

1. LA ÉPOCA ROMÁNTICA. LA LITERATURA ESPAÑOLA EN SU CONTEXTO

1.1. EL ROMANTICISMO

1.1.1. El concepto de Romanticismo

1.1.1.1. ¿A qué llamamos Romanticismo?

La respuesta a esta pregunta es difícil y quizá imposible. Navas-Ruiz [*ReHc*, 13] asevera: «las definiciones del romanticismo son innumerables, sin que se haya llegado a una fórmula satisfactoria». Lovejoy [*ODR*] ha dedicado un estudio a este asunto del que saca la conclusión siguiente: «La palabra 'romántico' ha llegado a significar tantas cosas que, por sí misma, no significa nada» [cit. Wellek: *Ccl*, 103].

Los mismos románticos vocearon mil manifiestos con la intención de fijar sus posturas y pretensiones. A fines del XVIII, Federico Schlegel le comunicaba a su hermano Augusto Guillermo que tenía 125 cuartillas que contenían diversas autodefiniciones de los románticos [cf. Tieghem: *Rle*, 5]. Hoy las descripciones que se han hecho de esta escuela no cabrían en un volumen de dimensiones considerables.

Está claro que no cabe reducir a una frase los mil aspectos de una moda que abarcó todos los órdenes de la existencia: arte, política, economía, indumentaria, religión, filosofía, etc. Lo que podemos intentar es una aproximación a las diferentes manifestaciones que conforman la fisonomía total de lo romántico.

UNIVERSITY OF CALIFORNIA, SAN DIEGO



3 1822 02503 8159

1.1.1.2. Fruto de una época de inestabilidad

Nace el Romanticismo como fruto de una época de inestabilidad política y económica. La burguesía, que a lo largo del siglo XVIII ha ido escalando los peldaños que llevan al poder, libra su última y dura batalla contra el antiguo régimen. El arte equilibrado que predicaba el clasicismo no era el más adecuado para dar expresión a los conflictos de una etapa histórica que había presenciado el triunfo de la primera revolución moderna. En las postrimerías del siglo de las luces se produce una ruptura con los esquemas franceses seudoclásicos y se vuelve la mirada hacia modelos que en su desequilibrio e incluso en su deformidad proporcionan una imagen más exacta del agitado tiempo de lucha para conseguir el nuevo estado liberal y burgués.

Las guerras napoleónicas no harán más que acentuar la galofobia en muchos países y acelerar la aparición del sentimiento nacionalista que ansía sacudir el yugo militar y cultural impuesto por Francia y su concepto de la Ilustración. Por otro lado, la conflagración provocó que se tambalearan las viejas estructuras y reveló a la burguesía revolucionaria la posibilidad de triunfar definitivamente sobre el viejo sistema estamental.

1.1.1.3. Romanticismo e Ilustración

Como ya se ha comentado en el volumen V, el movimiento liberador que llamamos Romanticismo es la réplica y, al mismo tiempo, la culminación de los ideales ilustrados. El racionalismo dieciochesco desembocó, aunque parezca paradójico, en la exaltación de lo natural y del irracionalismo. Ya a mediados de siglo Rousseau, uno de los primeros en usar el término *romantique*, había lanzado sus teorías filosóficas que exaltaban lo natural y libre frente a lo artificial y reglado. El irracionalismo aparece proclamado en el mismo momento central del siglo de las luces. De la misma manera, la burguesía que batallaba por derribar el antiguo régimen debía su auge y fuerza al impulso que le había dado el despotismo ilustrado con su ideal de eficacia y felicidad pública.

Bousoño [*Elye*, 28] ha subrayado cómo el Romanticismo, con su fuerte sentido de lo individual rechaza «el racionalismo neoclásico [...] que pretendía conocer lo universal y sólo lo universal»; pero no podemos echar al saco roto del olvido que el sentido individualista de los románticos sólo pudo alcanzarse gracias a que la Ilustración y el racionalismo cortaron muchos lazos de religiosidad alienante, costumbres, prejuicios... que ataban al hombre y le impedían el vuelo libre y creativo.

Otros rasgos importantes del Romanticismo como, por ejemplo, la exaltación de la Edad Media, habían sido preparados por la etapa anterior. No olvidemos que durante el siglo XVIII los eruditos habían recuperado y editado códices y manuscritos medievales hasta entonces prácticamente desconocidos, y que son también un fruto de la Ilustración los viajes realizados con el objeto de catalogar los tesoros históricos y artísticos del país.

