
ayayaí, ayayaí, ayayaí, ayayaí,
ayayaí.

[14 bis] *[Sólo por vera mi amante], en Amorosos requiebros o sea cantares de amor que los enamorados galanes cantan a sus apreciadas damas, por el tono de la jota,* [Barcelona], Imprenta de Ignacio Estivill, Calle del Asalto 65[15].

Sólo por ver a mi amante
vengo desde Cartagena,
porque el estar de él ausente
me hace vivir con gran pena.
[...]
Para esta noche
tengo una cita, voy
a avistarme con mi
Pepita.

Muy bien pudiera
en la entrevista
quedar mi Pepa
conformadita.
Siendo así, niña,
me ratifico ser
ermitaño de tu
ermitita.

[1] *Décimas glosadas,* Málaga, Imprenta de Carreras, s.a., cit. por Joaquín Marco, *Literatura popular en España,* Madrid, Taurus, 1977, p.96. Ver [13bis] de nuestro Anejo.

[2] Reproducido en versión facsimílar por Luis Estepa, *La colección madrileña de romances de ciego que perteneció a Don Luis Usaz y Río,* Madrid, Biblioteca Nacional-Comunidad de Madrid, 1995-1998 (Biblioteca Básica Madrileña, 12). De ahora en adelante nos referiremos a esta obra como: *Mares,* seguido del número de la *página.*

[3] Tomo II, capítulo IV. Cf. Helen Grant, "Una *aleluya erótica* de Federico García Lorca y las aleluyas populares del Siglo XIX", *en Actas I congreso de la AIH,* Oxford, The Dolphin Book, 1964, p.311.

[4] Cit. por L. Estepa en la estupenda introducción a *Mares,* pp. 114-115.

[5] *Mareé,* p.216. [6]*Marés,* p.274.

[7] Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles...,* Madrid, s.e., s.a., 4 vols. (Cf. J. Marcos, *ob. cit.,* I, p.84).

[8] Marés no es el único editor que publicó la canción del Currillo. Joaquín Marco, por ejemplo, cita dos pliegos barceloneses que incluyen nuestra canción: *Las cinco canciones nuevas y divertidas: La Colasa, El Curro marinero, El nuevo Cachirulo, La Sacristana y Los nuevos toros del puerto,* de 1848, del impresor A. Albert, y *El Curro marinero,* que está junto con *Rondeñas en décimas glosadas* en un pliego del impresor Hermenegildo Prats, titulado *La puñalada,* sin fecha pero al parecer posterior. (Cf. J. Marco, *ob. cit.,* pp.160 y 165-166).

[9] Véase la carta de Lorca a Adolfo Salazar, fechada el 2 de agosto de 1921. (F.G.L., *Epistolario completo,* Madrid, Cátedra, 1997, p.124.

[10] "En 1832 se publicó la *Nueva Colección de Canciones Españolas y Americanas,* en la que se incluyeron algunas canciones de Gomis, entre ellas "El curro *(sic)* marinero". José Melchor Gomis [...] (que conoció el exilio en París, donde fue muy admirado por Berlioz) dedicó "El Curro marinero" a la cantante española Loreto Vertris-García [García de Vestris], publicándola de nuevo en París y Londres a comienzos de los años treinta, mientras trataba de hacer triunfar en la capital francesa sus óperas *Aben-Humeya* (1830), *Le diable a Seville* (1831) y *Le revenant* (1833)" (Celsa Alonso, "La sal de España", en *Melómanos,* febrero de 2005, www.melomanos.com). En el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (ed. por Emilio Casares Rodicio, Madrid, S.G.A.E., 1999, t. V, p.733), el autor de la ficha dedicada a Gomis, Rafael Gisbert, anota entre las obras para "Voz y acompañamiento (Canciones)" una partitura para guitarra y piano, sin fecha, titulada "El curro *(sic)* marinero". ¿Será la misma?

[11] Sólo se sabe por cierto que en la primera mitad del siglo XIX había una familia de músicos italianos actuando en Italia (Parma) y también en Barcelona, y que muchos de ellos se llamaban Stanislao. Aparece una mención de nuestro músico en la reseña que hizo José Fernández de la Vega de un concierto celebrado "en beneficio de Estanislao Ronzi" en el Teatro del Príncipe de Madrid el 27-II-1836 *(La esperanza, 1-III*-1836).

[12] No olvidemos que nuestra canción aparece mencionada también en la conocida novela de Camilo José Cela *La familia de Pascual Duarte.*

[13] Biblioteca de Catalunya, Ro/627. Cit. por J. Marco, *ob. cit.,* p.96. [14]Bibioteca de Catalunya, Ro/1145. Cit. por J. Marco, *ob. cit.,* p.96. [15] Biblioteca de Catalunya, Ro/1016. Cit. por J. Marco, *ob. cit.,* p.96

Erotismo y mito en otro don Juan romántico: *Pedrarias Dávila,* de Pedro Gorostiza

En su última monografía sobre el teatro español en la época romántica explicaba el profesor E. Caldera que don Juan Tenorio no resulta un personaje odioso pese a sus desmanes y a su lascivia, sino que encanta al público con su vitalidad y su bizarría:

> Un don Juan simpático es una novedad casi absoluta, precedido como está tan sólo por el alegre calavera de Da Ponte y parcialmente por el matón de Zamora: y esto contribuyó al éxito del drama.[1]

Sin embargo, junto al más conocido eslabón romántico del mito (el drama de Zorrilla) y con independencia de sus secuelas (alguna de ellas irónica parodia del componente licencioso del don Juan[2]), en el período romántico ven la luz otras piezas, menos conocidas y -si hemos de ser fieles a la realidad- en absoluto célebres, en las que el erotismo del protagonista, que motiva el desarrollo dramático de la trama, resulta -a diferencia de lo que ocurre con el *Tenorio*- poco grato al espectador. Se trata de títulos que ilustran la evolución decimonónica del mito y ratifican sus caracteres fundamentales, entre ellos esa fuerte sensualidad que impregna los hechos y las palabras del protagonista, un burlador licencioso en definitiva. Una de esas obras es *Pedrarias Dávila, drama original en cinco actos,* publicado por Pedro Gorostiza en 1838, en la línea indigenista de *Higuamota o La aurora de Colón,* textos muy cercanos cronológicamente[3] y ambientados todos ellos en la América colombina que sirve de telón de fondo, acaso más visual y espectacular que argumentalmente pertinente, al desarrollo de una acción amatoria.

Pedrarias es un capitán español que disfruta del amor de una entregada Guacolda y pretende con lascivia a la hermana de esta, Tegualda. Su rival resulta ser Núñez de Balboa, que consigue finalmente el favor de la joven. El protagonista asesina moralmente al padre de las indias, sentimentalmente a las dos mujeres y físicamente a su contrincante.

Tras contemplar su propio entierro es acorralado por Pizarro, que se había erigido en vengador de las víctimas y a quien el propio Pedradas creía muerto, y finalmente se quita la vida.

Aparecen en la obra los elementos que el profesor Cifuentes considera comunes a las diferentes versiones del mito, a saber: la doble invitación y el castigo, la belleza física y la filiación satánica del protagonista, la acumulación de mujeres burladas y crímenes, la trascendencia de la figura paterna, la presencia de un muerto, la de, al menos, una doncella inocente individualizada del conjunto de las conquistas, la consciente consideración de la brevedad de la vida por parte de algunos personajes y el desenlace -en este caso- de salvación[4]. Además, Pedrarias encarna la vivencia del tiempo que, según C. Becerra, caracteriza al don Juan, incapaz para la memoria o para cualquier previsión de futuro, vividor del instante frente a la eternidad, de lo efímero y cambiante frente a lo inmutable[5]. Veamos cómo se articulan todos estos parámetros y en qué medida la carga erótica del texto sirve de pretexto para la caracterización mítica de su protagonista.

La obra se inicia con la intervención de Guacolda, que declara su amor a Pedrarias en un *locus amoenus* indígena perfectamente asimilable al de la tradición greco-latina. Los tópicos de su discurso evocan, aun sin querer, las palabras del Tenorio a orillas del Guadalquivir:

> Pues, ¿la vista de ese mar y ese
> abrillantado cielo, o la
> alfombra de este suelo te dejan
> que desear? En la apacible
> ribera en donde mí bien
> respira, un abril eterno admira,
> todo el año es primavera; y lo
> que fuera bastante para alegrar
> un averno, un amor sencillo y
> tierno, de aquí no falta un
> instante. (I,1, 6[6])

Sin embargo, el protagonista se burla de este amor espiritual de la muchacha, a la que contempla sólo en términos carnales que poco tienen que ver con el desinteresado sentimiento de la joven: Guacolda es únicamente un objeto adquirido por el capitán para -en sus propias palabras- alivio de sus ansias (I,1,10-11). En esa misma línea se inscribe el anhelo libidinoso de Tegualda, a la que sólo ha visto una vez, y que en este acto se muestra inexperta y confundida en sus afectos hacia Pedrarias, por el que experimenta atracción y repulsión a un tiempo; de hecho, siente ante él tanto miedo como ante una espada desnuda, "Miedo y horror" (I, 1, 12), matiza.

El antagonista de Pedrarias, soldado como él, no rivaliza en iniquidades con su contrincante, sino en hazañas militares. El catálogo de méritos de ambos, expuesto por diferentes personajes a lo largo de la pieza, es negativo en el caso del protagonista y positivo en el de Núñez de Balboa. De este último se destaca el haber descubierto el Mar del Sur, fundado la primera colonia española del istmo (Santa María el Antigua) y ser generoso a la hora de ceder su puesto al mismo Pedrarias, enviado por el rey Fernando en persona (I, 1, 8-9). Además, los indios testificarán a su favor alegando ante el tribunal que le juzga la bondad de su corazón, el trato humano dispensado siempre por él a los indios y su generosidad con ellos (II, 2, 32). Del capitán, sin embargo, se enumeran sus crímenes: crueldad extrema con los indígenas, escaso respeto por sus vidas y por la de sus mujeres, saqueo de sus riquezas y de sus cuerpos (II,2,28).

No obstante, la rivalidad última que enfrenta a Pedrarias y a Núñez tiene que ver con la posesión de Tegualda. Dávila la quiere suya o muerta, mientras que Balboa le ofrece su amor sincero, eso sí, revestido de un poco disimulado anhelo carnal:

> India, ¿tienes cuerpo, di, o me
> engaña mi deseo? [...] ¡Dichoso
> el que satisfecho, viéndote a la
> par contenta, divida contigo el
> lecho y recostado en tu pecho
> subir y bajar le sienta!

¡Dichoso el brazo que ciña,
como hiedra enamorada, esa
cintura de niña, y la más lozana
viña vendimie en copa dorada!
(I,5,20)

La propia Guacolda ofrece a su hermana en matrimonio; así, en su charla con Balboa, más parece un experimentada alcahueta que la firme defensora del honor de la joven. Años más tarde, Brígida hará ante don Juan una pintura de los sentimientos que embargan a doña Inés muy similar a la que escuchamos aquí de boca de la india:

BALBOA: *¿Y* me amará?
GUACOLDA: Depende de la industria;
pero si tienes alma, como dices,
difícil no será rendir la suya.
BALBOA: ¿De qué lo infieres?
GUACOLDA: Hace cierto tiempo
que siente una inquietud vaga y confusa,
y busca la mitad de su existencia
sin saber ella misma que la busca.
(I, IV, 18)

Finalmente, Tegualda acepta el amor de Núñez y ambos se abrazan. El gesto se repetirá al final de la pieza, cuando la muchacha, que pierde la razón, acomoda su cuerpo a la cruz que custodia el cuerpo sin vida de su amado. *Eros* y *Thanatos,* románticamente unidos, se hacen presentes en ese primer contacto entre los amantes, cuidadosamente explicado por la acotación:

> Coge de la mano a Tegualda, que está a su izquierda y la pasa al lado de Balboa; este, con la mano izquierda coge a Tegualda por la cintura y la llama a sí; Tegualda pasa el brazo derecho por detrás del cuello de Balboa y reclina la cabeza en su hombro izquierdo. (I, 5, 21).

Sin embargo, ni Balboa puede disfrutar de su amada ni Pedradas tiene tiempo de asesinar, como pretende, a su rival, ya que en medio de su disputa personal son descubiertos por los indígenas que les hacen prisioneros y les llevan a la aldea.

En el segundo acto se verifica el juicio de ambos soldados. Especial relevancia adquiere, en este momento, la figura del padre de las muchachas. Por un lado debe escuchar, impertérrito, la lista de iniquidades del que su hija mayor llama esposo. Por otro, nada puede hacer ante el deseo incontenible de Tegualda, que reivindica su derecho a disponer libremente de su cuerpo y sus anhelos (II, 1,25). Resignado frente a la suerte que espera a Balboa, y antes de saber que, finalmente, va a salvar la vida, no duda en ofrecer su propia hija menor al hombre que ella ama con el fin de consolar camalmente al condenado a muerte en sus últimos instantes (II, 1,27). No hará falta llegar a ese extremo, porque el consejo perdona a los soldados y se verifican los matrimonios. El canto que entonan los indios resume, en buena medida, el gozoso ambiente en que se desarrollan los hechos:

> La noche amorosa
> extiende su manto; ya
> mezcla la esposa la risa y
> el llanto, y dando un
> suspiro se aleja el pudor. ¡
> Oh dulce refriega de
> mutuas caricias! El tálamo
> anega un mar de delicias,
> y ufano repite ¡victoria! el
> amor. (II,3,35)

En el tercer acto irrumpe otro de los personajes que, de manera constante en la tradición donjuanesca, acompañan al héroe: su compañero de correrías, a menudo un fiel criado. En este caso se trata de Lope, un soldado al servicio del capitán Dávila (III, 2, 46), y que, como veremos, será el brazo ejecutor de la maldad de su amigo.

A medida que la obra avanza aumenta la pasión que Pedrarias siente hacia Tegualda, sentimiento este al que el protagonista no duda en calificar de amor, adornado por los tópicos amatorios convencionales:

PEDRARIAS: Es, pues, distinta la causa de mí pena
y sobresalto.
[...]
Que estoy ciegamente enamorado
de su mujer o su amiga
LOPE: ¡Pedrarias! ¿Soñáis acaso?
PEDRARIAS: No sueño.

Paradójicamente esta atracción irresistible no le impide mostrarse despiadado con quienes no le complacen -los indios primordialmente - y herir gravemente a Angol, el padre de las dos mujeres. A su vez, la atracción que siente Guacolda hacia Pedrarias la lleva a defenderle incluso ante su progenitor moribundo. Este la maldice y reniega de ella, lo que provoca una inflexión en los sentimientos de la joven.

La crueldad de Dávila se vuelve extrema cuando, tras someter totalmente a los indígenas, vende como esclavos a sus caciques e intenta regalar a Guacolda y al hijo que espera a uno de sus capitanes. Su propios hombres reaccionan con horror ante la maldad del protagonista, que considera a su esposa un objeto y no un ser humano, que la menosprecia por ser india y que vende su sangre sin asomo alguno de pudor ni remordimiento. Ante tales hechos, Balboa se convierte en el primer vengador de las jóvenes burladas, pero también en la primera voz del drama que reconviene a Pedrarias e intenta -inútilmente, porque para el protagonista no existe la conciencia del mañana- advertirle de la trascendencia de sus actos. La bravuconería y la temeridad del héroe son evidentes:

BALBOA: ¡Bárbaro, tu sangre vendes!
PEDRARIAS: Ni me asustas ni me ofendes.
BALBOA: ¡Mira que...!
PEDRARIAS: No nos cansemos.
(III,10,60)

Dávila se burla de su contrincante e ignora sus consejos: una vez más, insiste en ceder a Guacolda, a la que agarra violentamente por el brazo. Balboa le apuñala entonces en nombre de la humanidad y consuma la primera -aparente- muerte de este heredero de don Juan.

En el cuarto acto se intensifica la romántica obsesión por el tiempo que, de forma no sistemática, aparecía ya desde el principio de la pieza. Si ya en el acto primero afirmaba Núñez que "los tiempos vuelan, sin cesar se mudan" (I, 4, 16), ahora es el obispo el que subraya el escaso tiempo de vida que le queda a Balboa (IV, 1,65), el mismo Balboa el que se siente atenazado por su irrefrenable huida:

> Pero el tiempo sobre todo, el tiempo,
> cuya tardanza maldijo a veces y tanto
> su paciencia apresuraba, ¿quién
> pudiera detenerle?
> [...]
> Los años no importan nada; ¡
> Pero las horas! ¡ Las horas! (IV,
> 2, 69),

y Tegualda reflexiona, a partir del sonido de una campana que marca el momento en que debe ser ejecutado su esposo, sobre el breve plazo del que ella misma dispone para solicitar el perdón ante Pedrarias (IV, 5,77). La expresión amatoria por parte de esta muchacha se mantiene, hasta el desenlace, en la línea espiritual que ha manifestado en todo momento a propósito de Balboa. Por ello no es extraño escucharla en parlamentos de este tipo:

> Tú en el umbral de la vida como un
> dios me sorprendiste, y tres meses
> me tuviste en una nube escondida.
> Nube de inmortal ventura, que me
> hizo olvidar el suelo, y no apetecer el
> cielo,

creyéndome así segura.
(IV, 3,72-73)

Este tono amable contrasta con el que sigue empleando Pedrarias, quien sobrevive finalmente al intento de asesinato de Balboa. No sólo pretende extorsionar a Tegualda prometiéndole la vida de su amado a cambio de sus favores, sino que justifica cualquier medio que le permita conseguir su fin:

La pasión no tiene espera; y cuando nos
mortifica demasiado, cualquier cosa vale
más que resistirla", (IV, 3, 81)

y manifiesta una terrible crueldad hacia ella:

Quiero a lo menos un rato quedarme a
solas con ella, pues me parece más bella
pensando que yo la mato. (IV, 6, 84)

La doble invitación (del difunto al vivo y viceversa), constante en la tradición donjuanesca, se manifiesta en el texto de un modo singular. Pedrarias pide a Balboa, a través de Lope, que acuda en auxilio de otros españoles sitiados por los indios, escaramuza esta que finaliza con el apresamiento de Núñez por parte de su enemigo. Guacolda encarna en el último acto el valor actancial del difunto que reta al don Juan y se encarga de devolver esta perversa invitación a Pedrarias: le ha llamado al cementerio para que acuda a entrevistarse con ella y confía en no dejarle salir con vida del recinto sagrado. Las causas que llevarán al protagonista a acudir a esta cita son diversas, según la propia india: su maldad,

Mi corazón le aborrece desde
que por él herido fue mi
padre mortalmente.

> Doblose mi encono luego cuando
> asesinó al que duerme bajo esa
> piedra, y mi hermana, víctima de sus
> crueles furores se volvió loca
> (V,l,94),

su falta de temor a lo sobrenatural y su falta de respeto por los muertos,

> [...] no me entretengas
> neciamente, ni me vengas con
> los avisos de Dios; pues no
> creyéndolos ciertos, mientras
> me dure la vida, ni el infierno
> me intimida, ni los vivos, ni los
> muertos (V,2,99),

pero sobre todo su lascivia, ya que espera conseguir esa noche, finalmente, los favores de Tegualda:

> [...] la ciega pasión que tiene
> a mi hermana, aunque la ve
> inconsolable y demente,
> le pondrá pronto en mis manos.
> (V,l,95)

Guacolda, como años más tarde doña Inés, toma de la mano a su amado y le enseña los frutos de su maldad, simbolizados por las tumbas de sus víctimas en el cementerio. Al llegar a la de Balboa le explica los lamentos que brotan, cada noche, del interior de la huesa , así como otros fenómenos espeluznantes que, por contraste, producen la risa en el impío Pedrarias. Tras diferentes respuestas de tipo sarcásti-co, la conclusión del seductor revierte en el ámbito amatorio: desea disfrutar de la posesión carnal de Tegualda en la sepultura de Núñez y, de ser posible, en presencia de su espectro:

> [...] y fuera doble placer gozar
> de tan bello encanto yo solo,
> viendo entre tanto a su amante
> padecer. (V,2,99).

Cuando Guacolda desaparece de la escena, su función de mediadora ante Pedrarias y la justicia divina es asumido por Tegualda, que ha perdido la razón, se ha refugiado en el convento y vaga entre los nichos hablando con su amado muerto. Alguna de sus comparaciones amorosas contrasta con la severidad del decorado en que se desarrolla la acción; así, cuando presenta a Balboa un manjar que ella misma ha preparado para ambos, la escuchamos afirmar:

> ¡Ya verás que buen bocado! [...]
> chile tan picante, como el beso
> de mi amante cuando me hace
> más feliz. (V,4, 103).