1.1.1.4. Aparición y difusión del Romanticismo

El movimiento tuvo su origen en Alemania. El *Sturm und Drang* [cf. vol. V, 1.1.4.4.] renovó la percepción artística de su tiempo. Críticos como LESSING, HAMANN y HERDER exaltaron las bellezas del teatro inglés isabelino y de la *comedia española*, SHAKESPEARE y CALDERÓN se convirtieron en los héroes de las nuevas generaciones. GOETHE, por su lado, destacaba admirativamente el arte gótico de la catedral de Estrasburgo. El sentimiento de la libertad creadora es capital, así como el rechazo de las normas morales establecidas. El *Sturm und Drang* preparó el advenimiento de la rebelión romántica.

Con menos virulencia, pues el influjo galoclásico era menor y la burguesía más firme y asentada, en Inglaterra se produjo también un movimiento artístico de signo medievalizante y renovador de la expresión artística. Entre los precedentes dieciochescos descuellan los poemas que JAMES MACPHERSON atribuyó a OSSIAN, un pretendido poeta céltico [cf. vol. V, 1.1.4.4.]. El influjo ossiánico se percibe en los últimos poetas de nuestro siglo ilustrado y en los románticos.

1. La época romántica. La literatura española en su contexto

Las nuevas doctrinas saltaron a Francia, de la mano de Mme. Stäel y su libro *De Alemania*, a Italia, a España y al resto de los países europeos o europeizados.

1.1.1.5. Origen del término

Las palabras *romántico* y *Romanticismo* han merecido las rebuscas de filólogos y críticos literarios para fijar las fechas de su aparición y sus cambios semánticos. Roth [Er], Becher [Nopr] y otros muchos se han ocupado de estudiar esa evolución. El término francés *romanesque*, utilizado ya en el siglo XVI, tenía el sentido de *novelresco*, *fantasioso*, que con valor peyorativo se aplicará en los siglos sucesivos. Con carácter positivo aparece la voz *romanesca* en un escrito del periodista español Francisco Mariano Nifo en 1764. El término sigue muy vinculado a su étimo: *roman* (novela). Un paso importante en la carrera hacia la significación definitiva del vocablo lo da el viajero inglés Borwell que habla en 1765 del «romantick aspect» del paisaje corso. En Francia se bifurcan dos voces del mismo origen: *romanesque* y *romantique*; mientras que la primera conserva la nota infamante de lo irreal y vanamente fantástico, la segunda se carga con las connotaciones positivas de lo grandioso, libre, agreste y natural.

Wellek [Ccl, 105 y ss.] ha estudiado minuciosamente la historia de esta terminología y ha subrayado cómo en los albores del siglo XIX Augusto Guillermo Schlegel aplicaba la palabra *romántico* a autores y obras del pasado, no a sus contemporáneos.

En los comienzos del siglo XIX español tres adjetivos se disputaron la preeminencia: *romanesco*, *romántico* y *romancesco*. En corto espacio de tiempo las voces *romántico* y *Romanticismo* se impusieron por completo y los escritores que participaban de esta tendencia se llamaron *románticos* sin importarles poco ni mucho el carácter peyorativo que sus enemigos daban a esa denominación. Hoy día quedan aún restos de la valoración negativa que tuvo en sus orígenes esta palabra, si bien los matices de irrealidad y fantasía absurda han quedado arrinconados

1.1.2. Variantes y unidad del Romanticismo

hasta cierto punto; el valor fundamental de lo *romántico* en la lengua coloquial de hoy quizá sea el sentimentalismo, la pasión meliflua o desenfadada, según los casos. Este sema estaba presente en las primeras acepciones de *romanesque*, *romanesco*; el tiempo lo ha hipertrofiado.

Nos interesa sobre todo retener los primeros valores del término (novelresco, fantasioso, irreal, pintoresco, grandioso) puesto que explican rasgos del estilo artístico y la época histórica que conocemos con el nombre de *Romanticismo*.