La inocencia de este personaje hace más cruel aún el rapto del que a punto está de ser víctima. Su delirio la hace desfallecer y busca el amparo de la cruz que preside la tumba de Núñez. El gesto que la acotación describe en este momento (y que la muchacha repetirá insistentemente hasta el final de la pieza) es el mismo del abrazo a su amado al que ya nos hemos referido (V, 4, 104). De ahí que la violencia que Pedrarias ejerce sobre ella para conseguir desasirla de esa cruz, a la que se aferra desesperada, sea un trasunto de la violencia sexual implícita a la situación dramática.

El desenlace de estos hechos, en una línea sobrenatural hasta hora ausente de la obra, viene dado por la irrupción en escena de un cortejo que porta el cadáver de Pedrarias. El capitán, como otros integrantes del mito, observa su propio entierro, incrédulo ante los plazos que vencen y la justicia divina que se aproxima:

MAULE: NO hay plazo que no llegue;
llegó el suyo y le enterramos.
PEDRARIAS: Pues bien, enterradle; yo
entre tanto seguiré
mi empresa, y me llevaré
a esa desgraciada.
(V, 5, 105-106)

De nuevo se le anuncia el final de su vida ("Tus horas están contadas/ y ha sonado la postrera" V, 5, 16) y una vez más responde con violencia, en este caso desenvainando su espada contra la comitiva fúnebre. Guacolda reaparece entonces para ofrecer la última oportunidad de redención a Pedrarias. Se proclama, primeramente, portavoz de todas sus víctimas,

Te mata mi padre, a quien
alevosamente heriste;
[...] Te mata el que sepultado
yace en este monumento,
[...]. Te mata mi patria amada,
[...]. Te mata de Dios la hechura
más bella, que tú en ajar
te complaciste [...].
Te mata Dios, finalmente,
cuya infinita paciencia
no sufre ya tu insolencia
(V,5,107),

para concluir:

Procura con tus plegarias
vencer las iras divinas; pero un
instante no más tienes de
plazo. (V,5,18)

El arrepentimiento no llega aún, sino un giro inesperado. Cuando está a punto de ser asaeteado por los indios, un grupo de españoles irrumpe e impide el crimen. Pedrarias invierte entonces el final del burlador tirsiano y se propone incendiar el cementerio con todos sus moradores ("fuego en ellos al instante,/ fuego...", V, 6, 110). Pero los españoles no le obedecen. Uno de los soldados se adelanta entonces y descubre su rostro. Pizarro, que ya en el acto anterior había prometido venganza a Balboa (IV, 2, 68), y al que todos creían muerto por orden de Pedrarias, vuelve para dar muerte, de su mano, al seductor:

> La virtud más perseguida también
> ofrecí vengar, y su sombra
> apaciguar quitando al monstruo la
> vida. (V, 6, 111-112)

Entonces, como la figura del padre agraviado en las versiones hispanas del mito, Pizarro toma del brazo al capitán: "[...] ven, aunque tarde, conmigo/ a recibir el castigo/ de tu iniquidad" (V, 6, 112). Pedrarias se arrepiente, en el último instante, de sus desmanes y decide quitarse la vida. Su huida hacia la muerte carece de esperanza ("¡Oh, si encontrase la nada!", V, 6, 112). Tegualda, por su parte, se acerca al cadáver y lo pisa repetidamente, en un gesto que desvirtúa la trascendencia mítica del desenlace.

Como podemos ver, el erotismo implícito al mito desencadena el conflicto dramático personal y social de la pieza. Al igual que el estudiante Lisardo de Torquemada o Lozano, que el don Juan de Mañara de Cárdenas, que el Burlador de Tirso o el de Zamora, Pedrarias provoca, seduce, reta y muere en nombre del obstinado sensualismo que rige su vida. El de Zorrilla será, sin duda, el más conocido y atractivo exponente romántico de esta tradición, pero el de Gorostiza es su precedente más inmediato y un eslabón, casi siempre soslayado, en la evolución decimonónica del mito.

MONTSERRAT RIBAO PEREIRA
Universidad de Vigo

[1] Ermanno Caldera, *El teatro español en la época romántica,* Madrid, Castalia, 2001, p.190.

[2] Véase el excelente panorama que ofrece el profesor David T Gies en "La subversión de don Juan: parodias decimonónicas del *Tenorio* con una nota pornográfica", *España Contemporánea,* 1994, 7.1, pp.93-102.

[3] Pedro Gorostiza, *Pedrarias Dávila,* Madrid, Imprenta Nacional, 1838; Patricio de la Escosura, *La aurora de Colón,* Madrid, Repullés, 1838; Patricio de la Escosura, *Higuamota,* Madrid, Repullés, 1839.

[4] Luis Fernández Cifuentes, ed. de *Don Juan Tenorio,* Barcelona, Crítica, 1993, p.20.

[5] Carmen Becerra, *Mito y literatura. Estudio comparado de Don* Juan, Vigo, Universidade, 1997, pp.32-33.

[6]En adelante citamos acto, escena y página de la edición de 1838, respectivamente.

Poesía pornográfica y romanticismo

Y mientras, las queridas
tendidas en los lechos, sin
chales en los pechos y flojo
el cinturón, mostrando sus
encantos, sin orden el
cabello, al aire el muslo
bello en plena convulsión.

Esta octavilla pertenece a "La Deseperación", poema pornográfico atribuido a Espronceda, un texto que ha sido durante varias generaciones el alimento de la memoria romántica de los españoles que ni siquiera eran conocedores de los otros poemas que sí escribió el romántico extremeño. Esta simplificación es paralela al escaso conocimiento que se tiene hoy de lo que fuera la amplia producción pornográfica escrita en español durante la primera mitad del siglo XIX . Salvo trabajos de contenido monográfico, el interés de los estudiosos por esta clase de literatura es muy reciente y se ha centrado con mayor atención en la literatura del Siglo de Oro y del siglo XVIII que en la más moderna de los siglos XIX y XX.

Con todo, algo se ha avanzado en el conocimiento del tema durante los últimos años con la publicación del *Diccionario secreto* de Cela, las bibliografías de Cerezo y los estudios de Fernández, Guereña e Infantes, a vía de ejemplo. Los repertorios bibliográficos de Cerezo (1993; 2001) constituyen la aportación documental más útil hasta el momento[1] y los trabajos de conjunto de los otros estudiosos, además de aportar referencias bibliográficas, abundan en las marcas generales que caracterizan las peculiaridades de la llamada "literatura pornográfica": los asuntos específicos, sus rasgos lingüísticos y retóricos, la actitud de los autores y los receptores, el clima social que rodea su producción, las formas de distribución y consumo en las que se inscribe la circulación de los textos pornográficos.

Acerca de todas estas cuestiones generales sólo formularé aquí una observación relativa al margen de percepción subjetiva -y, por tanto, reduplicativamente histórica- que envuelve al perfil de la escritura pornográfica, tan estrechamente ligada con la comunicación íntima y las bromas privadas. El trabajo que estoy dedicando ahora a la *Correspondencia* de Juan Valera me depara muchos testimonios al respecto que proceden, claro está, de sus cartas familiares. Traigo a cuento dos comentarios hechos por el autor de *Pepita Jiménez* a propósito de la edición de algunos textos suyos que él sentía como "molestos" o "inconvenientes" para ser recibidos por lectores sensibles y remilgados.

El primer comentario se refiere al contenido de sus *Canciones, romances y poemas* (1886), libro que estaba preparando en Washington desde 1865 y para el que Menéndez Pelayo -un nuevo Herrera de otro Garcilaso- escribió sabias anotaciones. En carta personal escribía Valera al erudito santanderino: "Por último, hay un extraño y desvergonzado poema mío titulado "Arcacosúa" - "La Pulga", en vascuence-. Si a usted y a Catalina (Mariano, el editor) les parece se podría poner en algunos ejemplares para los amigos y como apéndice reservado" (carta a Menéndez Pelayo de 28-IX-1885). Un segundo caso de empleo de los mecanismos de censura empleados por el escritor andaluz consistía en experimentar con las impresiones de lectores o lectoras desde la privacidad de la comunicación literaria, tal como advierte al "Dr. Thebussem" sobre los textos folclóricos que ellos dos y otros amigos más estaban recopilando para el que sería divertido libro seudo-folclórico titulado *Cuentos y chascarrillos andaluces* (1896):

> Acabo de recibir la carta de Vd. del día 1, que me consuela y anima en mis tribulaciones. Yo soy muy nervioso y no lo puedo remediar. El disgusto y los almanaques que hicieron ciertas damas elegantes a quienes mi hijo tuvo la ocurrencia de leerles *La Reina Madre* me asustaron tanto que casi me puse malo y determiné suspender la impresión y la publicación de los cuentos, dejándolos para octubre o para las calendas griegas. (Carta de 4-VII-1896)

Como es sabido, las prohibiciones públicas y privadas han rodeado casi siempre la circulación de los textos pornográficos y estas censuras no fueron menos activas en la España del siglo XIX que en épocas anteriores (González Palencia; Romero Tobar, 1975)[2]. Pese a las declaraciones constitucionales de libertad de expresión y a la adquisición profunda de la libertad de conciencia efectuada por grupos minoritarios de la época, las limitaciones impuestas por la criba censora no dejaban de actuar para los muchos y también para los pocos.

Un ejemplo de uso privado de la censura es el del abate Marchena, cuya antología literaria *Lecciones de Filosofía Moral y Elocuencia* (1820) excluye prácticamente las citas de fray Luis de Granada -autor que, paradójicamente, lo acompañó en sus momentos de prisionero del terror jacobino- porque la "moral de la naturaleza" postulada por el abate era lo contrario a "la moral ascética, enemiga de los deleites sensuales en que la reproducción de humano linaje se vincula, tras de la cual corren ambos sexos a porfía" (según escribe en los preliminares de sus *Lecciones).* En el otro extremo, es decir, en el terreno del uso público de las cortapisas administrativas es muy elocuente la reclamación que tuvo que formular el erudito Luis Usoz para que se le devolvieran los cinco cuadernos de estampas "copias de pinturas antiguas del Museo reservado de Nápoles" que le habían sido incautados por la censura postal del Despacho de lo Interior[3].

En fin, abordar de nuevo los problemas generales que plantea la relación erotismo/pornografía y los rasgos característicos de la producción literaria enmarcable en este segundo marbete no pasaría de ser una vaguedad más sobre un asunto en el que necesitamos estudios sistemáticos y exhaustivos de índole bibliográfica y crítica, además de las ediciones pertinentes de los textos que puedan ser más significativos. Aquí y ahora sólo me ocuparé en determinar la que se me figura como forma más característica de la poesía erótico-pornográfica del romanticismo español y que procuraré enfocar desde la perspectiva de la diacronía iluminadora de permanencias y transformaciones.

Variantes genéricas de la poesía pornográfica romántica

La apropiación del romanticismo en España fue, como es sabido, un proceso prolongado y complejo que, en el estricto terreno de la escritura lírica vivió uno de los momentos más dinámicos en la transformación del género (Leonardo Romero, 1994, 184-212). Con todo, y a pesar de los cambios sociales y culturales, el cultivo de la literatura pornográfica continuó en el XIX con prácticas que reiteran las usadas en el siglo XVIII tanto en los aspectos de construcción textual como en los modos de producción y consumo.

Los escritores románticos -tantos los de primera como los de segunda generación- cultivaron la poesía pornográfica en formas y estilos muy parecidos a los que habían sido empleados en las tradiciones literarias anteriores, singularmente la de la poesía ilustrada del XVIII. En una antología comprensiva de los poetas románticos podríamos leer textos alusivos o de directa implicación sexual escritos por Antonio Alcalá Galiano, Bretón de los Herreros, José de Espronceda, Miguel Agustín Príncipe, Juan Martínez Villergas, Joaquín María Bartrina, Gustavo Adolfo Bécquer... Valga como muestra de la tendencia más estilizada de este hecho de continuidad literaria un soneto incluido en el *Cancionero verde* ¿de 1835? (Cerezo, 2001, n° 541):

Esta noche, Dorisa, yo soñaba,
si sueño fue no más, que a mi despecho
a acostarte venías a mi lecho
y el amor por la mano te guiaba.

Sacando el dios un dardo de su aljaba rasga de tu
pañuelo el lazo estrecho, quedando al aire el blanco
y duro pecho que yo con dulces besos adoraba.

Yo el último deleite te pedía, tú me
lo rehusabas con empeño, el amor
nos miraba y se reía.

Y hecho por fin de tu hermosura dueño, a un
mismo tiempo a entrambos nos venía el pesar de
que todo fuese sueño.

Y valga también como testimonio de la literatura directamente alusiva, el cierre del texto escrito al alimón por Espronceda y Miguel de los Santos Álvarez que exhumara Churchman en 1907 (Cascales, 1932), tosco fragmento que postula el encierro en un convento para la desdeñada Dido:

Pero métase a monja o no, aseguro
que a fumar me voy un mal cigarro puro,
y dando tregua a mi mortal quebranto
echo al carajo a esa jodida musa
y tarareando media semifusa
vuelvo a la junta de que secretario
soy, aunque de ello indigno, pues que vario
en mi carácter, mal trabajo, tonto,
me río y alboroto tanto
como un bruto venido desde el Ponto;
y con esto a la junta me remonto
y aquí doy fin a mi armonioso canto.

El vulgarismo lingüístico y la evocación jocosa de lo que eran las lecturas públicas en sesiones académicas o de grupos de amigos parecen ser los rasgos más evidentes en la poesía pornográfica de primera mitad del XIX, como lo son en este fragmento espronceciano. Algo que ya era muy común entre los poetas de la Ilustración. Y para la poesía de consumo popular -como para el teatro- hemos de añadir el complemento expresivo de las entonaciones y los gestos que solían acompañar la recitación o el canto de unos textos de acusado perfil oral. La pervivencia floreciente, a lo largo del XIX, del romance de ciego y del pliego de cordel nos retrotraen a las manifestaciones literarias más elementales en las que la veta erótica tiene su asiento natural. Los asuntos picantes, como la famosísima canción de la molinera y el corregidor que habría de inspirar *El sombrero de tres picos* de Pedro Antonio de Alarcón, y los juegos de alusiones equívocas[4] de seguro que hallaban una acogida gustosa entre todos los oyentes y, desde luego, entre el público iletrado.

En mi perspectiva de lector curioso de los rasgos que caracterizan las formas poéticas, encuentro evidentes líneas de continuidad entre la poesía erótica y

pornográfica del XVIII y la de la primera mitad del XIX. Desde luego, la persistencia es evidente en el cultivo de modalidades líricas de tanto arraigo como el *epigrama* y la oda *anacreóntica.* El primero suscita, por su brevedad y agudeza conceptista, la rápida atención del lector a los efectos de propagar el efecto crítico o humorístico que persigue el mensaje comprimido. Sirvan de ejemplo dos textos epigramáticos procedentes de colecciones de poesía erótica decimonónica. El primero -incluido en la *Erato retozona* (1839,194)— reitera las consabida sátira sobre las profesiones:

¿Dime de dónde ha salido tanto
fleco y tanta grana? ¿Eres
tabernera, Juana? j Cuánto vino
mal medido!

-No procede del sisar
respondió Juana atrevida, pero
sí de la medida, que me la dejo
tomar.

El segundo texto, del vallisoletano Juan Martínez Villergas, incide en la broma sobre las prohibiciones morales relativas al sexo:

A la bella Marcelina que era
sorda como un cesto un confesor
indigesto le dijo: " ¿Cuál es el
sexto?"

Ella creyendo escuchar: "Quién
es Dios Omnipotente", contestó
sin vacilar: "La cosa más
excelente que se puede imaginar".

El otro molde poético que, procedente del XVIII, sigue manteniendo un notable cultivo en el XIX es el poema anacreóntico, pues no en vano había probado su eficacia comunicativa gracias a la ligereza de su forma métrica y a la cercanía de su temática sensual para muchos leectores. Los grandes líricos

del XVIII fueron sus mejores cultivadores pero la moda del "anacreontizar" pervivió floreciente un siglo más, hasta el punto que el canto del vino y los placeres llegó a derivar hacia el canto de los adelantos tecnológicos del siglo del progreso. Este transformación puede leerse en libros como las *Anacreónticas de última hora* (1860) de José González de Tejada, un poemario en el que "el viejo Anacreonte se transforma *en pollo* perpetuo; Bootes y el carro quedan convertidos en faroles de gas y Amor trunca su iconografía por la del niño fosforero" (Bravo Vega, 1998,218).

La contaminación entre oda anacreóntica y poesía pornográfica parece ser sólo cuestión de grados. El volumen *Erato retozona* dedica una de sus secciones a los "Versos a modo de anacreónticas", en los cancioneros individuales (Bécquer, 1993, 43-47) y colectivos leemos anacreónticas rigurosamente ortodoxas, y el molde poético que había acreditado Meléndez Valdés avanza en su transformación hacia las que se denominaron "canciones báquicas", poemas anacreónticos que intensifican al máximo el ímpetu celebrativo. Por ejemplo, el drama que firmaron con seudónimo Espronceda y Moreno López con el título de *Amor venga sus agravios* (1838), ofrece en el acto quinto una escena en que se canta una "canción báquica":

CORO
¡Oh, caiga el que caiga! ¡más vino! ¡brindemos!
a aquel que más bebe loores sin fin;
con pámpanos ricos su frente adornemos,
aplausos cantemos al rey del festín.
Canta el poeta MÚZQUIZ
Alegres los ojos,
borracho el semblante,
la copa espumante
en alto a brindar.
Rebosen los labios
en besos y vino,
y al néctar divino
dé fuerza el azahar.

CORO
¡Oh, caiga el que caiga! [...]
El POETA
Volcanes requeman
mi frente encendida;
más alma, más vida,
crecer siento en mí;
torrentes de vino
las mesas esmalten,
en mil piezas salten
cien copas y mil.
CORO
¡Oh, caiga el que caiga! [...]
CANTA EL POETA
Fosfórico el globo
en torno a mí gira,
su asiento retira
la tierra a mis pies;
y el aire en confuso
rumor me levantan
furiosos que cantan
al Chipre y Jerez.

La "Canción carnavalesca" y "Jerez y Borgoña" de Zorrilla (1943, 416-417), la canción báquica "Cantemos alegres..." de Manuel Cañete (1843,47-48), el poema "Deseo africano (Eróticas de Jusuf-Ebu-Cotans)" de Castro y Orozco, sin ir más lejos, nos sitúan en el ámbito de la anacreóntica de exaltación sensual en que se suman y contraponen el furor individual y el colectivo, la plenitud de la orgía ilimitada y el aniquilamiento del vaciamiento subsiguiente. Una tonalidad de sensibilidad en vilo que había llevado a la escenario Byron en su *Sardanápalo* o Delacroix en su figuración plástica de este drama de la Antigüedad y que, avanzado el siglo, popularizaría el tándem Verdi-Piave en la fiesta de Flora del acto segundo en *La Traviata.*

Las obras que he acabo de evocar describen el territorio de la orgía, ese tipo de fiesta que -como describe el Diccionario académico- sirve para la "satisfacción viciosa de apetitos o pasiones desordenadas". Curiosamente, la palabra "orgía" era un galicismo en el vocabulario castellano que se documenta a partir de 1830, si bien Corominas lo encuentra en el poeta Boscán, y del que Baralt prefiere conservar el diptongo de última sílaba, acentuando "orgia" tal como lo usaban el preceptista y traductor Gómez Hermosilla o el poeta Espronceda.

Russell P.Sebold publicó en 1990 un breve artículo en el que, según mis noticias, por primera vez la crítica hispánica se interesaba por tres poemas que, teniendo como tema la orgía, despliegan las vivencias del nuevo "tópico" entre los románticos españoles: "La orgía" (1837) de Zorrilla es un exabrupto más contra la sociedad insensible; "A Jarifa en una orgía" (¿1840?) alcanza, por el contrario, el más sublime subjetivismo radical, mientras que tras la rima LV de Bécquer ("Entre el discorde estruendo de la orgía") "asoma el lánguido decadentismo finisecular" (Sebold, 2004,370). Las observaciones de Sebold son muy iluminadoras y perceptivas y a ellas añado aquí otros textos poéticos para proponer la consideración de todos como la más original contribución específicamente romántica a la poesía pornográfica.

Plenitud y aniquilación en la "orgía" de los románticos

En los años que llamamos "románticos" (desde 1834 hasta 1854 aproximadamente) se escribieron y publicaron más poemas orgiásticos de los que el trabajo de Sebold hace sospechar; solamente la incompleta *Bibliografía* de Gloria Rokiski nos permite contar con "canciones orgiásticas" de José Rico y Amat ("Noche de orgía", 1842), Manuel Cañete ("Canción báquica", 1843), José Castro y Orozco ("Deseo africano", 1843), Juan Vidarte ("Orgía", 1844) y Francisco Camprodón ("La orgía", 1850). Estos textos y los de Zorrilla, Espronceda y Bécquer configuran un territorio lírico de rasgos temáticos y formales coincidentes en el que, salvando la desviación personal de los grandes creadores, se puede perfilar una variante de poesía pornográfica específicamente romántica.