1.1.2. Variantes y unidad del Romanticismo

1.1.2.1. Liberales y tradicionalistas

Si bien creemos que el Romanticismo es el reflejo artístico de las convulsiones que vivió la sociedad occidental al pasar del régimen estamental al estado burgués, no podemos deducir que todas las manifestaciones románticas sean de signo liberal o progresistas. La crítica acostumbra a distinguir dos tipos esenciales de Romanticismos: liberal y conservador.

La frase de Víctor Hugo «el Romanticismo [...] no es más que el liberalismo en literatura» habría que modificarla en los siguientes términos: «El Romanticismo no es más que el reflejo artístico de la lucha por el poder que sostiene en la primera parte del siglo XIX el liberalismo burgués». Ese reflejo puede ser indistintamente liberal o reaccionario.

La vuelta al pasado histórico característica de este movimiento adquiere sentidos enteramente distintos según se enfoque desde una u otra perspectiva. Para unos es la nostalgia de la edad heroica en que dominaban los principios cristianos y caballerescos; cuando la sociedad estamental y autoritaria, jerarquizada de acuerdo con un plan providencial, no era puesta en tela de juicio. Para los otros la Edad Media es el amplio escenario irreal en que los protagonistas, al margen de las contingencias contemporáneas, libraban la batalla por un destino libre y feliz. No es infrecuente que en un mismo autor e incluso en una misma

obra se presenten aspectos contradictorios y que exprese al mismo tiempo el anhelo de un orden perdido y la angustia ante una realidad represora y castrante.

No puede extrañarnos que las dos vertientes coincidan en numerosos puntos. La inestabilidad social y emotiva que produce la ruptura burguesa de los viejos esquemas políticos y morales, alcanza por igual a quienes luchan a un lado o a otro de la trinchera. Por otra parte, la ambigüedad de los mitos y símbolos es propicia a interpretaciones y vivencias enteramente opuestas.

Un ejemplo claro y significativo, dado el fervor que por él sintieron los románticos, lo tenemos en la figura diabólica de don Juan. Para unos es la exaltación de la rebeldía frente al orden divino y humano; otros convierten el mito en una parábola de la justicia divina y, dando un paso, lo transforman (con un sutil quiebro) en la estampa milagrosa del pecador arrepentido que obtiene el perdón en el último momento.

El irracionalismo puede parar por igual en el satanismo sacrílego y rebelde (BYRON, ESPRONCEDA...) o en el catolicismo a ultranza (CHATEAUBRIAND, ZORRILLA...).

1.1.2.2. Romanticismo histórico y Romanticismo contemporáneo

También se ha establecido otra división, paralela a la anterior, entre el Romanticismo histórico, «romanticismo de las ruinas» le llama Guillermo de Torre [NB, 332], y el Romanticismo contemporáneo o de combate. El primero es una evasión hacia el pasado, una huida de los conflictos del presente; en él observamos una tendencia al intimismo, a la nostalgia y la melancolía. El segundo, por el contrario, se encara con la sociedad de su tiempo, describe sarcásticamente la realidad, exalta comportamientos antisociales e inicia una poesía comprometida políticamente. En uno encontraremos una expresividad más apagada, blandamente sentimental; en el otro, el patetismo, a menudo sarcástico si exagerado, invita a la aventura expresiva tan patente en algunas obras de BYRON y ESPRONCEDA. Un ejemplo español del Romanticismo de las ruinas

es ENRIQUE GIL CARRASCO cuya obra responde con puntualidad a los rasgos enumerados.

1.1.2.3. Superficialidad y hondura

Por su parte, Jenaro Taléns [Tp, 13-14] establece una interesante división; según su hondura y su aporte a la renovación de los medios expresivos, existen dos Romanticismos:

uno brillante y en gran medida caduco por cuanto remite a la superficie de una crisis sin entenderla ni superarla (es el romanticismo de Lamartine, de Rivas, de Zorrilla), otro subterráneo, semidesconocido y apenas apreciado en su tiempo, del que no obstante surgiría la gran literatura de vanguardia posterior (pienso en nombres como Hölderlin, Coleridge, Poe, Nerval). Entre uno y otro se sitúan los románticos *sensu estricto* (Byron, Keats, Shelley, Eichen-dorff, Brentano, cierto Goethe, cierto Hugo).

El primer sector corresponde al grupo más tradicional que se enmascara tras los ademanes declamatorios y la escenografía histórica. Es lo que Marrast [JEI] llama el «epifenómeno romántico».

El último tabletea entre las reconstrucciones históricas, las fantasmagorías y la expresión de un yo que vive intensamente la crisis con que se abrió el siglo XIX. El grupo intermedio es el que ofrece una visión más radicalmente personal de la realidad, rayana a menudo en la alucinación obsesiva.

El Romanticismo no es, pues, un sello que garantice ni la hondura ni la superficialidad de sus integrantes.

1.1.2.4. Caracteres contradictorios y elementos de cohesión

Estamos ante una amalgama de sentimientos y actitudes que resulta difícil reducir a unidad. Entre los principios esenciales se cuentan términos antitéticos tales como la exaltación del pasado y el impulso progresivo hacia el futuro; el cosmopolitismo y el nacionalismo exacerbado; la angustia existencial que arrastra al suicidio y el entu-

siasmo revolucionario; el satanismo blasfematorio y sacrílego, y la más auténtica y rendida religiosidad; el liberalismo y el absolutismo más reaccionario; lo sentimental y la burla sarcástica del sentimiento, etc.

Como en otros movimientos culturales que abarcan la totalidad del existir humano, en estos rasgos no hallamos más que un elemento común: el sustrato histórico que los genera y al que responden.

Algunos caracteres formales presentan quizá mayor coherencia y homogeneidad, en especial aquéllos de signo negativo. Aynard [*Cdr*] ya había subrayado que lo común a los románticos es «una falta de fe y no una fe». Por ejemplo, es rasgo inequívoco del Romanticismo la ruptura con los preceptos neoclásicos que imponen la uniformidad métrica, de estilo, de acción y de tono. El desacato a estas leyes no implica que el poeta tenga que infringirlas en todo momento. Cueto [en Navas-Ruiz: *ReD*, 295] decía con tino: «Creemos que no toca al romanticismo ni mandar las unidades ni su indispensable infracción; esto fuera establecer principios doctrinales y estos principios son prisioneros de la imaginación. El romanticismo es el libre albedrío de los literatos: establecer reglas es vulnerarlo». Numerosas creaciones mantienen ciertas unidades y rompen con otras (*El moro expósito*, del duque de Rivas emplea una sola combinación métrica; *Macías* de Larra se ciñe a las unidades dramáticas, etc.). Común, en cambio, es la ruptura con la imposición externa y arbitraria.

Por lo demás, también los aspectos formales merecen tratamientos antitéticos. El tono de los poemas románticos oscila entre lo patético-declamatorio y lo íntimo apenas susurrado; la prosa va desde el descriptivismo moroso de algunas novelas históricas hasta el tono sarcástico de los artículos de costumbres. Cada género, cada escritor, cada momento creativo tendrá sus peculiaridades formales. Lo que caracteriza al estilo romántico frente al neoclásico precedente es su desbordamiento expresivo, la mayor intensidad que se quiere poner en el mensaje. Da la impresión de que el autor romántico pone o cree poner toda la carne en el asador, parece enajenado, volcado en el discurso y dominado por él; el arte diociochesco pretendía

estar por encima del discurso, reglándolo y acomodándolo a unos fines previos.

Wellek [*Cel*, 126], tras minucioso análisis, propone tres criterios que discriminan a los escritores románticos de los de otras épocas: «la imaginación para la idea de poesía, la naturaleza para la idea del mundo y el símbolo y el mito para el estilo poético».

Estas tres características tienen derivaciones más precisas y concretas que estudiaremos en el capitulillo siguiente. La fantasía creativa se manifiesta en la afición al pasado, el orientalismo, la presencia del mundo de ultratumba; la visión del mundo como naturaleza tiene ingredientes religiosos que derivan hacia posiciones muy diversas, desde el cristianismo tradicional al satanismo, panteísmo...; en íntima unión con los puntos anteriores, el Romanticismo concibe la realidad y la literatura como una estructura mítica en que cada elemento tiene su valor simbólico: la noche, los astros, el amor... tienen un oculto significado que trasciende la pura intelección racional.