La discusión teórica que intenta fijar los límites entre erotismo y pornografía no ha podido establecer de modo concluyente las fronteras que separan uno

y otro modo de escritura. El tratamiento explícito del asunto y la acumulación de elementos léxicos referidos al sexo constituyen el núcleo duro del discurso pornográfico; pero el artificio retórico y la visión personalizada de los artistas han hecho posibles muchas variantes elusivas que matizan este discurso y lo conducen hacia la siempre activa ambigüedad de los textos literarios. Por esta razón básica creo que los poemas orgiásticos a los que me refiero constituyen un territorio específico de la pornografía romántica española, cuya pervivencia poética generará años más tarde otra modalidad poética en el ámbito de las "flores del mal" y la bohemia modernista

Un texto que planea sobre varios de los poemas que aquí considero es la antes aludida "Desesperación" atribuida a José de Espronceda sin ningún argumento sólido (Cascales, 1932,57-61)[5]. La estructura métrica de este texto -octavilla en agudo-, su enmarcamiento descriptivo en un paisaje de noche y de tumbas, las alusiones sexuales explícitas -"tetas lascivas", "sin chales en los pechos", "al aire el muslo bello"- y la actitud marcada por el estribillo -"¡qué gusto! ¡qué placer!"- dibujan el tono dominante en los poemas orgiásticos que conozco[6], aunque no podamos afirmar si este texto precede a los otros o es su parodia hipertrofiada. Como quiera que ello sea, la recursividad de los componentes formales y de los motivos establecen un subgénero específico de "canción" cuya temática bordea, en mi opinión, la materia tradicional de la literatura pornográfica.

El diablo mundo, a vía de ejemplo, incorporó algunos de estos componentes de furor extremado en las escenas de taberna de los Cantos V y VI, como se advierte en este fragmento:

Y en tanto alegre suena
en la cercana sala el vocerío,
la danza, el canto y bacanal faena,
regocijo, guitarra y desvarío.
Miraba Adán escena tan extraña
con piadoso interés desde la reja,
y a la cuitada vieja
que en agradar a sus huéspedes se amaña
a par que en llanto de amargura baña
el cadáver aquel que parecía
que con toda su alma lo quería.

Y entró en un cuarto donde vio una mesa
entre la niebla espesa
de humo de los cigarros medio envueltos,
seis hombres asentados
con otras tantas mozas acoplados,
en liviana posturas
que beben y alborotan a porfía,
y aquél el vaso apura,
y el otro canta, y en su inmunda orgía
con loco desatino al aire arrojan vasos y botellas,
ellos gritando y en desorden ellas
y con semblantes que acalora el vino.
(Canto V, vv. 5472- 5509)

Pese a la silva que emplea Espronceda en este momento de *El diablo mundo y a* los serventesios endecasúabos en la secuencia central de "A Jarifa en una orgía", la forma métrica más frecuente en los poemas orgiásticos es la octavilla en agudo que había usado Zorrilla en su poema de 1837, Espronceda en una parte de la canción a Jarifa y el incógnito autor de "La Desesperación". Manuel Cañete reitera en su "Canción báquica" esta estrofa, que se intercala como estribillo de otras cuatro octavillas en agudo:

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 amor.

Sólo "La orgía" de Camprodón se construye con serventesios endecasílabos:

[...]
Mujer, a quien da Dios del ángel galas,

huyo de ti temblando de mí mismo; porque el
blanco plumaje de tus alas esconde un
corazón que es un abismo.

La identificación fatal entre la voz del poeta y la destinataria del canto del poema de Camprodón será el rasgo específico añadido por la vivencia romántica a los poemas en los que la anacreóntica exaltación del vino y la vibrante descripción de los cuerpos femeninos dan el tono de aproximación a la poesía pornográfica que aquí propongo. Los efectos del alcohol producen la embriaguez y la enajenación de la conciencia:

Y brillen los ojo
y el alma delire
y grato respire
dulcísimo amor.
Venid, niñas mías
el vino apuremos
y el mundo olvidemos
y el llanto y dolor. (Vidarte)

La desnudez de los cuerpos excita hacia la consumación de los placeres prohibidos:

Desnudas las espaldas y
abierto el blanco seno,
tened el pecho ajeno de
necia timidez.
[1.3
Es grato de una hermosa
ver lánguidos los ojos;
ver en sus labios rojos
sonrisa maquinal.
Que así el alma adivina
en ilusión de amores
misterios y primores
sin púdico cendal. (Rico y Amat)

Y nuevos elementos inquietantes que se añaden a la placentera fiesta de la tradición anacreóntica como las abundantes referencias a un atmósfera dominada por el humo del tabaco[7] y la contraposición entre la noche, custodia de los placeres, y la llegada del día que será mucho más dolorosa aún que la tradicional separación de los amantes en la poesía clásica, tal como leemos en la estrofa final de "La noche de orgía" de Rico y Amat:

> Mas ¡ay! el sol se asoma las nubes
> disipando, y el jardín va mostrando
> completa destrucción. También
> cuando la calma disipe los vapores,
> tendremos cual las flores marchito
> el corazón.

Un cierre aniquilador es el que mejor identifica la naturaleza romántica de esta clase de poemas. Como en la lírica amorosa que persigue la experiencia de lo absoluto, la poesía erótica radical exhibe, después del acmé exultante, la caída en el vacío y la destrucción de las ilusiones. Este es el núcleo de la vivencia romántica que Espronceda supo figurar magistralmente en las identificaciones entre el yo lírico y la hetaira depravada que protagoniza su canción:

> 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[8].

Los viejos tópicos de la oda anacreóntica se suman a los nuevos placeres del siglo romántico - la nocturnidad excitante, el humo del tabaco- y, lo que es más significativo, al sesgo trágico que el poeta imprime a su confesión. En la tradición literaria, detrás de *Eros* latía *Thanatos;* en la poesía romántica, después del crepitar del sexo y los sentidos comparece el dolor y la nada. Plenitud y aniquilación, pues, como tributo de esta poesía pornográfica que se aleja de las manifestaciones mostrencas de una clase de escritura que se caracterizaba por la continuidad de sus rasgos más llamativos. El añadido de nuevos excipientes para el placer -el "hada verde" de los modernistas- y la instalación del poeta en la marginalidad de la bohemia criminosa[9] será un paso más en el proceso de esta literatura pornográfica de la que, hasta ahora, sólo son recordadas las producciones narrativas de algunos de sus más conspicuos representantes. Pero el "fin de siglo" nos aleja del mundo romántico que era el que nos convocaba en este encuentro *in memoriam.*

LEONARDO ROMERO TOBAR
Universidad de Zaragoza

Referencias bibliográficas

1.- Textos

Bécquer, Gustavo Adolfo (c. 1856), *Manuscritos juveniles (Manuscrito 22511 de la biblioteca Nacional),* ed. de Leonardo Romero, Barcelona, Puvill, 1993.
Camprodón y Lafont, Francisco (1850), *Emociones. Colección de Poesías de* D..., Barcelona, Imprenta de Pons y Cia., pp.43-46.
Cañete, Manuel (1843), *Poesías;* Granada, Imprenta de Benavides, pp.47-48.
Castro y Orozco, José (1843), *La Alambra* (Granada), VI-II-1843, p.42.
D(on) F. A. (1839), *Erato retozona. Poesías eróticas de...,* Marsella, imprenta de Julio Barile.
Espronceda, José (Manuscrito s. f: "Está Dido, por fin, a quien Eneas..."), ed en Cascales (1932, 68-72).
- (1840), *Poesías,* Madrid, Imprenta de Yenes (cito por *Obras poéticas,* ed. de Leonardo Romero, Barcelona, Planeta, 1986).
Rico y Amat, José (1842), *Poesías serias y satíricas,* Madrid, Imprenta de Repullés, pp. 115-116.
Vidarte, Juan B. (1844), *Álbum puertorriqueño. Colección de ensayos poéticos que dedican los autores a sus padres y amigos,* Barcelona, Imprenta de Tomás Carreras, pp. 156-159.
Zorrilla, José (1838), *Poesías de... Segunda Parte,* Madrid, Imprenta de José María Repullés (cito por *Obras* Completas, ed. de Narciso Alonso Cortés, Va-lladolid, Santarem, 1943,I, pp.115-117).

2.- Crítica

Bravo Vega, Julián, "La pervivencia del anacreontismo", AA. W., *Historia de la Literatura Española. Siglo XIX (II),* dir. V. García de la Concha, coord., L. Romero Tobar, Madrid, Espasa Calpe, 1998, pp.217-220.
Cela, Camilo José (1987), *Diccionario secreto,* Madrid, Alianza Editorial, 3ª reimpresión, 3 vols.
Cascales, José (1932), *El auténtico Espronceda pornográfico y el apócrifo en general,* Madrid, V. Suárez.
Cerezo, José Antonio (1993), *Bibliotheca erotica: sive apparatus ad catalogum librorum eroticorum (ad usum privatum tantum),* Madrid, ediciones El Museo Universal.
- (2001), *Literatura erótica en España: repertorio de obras 1519-1936,* Madrid, Ollero y Ramos.

Fernández, Pura (1996), "Censura y práctica de la transgresión: Los dominios del eros y la moralidad en la literatura española decimonónica", AA. VV., *Los territorios literarios de la historia del placer. I Coloquio de erótica hispana,* Madrid, Huerga y Fierro, pp. 71-87.

González Palencia, Ángel (1934-1941), *Estudio histórico sobre la censura gubernativa en España, 1800-1833,* Madrid, 3 vols.

Guereña, Jean-Louis (1999), "De erótica hispánica", AA. VV., *De l'obscène et de la pornographie comme objets d'études,* Tours, Université, *Cahiers d'Histoire culturelle, 5,* 1999, pp.19-32.

Infantes, Víctor (1989), "Por los senderos de Venus. Cuentos y recuentos del erotismo literario español", AA. VV., *Eros literario. Actas del Coloquio celebrado en la Facultad de Filología de la universidad Complutense en diciembre de 1988,* Madrid, Universidad Complutense, pp. 19-30.

- (1997), "*Primer registro hispano de parodias eróticas:* tanteos para una crónica gozosa de la virilidad literaria", AA. VV., *El cortejo de Afrodita. Ensayos sobre literatura hispánica y erotismo,* ed. De Antonio Cruz Casado, Anejos de *Analecta Malacitana,* Málaga, pp.69-88.

Rokiski, Gloria (1998), *Bibliografía de la Poesía Española del siglo XIX (1801-1850),* Madrid, C.S.I.C.

Romero Tobar, Leonardo (1975), "Textos inéditos de escritores españoles del XIX relacionados con la censura gubernativa", *Cuadernos Bibliográficos,* 32, pp.1-20.

- (1994), *Panorama crítico del Romanticismo español,* Madrid, Castalia.

Sebold, Russell P.(1990), "Orgías románticas", *ABC,* 2-IV-1990; reed. en el volumen del autor *Ensayos de meditación y crítica literaria,* Salamanca, Universidad, 2004, pp.367-370.

[1] Como todo catálogo bibliográfico es susceptible de ampliación, añado aquí referencias de volúmenes manuscritos o impresos, del siglo XIX, no incluidos en los repertorios de Cerezo.- 1) Para los poemas de don Tomás Hermenegildo de las Torres (Cerezo, ficha n° 116), existe una copia manuscrita: *Poesía Erótica,* 54 ff., manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid n° 22044.-2) Fray C. Alegre, *Jardín de Venus, adornado con flores de diversos matices. Cuentos recogidos de varios autores [...] puestos en versos castellanos,* Bruselas, Coster y Cía., 1849 (biblioteca particular).

[2] La sombra de la censura planeó sobre la literatura pornográfica sin solución de continuidad respecto a las disposiciones legales del siglo anterior. González Palencia y yo mismo hemos ofrecido elocuentes informes de censores estatales de los primeros años del XIX. Una muestra: el juicio del abate Estala sobre las *Poesías* de Juan María Maury en un informe de 20-VI-1801: "Esta calamidad se aumentaría mucho más si se publicasen estas poesías en que se reúnen la trivialidad con la obscenidad más escandalosa [...]. El poema titulado "El Prometeo" contiene las descripciones más lúbricas que puedan verse, y no se comprende cómo su autor ha tenido la inconsideración de presentar unas pinturas tan sumamente torpes; basta decir que son copiadas de Colardeau, famoso por su extrema obscenidad"

[3] Archivo Histórico Nacional, Consejos, legajo 11315.

[4] Repárese en este fragmento de romancillo popular y su posible escenificación recitada: "Yo no voy al monte / a ver mis corderos / porque Bartolillo; / como es tan travieso, / luego que me atisba / me sale al encuentro, / el paso me impide, / me hace tantos gestos, / ¡ay, qué gestos! / ¡Tantos gestos!".

[5] Lo mismo puede decirse de la apresurada atribución a los hermanos Bécquer del álbum titulado *Los Borbones en pelota,* establecida sobre argumentos muy discutibles, como ha mostrado Joan Estruch. Gustavo Adolfo Bécquer sí escribió poesía pornográfica directa (véase Bécquer, 1856), pero en el "libro de cuentas" de su padre que él heredó y en el que pergeñó escritos muy variados.

[6] En "La Desesperación"se acentúa la alusión a la violencia gratuita -"Me gusta ver la bomba / caer mansa del cielo"- y a la morbosidad criminal -"oír luego los brindis / mezclados con quejidos / que lanzan los heridos / en llanto y confusión"- que están presentes en las vetas más radicales del romanticismo anarquista y visionario y la posterior literatura decadentista del "fin de siglo".

[7] "Hermosas, hermosas / venid inspiradas / y en copas doradas / por Baco brindad; / que envueltos en humo, / si hay vino y licores / doquier nacen flores... / ¡Reíd y cantad!" (Cañete).

[8] El proceso identificador de yo y amada en la experiencia aniquiladora se hace patente desde el soneto "A *** dedicándole estas Poesías" que inaugura el libro poético de Espronceda de 1840: "Marchitas ya las juveniles flores, / nublado el sol de la esperanza mía,/ hora tras hora cuento y mi agonía / crecen y mi ansiedad y mis dolores. / Sobre terso cristal ricos colores / pinta alegre tal vez mi fantasía, / cuando la triste realidad sombría / mancha el cristal y empaña sus fulgores. / Los ojos vuelvo en incesante anhelo, / y gira en torno indiferente el mundo, / y gira en torno indiferente el cielo. / A ti las quejas de mi mal profundo, / hermosa sin ventura, yo te envío; / mis versos son tu corazón y el mío". Este auténtico soneto-prólogo al modo de los cancioneros petrarquistas modifica por la vertiente de la analogía negativa la comunión entre el poeta y el destinatario de sus versos.

[9] "De un cantar canalla / tengo el alma llena, / de un cantar con notas monótonas, tristes / de horror y vergüenza. / De un cantar que habla / de vicio y de anemia, / de sangre y de engaño, de miedo y de infamia, / ¡y siempre de penas! [...]", (Manuel Machado, "Nocturno madrileño" de su libro *El mal poema).*

El erotismo en las leyendas publicadas en las revistas literarias de mediados del siglo XIX

El periodismo es, indudablemente, la gran creación romántica. Leyendas, cuentos fantásticos y populares, biografías noveladas, *corpora* poéticos de muy diverso contenido y temática, entre otras modalidades literarias, aparecen publicados en las páginas de las principales revistas literarias del segundo tercio del siglo XIX. El aluvión de colaboraciones y la proliferación de publicaciones periódicas son el mejor testimonio de una variada y rica muestra de creatividad literaria en la que no podía faltar la sutil nota erótica.

El escrutinio realizado en torno a las principales revistas que insertaron en sus páginas leyendas evidencia una rica variedad temática. De todo este rico mosaico se puede señalar que sólo aquellas leyendas cuya temática y ambientación nos remiten a la cultura oriental o a las relaciones amorosas entre las civilizaciones cristiana y musulmana, proporcionan al lector situaciones amorosas exacerbadas y descripciones ambientales que incitan al amor sensual. El resto de las leyendas que no aborda dicho motivo prescinde de esta modalidad amatoria, ciñéndose más a rasgos de carácter fantástico o histórico-caballeresco. El número de leyendas insertas en la prensa es copiosísimo, circunstancia que si bien es enriquecedora actúa como un *obstáculo* a la hora de buscar la referencia erótica. Por ejemplo, el *Semanario Pintoresco Español*[1] publica numerosas leyendas desde el inicio mismo de su andadura y la relación de las mismas es numerosísima, pues la nómina de escritores habla por sí sola. Sirva de botón de muestra las leyendas debidas a José María Andueza -*Laura*-, Juan de Ariza -*El asalto del diablo*-, Manuel de la Corte y Ruano -*Don Alonso Coronel o la venganza del cielo. Siglo XV* y *La piedra del Cid Campeador*-, Manuel Fernández y González -*El esquivar la ocasión es prevenir el peligro*-, José Heriberto García de Quevedo -*La caverna del diablo. Leyenda fantástica*-, Carlos García Doncel -*El reloj de las monjas de San Plácido*-, Ventura García Escobar -*El último Beniomeya.*

Leyenda morisca-, Rafael García Santisteban -*La cruz de piedra-,* José de Grijalva -*Jaime Ruiz de Arellano-,* José María de Heredia -*La hermana Beatriz-,* Santiago Iglesias -*El amor de la castellana-,* Miguel López Martínez -*El alcalde del castillo de Cabezón-,* Nicolás Magán -*Laras y Castros-,* Luis Miguel Roca -*Ofelia. Leyenda del siglo VI-,* José Joaquín de Mora -*La bordadora de Granada-,* Francisco Navarro Villoslada -*La muerte de César Borja-,* Francisco Orellana -*La flor de Reseda-* Miguel Agustín Príncipe -*La casa de Pero Hernández-,* Juan de la Rada Delgado -*El anillo de la Virgen-,* Manuel María Rodríguez Valdés -*El castillo de Magacela-,* Gabino Tejado -*La cabellera de la Reina-,* Telesforo de Trueba y Cossío -*Justicia de Dios-,* Felipe Velázquez -*El rey y el arzobispo-,* etc. Relación que se podría completar con cuentos que recrean la Edad Media o con biografías noveladas ambientadas en dicha época, al igual que sucede con otras publicaciones consultadas, como *El Artista*[2], *El Museo de las Familias*[3], *El Reflejo*[4] o *El Museo Universa*[5], entre otras. Es evidente que no todas las publicaciones periódicas pertenecientes al segundo tercio del siglo XIX incluyen en sus páginas dicha modalidad literaria, de ahí que en muchas ocasiones la búsqueda de leyendas con trasfon-do erótico ha sido infructuosa.

El primer ejemplo de leyenda con toques eróticos que aparece en el *Semanario Pintoresco Español* es *La peña de los enamorados*[6] debida al Marqués de Molins -don Mariano Roca de Togores-. La leyenda, fechada en el año 1836, evoca un episodio de ilustre tradición en la literatura española, tal como lo corroboran específicas obras -*La toma de Antequera*[1] - *o* creaciones literarias y obras de idéntico contenido y títulos, como los debidos a Lorenzo Valla[8], Juan Vilches[9], Trinidad Rojas[10], Ildefonso Ruiz Tapiador[11] y Francisco Valverde[12], entre otros. La pasión amorosa entre un cristiano y una mora, las rivalidades entre dos culturas y religiones o la contraposición de dos conceptos de vida antagónicos posibilitan un final trágico -muerte de los amantes- que se adecua perfectamente al amor pasión vinculado a la muerte. En la leyenda del marqués de Molins se produce esta relación amorosa apasionada enmarcada en un ambiente sensual. Tanto en *La peña de los enamorados* como en las leyendas ambientadas en un parecido escenario y época se advierte uno de los rasgos fundamentales del erotismo: su secreto. Se trata

de comunicar lo máximo silenciando también lo máximo posible, de no transgredir el umbral de lo indecible, pero permitiendo ver algo sin llegar a ver en realidad prácticamente nada[13]. De igual forma tanto en la leyenda presente como en otras seleccionadas suele buscarse el erotismo fuera de la realidad presente, coetánea al autor, pues prefiere adentrarse en el mundo medieval o en países exóticos para dar rienda suelta a su imaginación. La atracción por el tema morisco es evidente y no sólo se percibe con nitidez en las novelas románticas o dramas históricos pertenecientes al romanticismo, sino también en poesías o poemas narrativos debidos a los grandes maestros de la literatura. En todo este conjunto de autores asoma lo más granado de nuestro pasado literario, desde Martínez de la Rosa hasta el duque de Rivas o Espronceda. Recordemos, por ejemplo, el poema *El Pelayo* de Espronceda en el que se percibe con nitidez la sensualidad ardiente y pasional al hablar del placer en la *Descripción del serrallo:* "Lánguida acaso mora peregrina; En blanco lecho de Damasco y flores, allí voluptuosa se reclina [...] Desnudo el pecho y la gallarda espalda, la leve tela al movimiento vuela. Y sus formas bellísimas revela"[14]. Texto publicado en *El Artista* y al que acompaña una litografía mucho más púdica debida a Elena Freillet. En la leyenda de Roca de Togores se encarta también un grabado, firmado por C. Marquerie, en el que la mora Zulema aparece recostada entre almohadones y suntuosas telas. Su mirada y su vestimenta dejan ver la sutil nota erótica. Desde un primer momento el diálogo entre Zulema y su fiel criada Zoraida nos traslada a una atmósfera sensual en el que la voz es como "una brisa del mar que abrasa a la enamorada". Todo es voluptuoso, desde la ambientación de la morada hasta los gestos de la mora. La casa de Aben-Addalla, padre de Zulema, es una suntuosa alquería pródiga en festines y zambras, "mansión del lujo y de los placeres en donde no se da tregua al regocijo ni aun durante las breves horas de la noche"[15]. Recinto que se adecua en su descripción a la sensualidad de sus moradores, pues sus