En un reciente libro, Carlos Bousoño [*Elye*, 27] señala como «foco irradiante del romanticismo [...] el sentimiento individualista», es decir, la conciencia que el hombre tiene de sí mismo. Esto es común a todas las épocas y estilos artísticos, «pero este periodo se diferencia de todos los que le antecedieron por la especial agudeza con que tal sentimiento se produce, mayor ahora, como digo, aunque inferior a la agudeza con que se manifestará después». De esa más intensa conciencia de sí mismo que ha conseguido el hombre romántico hace derivar el crítico los rasgos dominantes del movimiento: color local, irracionalismo, historicismo, subjetivismo (sentimentalismo, grandeza, sinceridad), inspiración, desilusión, impulsos de libertad, conciencia social, etc.

1.1.3. El sentimiento del pasado: nacionalismo, exotismo...

El fervor por el pasado es un punto esencial del programa romántico. La Edad Media atrae de sobremanera a

los creadores de todos los países. Peers [*Hmre*, I, 168-221] ha demostrado la «creciente popularidad de la Edad Media en España» a lo largo del siglo XVIII. También nuestro Siglo de Oro despertó la atención, quizá por lo que en él pudiera haber de pervivencia de lo medieval.

Bousoño [*Elye*, 30-32] ha explicado el fenómeno como resultado de «la dignificación de la realidad concreta» que es a su vez consecuencia del individualismo de la época. El interés por el individuo exige situarlo «en el seno de un determinado pueblo (nacionalismo romántico), que se halla a su vez en un cierto momento, irrepetible y único, del desarrollo temporal».

Creemos, no obstante, que es difícil aislar las razones profundas de esta simpatía por el pasado. Por un lado los jóvenes rebeldes de principios del XIX descubrieron admirados un nuevo tipo de belleza, que los ilustrados sólo intuyeron vagamente o la negaron con pasión como monstruosa deformidad. El gótico, Dante, Shakespeare y Calderón (vistos los últimos como manifestaciones anticlásicas) fueron ídolos de las nuevas generaciones. Hoy no nos ofrece duda que en las obras y autores redescubiertos había efectivamente mucho que admirar.

El hallazgo de los románticos no era gratuito. Si sus ojos fueron capaces de valorar la belleza de lo medieval y anticlásico, se debió a que en la estética del pasado vieron reflejados anhelos y tensiones que ellos vivían día tras día. No podemos desvincular este descubrimiento estético de las últimas peripecias históricas y, en particular, de las guerras napoleónicas que generaron un sentimiento patriótico y nacionalista. En el Medievo encuentran los países europeos sus raíces y a él fueron a buscarlas de la misma manera que el siglo ilustrado, caracterizado por un cosmopolitismo francófilo, tomó como modelo el imperio romano y sus obras.

La recuperación del pasado alcanza también a las lenguas. En esta época se inicia el resurgimiento de las literaturas catalana y gallega. Quienes dan los primeros pasos en esa empresa son dos importantes personalidades del Romanticismo en lengua castellana: BUENAVENTURA CARLOS ARIBAU y NICOMEDES PASTOR DÍAZ.

El pasado era el marco idóneo para presentar héroes y hazañas que elevaran al estadio del mito las angustias y los anhelos contemporáneos. Los personajes románticos pueden correr intensas aventuras individuales que unas veces reflejan la experiencia directa de su creador y otras son expresión del deseo de vivirlas.

Recordemos que muchos escritores participaron en las guerras de liberación nacional que se sucedieron en los comienzos del siglo XIX, primero contra Napoleón y más tarde, en pleno fervor romántico, en la guerra de Grecia contra el imperio turco (en la que murió lord Byron) y en el levantamiento de Polonia contra los zares. El primer enfrentamiento se saldó con la victoria de los sublevados en 1829 (habían contado con el apoyo de Francia, Inglaterra e incluso Rusia); por el contrario, los polacos (desasistidos de la ayuda francesa) fueron dominados en 1831.

También participaron en las muchas revoluciones que caracterizan esta época histórica. Recordemos que Espronceda, por citar un ejemplo español, se batió en las barricadas parisinas de 1830 que llevaron al trono a Luis Felipe de Orleans, rey que defraudó enteramente las esperanzas del poeta español.

Apunta Navas-Ruiz [*ReHc*, 26-27] cómo entre los mil motivos de la historia de España se prefirieron aquéllos «que presentaban conflictos de sucesión o guerras civiles. El reinado de Pedro el Cruel fue sin duda el más popular; se explica el hecho en el contexto histórico de Fernando VII y de las guerras carlistas». No es tampoco ilógico que quienes habían padecido el destierro o la persecución encarnizada del absolutismo se sintieran atraídos por la destrucción de los templarios, aun cuando el significado histórico de unos y otros sea opuesto. Más directo es el paralelo con los comuneros, tantas veces presentes en los versos y en las prosas de nuestros románticos.

El pasado tiene también un ingrediente de evasión y huida de la realidad. El orientalismo responde igualmente a esa necesidad [cf. Gallego Morell: *Dele*, 29-42]. El lujo, la sensualidad, el colorido, las actitudes caballerescas están en las antípodas de la vida burguesa que se abre paso en estas fechas. Los escenarios orientales son el marco en

que se desenvuelven los conflictos y anhelos que siempre preocuparon a sus autores: el ansia de libertad, el amor imposible, las guerras civiles, etc.

Un último tema ligado al sentimiento del pasado: la presencia de las ruinas, motivo ya habitual en el siglo XVIII. La melancolía, producto de la conflictiva realidad social y de las frustraciones personales, se recrea en el ambiente lúgubre, triste, de los monumentos en ruinas. A menudo surge el tópico del *Ubi sunt?*, quizá más desgarrado y patético que en otros tiempos. Con esto entramos en el tema del próximo capítulo.

1.1.4. La angustia existencial: dimensión religiosa del Romanticismo

1.1.4.1. «El mal del siglo»

La angustia, expresada casi siempre de forma aparatosa y vocinglera, llegó a ser una divisa de la época. El mal del siglo, que arrastró a muchos jóvenes al suicidio, no es otra cosa que la desazón ante los conflictos que trae consigo la existencia. Los románticos vivieron la angustia como una fatalidad, fruto de una época de crisis.

Garrido [OR, 130] ha explicado con sagacidad este fenómeno: «El romántico es hijo del libre examen, aun cuando rechace el determinismo. Ello significa la angustia o la agonía por el acierto, y la preocupación individual y dolorosa de dar en el error». El racionalismo dieciochesco y la rebelión romántica, al exaltar al hombre y su libertad, despoblaron el cielo. Vivir bajo un cielo sin dioses, es decir, sin normas y sin modelos previos, es condenarse al ejercicio sin tregua de la libertad, de una libertad limitada e insuficiente pues el individuo es responsable, pero no puede dominar todas las concausas que conforman su realidad. *El mal del siglo*, como dice Garrido [OR, 135] «no era otra cosa que el miedo». La inseguridad conduce a la depresión y ésta a su vez al alcohol y las drogas. El suicidio es el punto final de esta cadena.

No pueden ser más elocuentes las palabras que estampó SALVADOR BERMÚDEZ DE CASTRO al frente de sus *Ensayos poéticos* (1840):

Tal vez en estos ensayos hay algunos que son triste muestra de un escepticismo desconsolador y frío. Lo sé, pero no es culpa mía: culpa es de la atmósfera emponzoñadora que hemos respirado todos los hombres de la generación presente: culpa es de las amargas fuentes en que hemos bebido los delirios que nos han enseñado como innegables verdades.

La ambigüedad del texto, que remeda una fórmula retórica de Quintana («crimen fueron del tiempo y no de España»), nos impide saber cuáles son exactamente «las amargas fuentes» en que los románticos han bebido delirios por verdades: ¿el racionalismo dieciochesco? ¿obras como el *Werther* de Goethe que condujeron al suicidio a tantos jóvenes? ¿las ilusiones puestas en la política y más tarde defraudadas? En cualquier caso, es patente que a fuerza de idealizarla la existencia se convierte en una inmensa frustración. El tópico romántico del amor exaltado e imposible quizá no sea más que una metáfora para manifestar las enormes ansias de vida que se resuelven en un fracaso.

Esta vivencia no es ajena al entorno político. El mito del amor imposible quizá metaforice también la actitud de los liberales bajo la amenaza absolutista. El equilibrio siempre se quiebra por casualidades trágicas y/o por presiones sociales que siguen las normas del antiguo régimen (*Don Álvaro, Don Juan, Sab...*).