> capiteles y bases de bronce cincelado representaban mil peregrinos juegos de voluptuosas uris, alrededor y en medio de los arcos, sendas vidrieras de colores dejaban entrar la luz del sol modificada por mil iris o descubrían su horizonte de dilatados jardines; en torno se extendían almohadones de terciopelo verde con franjas de oro, intermediados por floreros de porcelana y por perfumadores de plata. Un tapiz de brocado cubría el pavimento, y en el centro un baño de alabastro recibía los caños de agua olorosa que le tributaban dos ánades de oro.[16]

Cromatismo, voluptuosidad y sensualismo coronados por dos ánades que simbolizan la armonía sexual entre los cónyuges. Fragmento encabezado por el lema *morir gozando* y que preludia el trágico final de los amantes.

En *La torre de Ben-Abil,* relato escrito por un tal C. B., surge de nuevo la rivalidad entre árabes y cristianos. En esta ocasión las notas eróticas surgen a través de la perspectiva del joven guerrero Aben-Gazan que impresionado por la belleza de Inés, noble cristiana, irrumpe con violencia apasionada en el bando cristiano y la rapta tras demostrar su valor y arrojo. El contraste entre ambas civilizaciones es evidente, pues frente a la austeridad y severidad de la cristiana emerge la oriental, más sensual y plagada de placeres. Las reflexiones de Aben-Gazan son harto elocuentes, pues hastiado del placer que le brinda su propia cultura busca el auténtico amor simbolizado en la cristiana: "Desierto está mi castillo, los placeres del harem han saciado mis sentidos y fastidiado mi corazón, mi alma necesita ya las dulzuras de un amor que nuestras voluptuosas odaliscas no pueden dar ni comprender jamás"[17]. *La torre de Ben-Abil* es una bella historia de amor entre un sarraceno y una cristiana que termina trágicamente. La relación amorosa y la pasión de los protagonistas están descritas de forma sutil y delicada. La entrega amorosa se evidencia desde un primer momento, pera nada obsceno se dice de esta relación. La experiencia sexual fisiológica la puede suponer el lector, pese a que no existe nada obsceno ni escandaloso. La máxima del erotismo se ha cumplido: no traspasar el umbral de lo indecible, pero dejando entrever algo, sin llegar a ver en realidad absolutamente nada. El *Semanario Pintoresco Español no* es pródigo en situaciones eróticas, pues son muy pocas las leyendas que incluyen ambientaciones o situaciones amorosas como las anteriormente citadas. Sólo con pie forzado podríamos incluir alguna referencia más al erotismo que, sin embargo, nada nuevo aportaría a lo ya referido, como las tituladas *El amor. Novela árabe*[18], y *El remedio del amor*[19].

El arquetipo de belleza oriental femenina adornada con ligeros toques eróticos predomina en la casi totalidad de las leyendas consultadas. Las descripciones referidas al hombre son, prácticamente, inexistentes, pues solo en contadísimas ocasiones aparecen en las leyendas o relatos históricos ambientados en la Edad Media, como en el caso de la narración de L. G. Brabo, *Abdhul-Adhel o El Abantés. Cuento del siglo XV,* publicada en *El Artista*[20]. En dicha relación se cumplen a la perfección los rasgos más característicos del romanticismo, desde el fatal destino de los protagonistas, hasta suplantaciones de personalidad y revelación de secretos ocultos. Abduhul-Adhel, el joven protagonista, emerge desde las primeras líneas como paradigma de la belleza masculina árabe:

> Recostado en el tronco de una vieja palmera y rebozado en la listada y característica manta que distingue a los de su clase, solo descubre por arriba la blanca tela que le rodea la frente, y los hermosos ojos que tan celebrado le hacen entre los suyos. Vense por debajo sus denudas piernas perfectamente formadas, ostentando la vigorosa contextura de los nervios y músculos que la componen.[21]

Doña Inés, la cristiana enamorada del árabe, se estremece ante los encantos de Abdhul, se sonroja y siente una honda pasión por su amado.

En esta galería de leyendas no faltan aquellas escritas con las grafías propias del castellano medieval y que recogen ligeros toques eróticos, como la titulada *Historia de la muy noble é sublimada señora Leonor Garavito que por sus altos fechos é virtudes ganó nombradla é grandes mercedes hubo,* de José Bermúdez de Castro. Erotismo que corresponde sustancialmente a las descripciones del cuerpo de la mujer más que en situaciones cuya finalidad es la insinuación y plasmación de una relación amorosa. Descripciones que nunca alcanzan las tonalidades de orgía o bacanal como en el cuento fantástico *Yago Yash:*

> [...] se presenta dormida en los banquetes, rodeada de jóvenes hermosos, de risas y palabras de amor; y mientras su sombra recorre por los placeres, siente en su corazón latir cada uno de los acentos del que la seduce, y le parece recoger en sus entreabiertos labios rojos el beso de un hombre que se le representa como en ángel de amor.[22]

Uno de los textos que mejor define la sensualidad de la mujer árabe se encuentra en *El Museo de las Familias.* Es una historia ambientada en el año 1149 que tiene como telón de fondo la España musulmana y la conquista de Mallorca por los catalanes. J. Ferrandis, autor de esta relación histórica, establece un modelo o arquetipo de mujer árabe voluptuosa y nacida para el placer de los sentidos:

> La hermosa Zalima, reclinada sobre un almohadón blanco como su cutis, buscaba todas las posiciones que la voluptuosidad del Oriente ha transmitido de generación en generación, con el amoroso anhelo propio de las musulmanas, cuya vida es la cadena de la sensualidad. Ellas son las odaliscas, instrumentos del placer, de misión puramente mundana, cuyas ideas y creencias solo se cifran en la sobre-excitación de los sentidos [...] no pretende otra dominación que la del deleite y se degrada hasta convertirse en un ser accidental, porque para ella no hay paraíso, según Mahoma.[23]

La visión que el escritor tiene de la ambientación del mundo árabe en las leyendas no difiere en mucho de las impresiones superficiales y tópicas de los viajeros de la época. Ambientación oriental que incita los sentidos y favorece la relación amorosa. En el año 1843, sección *Estudios de Viajes,* un redactor anónimo se refiere en su artículo *Costumbres de los turcos* de esta guisa:

> Multitud de patios rodeados de galerías y adornados de fuentes, vastísimas salas cubiertas de soberbios tapices de Persia, techos artesona-dos de maderas preciosas, adornados de arabescos de oro y azul y pinturas de flores, una sala de baños en medio de la cual brota un surtidor de agua que cae con dulce murmullo en recipientes de mármol [...] balcones adornados con macetas de flores y sobre los cuales trepan los jazmines y las madreselvas, vastos jardines adornados de alegres kioscos y bosquecillos donde las lilas, el laurel, las rosas y los naranjos mezclan su follaje, y donde el viento juguetea en una atmósfera de perfumes.[24]

Las descripciones ambientales propicias para la relación amorosa desde una perspectiva erótica abundan en *El Museo de las Familias.* A diferencia de otras revistas que no incluyen relatos o situaciones de esta índole, la presente publicación es pródiga en tales descripciones desde el inicio mismo de su andadura. Así, en el año 1843, fecha de inicio de la publicación, incluye varios estudios sobre la cultura árabe y leyendas cuyo contenido se basa en el conflicto de fronteras entre cristianos y musulmanes, como la titulada *La conquista de Córdoba*[25]. Salas perfumadas de esencias orientales, techumbres esmaltadas de vivos colores, paredes guarnecidas con tapicerías de caprichosos motivos, alfombras y cojines recamados, entre otros muchos objetos decorativos, configuran el marco en el que una joven mora de bellas formas auxilia a un joven y noble caballero cristiano malherido que solicita su ayuda. Frente a esta modalidad ambiental emerge la castellana, austera en sus formas y carente de la ornamentación y lujo de la oriental. En *La prisión de Boaddil,* figura un grabado, firmado por un tal Gómez, en el que aparecen Boaddil y Moraima, esta última semidesnuda de cintura hacia arriba, con un amplio escote que deja entrever sus senos. El entorno no puede ser más paradisíaco. Todo perfectamente adecuado al motivo amoroso[26].

El vaciado realizado en torno a *El Museo de las Familias* proporciona numerosos ejemplos relativos al amor y al erotismo, especialmente en las leyendas ambientadas en el bando musulmán, como, por ejemplo, *La conquista de Sevilla, Ponce de León, La cueva del lagarto, El milagro de los Moncadas, Mangora,* o *Rodrigo Narváez y su cautivo,* entre otras muchas. En todas ellas, la mujer es hermosa, voluptuosa, dulce, seductora, apasionada, sensual, ardiente, vehemente. Su entrega al amado es total, incluido el repudio a su religión si se trata de un cristiano quien la ha enamorado. Frente a ella el amor casto, silencioso e inexpresivo de las cristianas. La pasión sin freno corresponderá siempre a la mujer musulmana como en la leyenda debida a José Quevedo *La peña de los enamorados,* más caudalosa en descripciones eróticas que la debida a Roca de Togores. J. Quevedo incluye múltiples descripciones de la mujer con un alto contenido erótico. Mujeres que aparecen semidesnudas e incitadoras a la pasión amorosa, cuya voluptuosidad es destacada casi de continuo[27].

Las revistas y periódicos del segundo tercio del siglo XIX no siempre incluyen en sus páginas modalidades literarias como las aquí estudiadas, pues se inclinan más por otros contenidos y géneros en donde la presencia del erotismo no tiene cabida, pues tienden más al amor casto y sublime o prescinden de la relación amorosa. El amor sensual y la pasión amorosa encuentran su perfecto acomodo en las páginas de las revistas literarias, aunque no siempre con la misma prodigalidad deseada, de ahí que su presencia no sea profusa pero no por ello inexistente.

ENRIQUE RUBIO CREMADES
Universidad de Alicante

[1] *Semanario Pintoresco Español,* 1836-1857. Semanal. Empezó a editarse el 3 de abril de 1836, en la imprenta de T. Jordán y cesó el 20 de diciembre de 1857. La suscripción anual costaba treinta y seis reales, y el total de la publicación ochocientos ochenta reales.

Cfr. José Simón Díaz, *Semanario Pintoresco Español,* [Colección Índices de Publicaciones Periódicas], Madrid, Instituto "Nicolás Antonio" del CSIC, 1946 y Enrique Rubio Cremades, *Periodismo y Literatura: Ramón de Mesonero Romanos y el "Semanario Pintoresco Español",* Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2000.

[2] *El Artista,* Madrid, Imprenta de J. Sancha, 1835-1836. Tres tomos con láminas; el primero contiene 312 pp.; el segundo, 310 pp. y el tercero, 160 pp. Forman un total de dos colecciones. El número completo costaba diez reales. Empezó a publicarse el 5 de enero de 1835 y cesó en marzo de 1836. Semanal. Periódico dirigido por Eugenio de Ochoa y Federico Madrazo. Cfr. José Simón Díaz, *El Artista (Madrid, 1835-1836),* [Colección Índices de Publicaciones Periódicas], Madrid, Instituto "Nicolás Antonio" del CSIC, 1947 *y El Artista (Madrid, 1835-1836),* Ángel González García y Francisco Calvo Serraller (eds.), Madrid, Turner, 1981, 3 vols. [Edición facsímil].

[3] *El Museo de las Familias. Lecturas agradables e instructivas,* Madrid, Establecimiento Tipográfico de Francisco de Paula y Mellado, 1843-1871. Periódico mensual. Director y editor, don Francisco de Paula y Mellado. Lecturas para todos. Colección de ciencia, literatura, historia, biografías, viajes... Director posterior D. José Muñoz Maldonado, conde de Fabraquer. El periódico se fundó el 25 de enero de 1843 y cesó el 1 de marzo de 1868. Reapareció el 1 de abril de 1870, publicándose hasta diciembre del mismo año

[4] *El Reflejo. Publicación literaria y pintoresca,* Madrid, Imprenta de *El Reflejo,* con grabados y láminas sueltas. Puede considerarse una continuación de la revista *La Mariposa,* publicada en Madrid, Imprenta de don Francisco de Paula y Mellado, 1839-1849. Se subtitulaba *Periódico literario y de modas.* Repartía entre sus suscriptores un figurín y, en ocasiones, un patrón. Dirigida por Gregorio Romero Larrañaga. *El Reflejo* nació el 5 de enero de 1843 y murió el 6 de julio del mismo año. Su director fue Francisco Sales Mayo. A diferencia de las anteriores publicaciones periódicas citadas no hemos encontrado referencias eróticas en los textos, aunque sí se publican leyendas históricas, como la titulada *La corona del Dante y del Petrarca,* n° 4, pp.27-28; n° 5, pp.35-36. Leyenda inspirada en la coronación de T. Tasso. Francisco Sales Mayo *[Aristipo]* publica varias leyendas bíblicas como la titulada *Esther,* personaje bíblico protagonista del libro de su mismo nombre en el *Antiguo Testamento.*

[5] *El Museo Universal. Periódico de ciencias, literatura, artes, industria y conocimientos útiles.* Madrid, Imprenta de Gaspar y Roig, 1857-1869. Empezó apublicarse el 15 de enero de 1857 y salía cada quince días. A partir del 1 de enero de 1860 se convirtió en semanario. Cesó el 28 de diciembre de 1869, siendo reemplazado por *La Ilustración Española y Americana.* Su director fue don José Gaspar y Maristany. *El Museo Universal* se asemeja al *Semanario Pintoresco Español* tanto en el contenido como en los grabados, aunque son muchos más logrados. Publicó, al igual que su modelo, muchísimas leyendas, como las debidas a Nemesio Fernández Cuesta -*La leyenda del judio errante-,* Fernando Fulgosio -*El prado* y *La corredoira-,* Adolfo Miralles de Imperial -*Amor de hijo* y *Flores y abrojos-,* Cecilio Navarro -*Episodio de la guerra de África. Thacla* y *Rusia en Polonia-,* Manuel Osorio y Bernard -*Turigi-,* Salvador Pérez Montoto -*Álbum poético. Le galib Ile Allah. ¡Solo Dios es vencedor!. Leyenda histórica-,* César Rivera -*La joven ambiciosa-,* Antonio de San Martín -*La peña de los cuervos-* y José J. Soler -*Los cabellos de Luisa-.* De todo este corpus, las referencias al mundo oriental se pueden encontrar, especialmente, en las tituladas *Episodio de la guerra de África. Thacla* y *Le galib Ile Allah.*

[6] *Semanario Pintoresco Español,* 1836, Primera Serie, tomo I, pp.194-195.

[7] Vid. *La toma de Antequera. Textos de Ben-al-Jatib, Fernán Pérez de Guzmán, Fernando del Pulgar, Alvar García de Santa María y Ghillebert de Lannoy.* Prólogo y versión moderna de Francisco López Estrada, Antequera, Sevilla, Taller Tipográfico de F. Vera, 1964 [Publicaciones de la "Biblioteca Antequerana" de la Caja de Ahorros y Préstamos de Antequera, IV].

[8] Lorenzo Valla, *La Conquista de Antequera, con la leyenda de la Peña de los enamorados.* Traducción por José del Toro. Prólogo y notas de Francisco López Estrada, Antequera [Sevilla, G.E.H.A.], 1957. En la edición de Basilea, 1543 de la *Obras* de Lorenzo Valla, vemos además de interés para dicho tema los estudios *Ad Alphonsum regem epístola apologetica* y *De libero arbitrio ad Garsan episcopum illerdensem.*

[9] *La silva de Juan Vilches sobre la Peña de los enamorados de Antequera,* Sevilla, 1564. Edición facsimilar de Ángel Caffarena Such, Málaga, El Guadalhorce, 1961 [Ediciones facsimilares de libros raros y curiosos].

[10] Trinidad Rojas, *La peña de los enamorados. Leyendas... del siglo XVI,* Granada, Imprenta de don Francisco Ventura y Sabatel, 1862.

[11] Ildefonso Ruiz Tapiador, *La peña de los enamorados. Drama histórico,* Toledo, Imprenta de Cea, 1844.

[12] Francisco Valverde Perales, *La peña de los enamorados. Poema,* Toledo, Imprenta y Librería de la viuda e hijos de J. Peláez Comercio, 1888.

[13] Cfr. Begoña Torres González, "Amor y Muerte en el Romanticismo. Fondos del Museo Romántico", en *Amor y Muerte en el Romanticismo,* Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte-CAM, 2002, pp.13-77.

[14] *El Artista,* 1835,I, p. 183.

[15] *Semanario Pintoresco Español,* 1836, Primera Serie, Tomo I, p.194.

[16] *Ibíd.,* p.194. Todo este fragmento y su continuación están plagados de referencias al deleite, al gozo, al disfrute del amor. Sensaciones que se entrecruzan con el dolor ante el temor de un desenlace trágico. Roca de Togores armoniza el dolor con la sensualidad y el erotismo, pues la apasionada mora auna estas dos sensaciones: "Todo era placer alrededor de la bella virgen, todo luto y desconsuelo en lo íntimo de su corazón. Como si no estuviera aquel aposento examinado con una sola mirada, Zulema recorre con las suyas las paredes de aquel pabellón, se revuelve con violencia, su tocado se descompone, el cabello flota en torno al ímpetu de su movimiento, y luego desesperada y exánime cae sobre uno de aquellos cojines [...]" (*Ibíd..,* p.194).

[17] *Semanario Pintoresco Español,* 1840, Segunda Serie, Tomo II, p.122.

[18] *Semanario Pintoresco Español,* 1842, Segunda Serie, Tomo IV, pp.207-208,212-215,220-221.

[19] *Semanario Pintoresco Español,* 1841, Segunda Serie, Tomo III, pp.13-15, 29-30.

[20] *El Artista,* 1835, Tomo I, pp.161-166. [21] Ibíd..,p.l62. [22] Ibíd.,Tomo III,p.30.

[23] *El Museo de las Familias,* 1850, Tomo VIII, p.124. [24]*Ibíd..,* 1843,Tomo I, p.94.

[25] *Ibíd.,* 1843, Tomo I, pp.54-58.

[26] El inicio de la historia del rey Boabdil se enmarca en esta ambientación ya señalada: "En una de aquellas magníficas y voluptuosas salas de la Alambra de Granada, donde se ostentan con profusión los ricos esmaltes de oro y azul sobre techumbres de cedro y paredes de mármoles y azulejos, se hallaba el rey Boabdil acompañado de Morayra, su esposa o su esclava favorita. Sentado el monarca sobre blandos cojines de terciopelo, acariciaba blandamente la destrenzada cabellera, aún húmeda del baño, de su joven esposa, mientras que ésta sentada en la alfombra que cubría el blanco mármol del pavimento y medio reclinada en los almohadones que sostenían al monarca, le miraba con ojos apasionados", *Ibíd.,* 1844, tomo II, p.209.

[27] Sirva como botón de muestra el siguiente texto: "Estaba Ardana recostada en un magnífico almohadón, vestida de una sencilla y finísima tela blanca, que dejaba percibir sus lindas formas, y por debajo del turbante, cuyo velo estaba echado a la espalda, salían abundantes trenzas de sus negros cabellos que se repartían en ondas alrededor de su torneado cuello y de su elevado pecho [...]", *Ibíd.,* 1850, Tomo VIII, p.33.