La melancólica contemplación de las ruinas es la expresión más serena y equilibrada de esta angustia. Un sentido similar tiene la búsqueda de la muerte como recuperación de la paz perdida. El suicidio, que constituyó una auténtica moda, es la manifestación más violenta de este anhelo juvenil. En otras ocasiones, el poeta quería disolverse en la naturaleza, sobre todo en el paisaje natal; el deseo subconsciente de volver al claustro materno aletea en la entraña de estos motivos literarios. Tampoco es ajeno a este sentimiento el culto a la noche característico

de la época, cuando ese culto presenta la cara plácida pero nostálgica y melancólica.

En las manifestaciones apuntadas en el párrafo que precede, la angustia se contiene, se vierte hacia el interior. El autor siente un placer masoquista al recrearse en ella. La agresividad que genera toda desazón se vuelca hacia el propio interesado en un afán suicida.

1.1.4.2. Lo macabro: la estética del terror

Esos sentimientos que pueden resolverse en un susurro melancólico, pueden dar lugar también a gritos desgarrados de rebeldía que, ante la impotencia humana frente al destino, se expresan mediante el sarcasmo. La calma de los cementerios se transforma en la exageración voluntaria de lo lúgubre y lo macabro. Cuando Espronceda exclama: «Sólo en la paz de los sepulcros creo», no expresa, a pesar de las palabras, la búsqueda de consuelo en la muerte, sino la iracunda protesta ante un universo que no le ofrece más que frustraciones.

La placidez nocturna, bálsamo de los males íntimos, se puebla de horrores, voces misteriosas, lúgubres aullidos, brujas en aquelarre, espectros, aparecidos, etc. La estética del terror fue uno de los descubrimientos del Romanticismo; el mejor ejemplo es sin duda la obra de EDGAR ALLAN POE (1809-1849).

Poetas y prosistas se recrean en la descripción de cadáveres agusanados y nauseabundos, esqueletos caria-dos y otras lindezas por el estilo. Mucho había de mimético en esta moda, pero una pasión imitatoria tan intensa responde siempre a la existencia de un sustrato sentimental e ideológico que se ve expresado en esas imágenes. Las visiones macabras que tanto gustan a los románticos quizá sean primordialmente la plasmación del fracaso de las aspiraciones humanas más profundas.

1.1.4.3. La religiosidad tradicional

El temperamento romántico, en perpetua sacudida, es esencialmente religioso. No podemos olvidar que el mo-

vimiento tiene un primer punto de inspiración en el cristianismo medieval. LÓPEZ SOLER en uno de los más tempranos manifiestos (1823) decía acerca del origen del Romanticismo: «No queda duda en que la religión cristiana fuese la principal y primera causa de esta noble revolución» [en Navas-Ruiz: *ReD*, 46].

Los primeros definidores ligan la religiosidad al predominio de lo fantástico, lo melancólico y lo sentimental.

No es extraño que el idealismo siempre frustrado y en tensión de los hijos del siglo buscase el apoyo de un misticismo *sui generis* como lenitivo para su angustia. El «dogma de pureza» que predicaban los románticos, tal y como decían en la primera entrega del *No me olvidas* dirigida por Salas y Quiroga, se emparejaba con los fines de la religiosidad auténtica. Como resaca de la exaltación pasional, agriada y salpimentada siempre por el sentimiento de culpabilidad, se producen reacciones sinceras que hacen volver la mirada a Dios. El caso de GERTRUDIS GÓMEZ DE AVELLANEDA es representativo de esta forma de superar la depresión mediante la vivencia religiosa.

Tampoco puede sorprendernos que el gusto por lo raro, lo esotérico y paranormal de tantos autores de la época encontrara un filón en las tradiciones milagreras. Los espíritus más ingenuos y convencionales (ZORRILLA, por buen ejemplo) cimentaron su fama sobre las narraciones de leyendas piadosas.

1.1.4.4. El satanismo. Sus consecuencias estéticas.

El reverso y el complemento de esta actitud lo constituye el satanismo. Es una religiosidad de signo negativo en la que el hombre, en vez de rendir culto al Creador, se enfrenta a Él, se rebela contra el orden por Él establecido, subraya con amargura la imperfección y miseria de lo creado y exalta el propio yo en un acto de orgullo y desafío.

El satanismo contempla al hombre como un ser injustamente condenado, traído a un mundo de horrores que, para colmo, le quieren vender por la mejor de las maravillas. La respuesta es la blasfemia y el sarcasmo. Los

versos españoles que mejor resumen esta actitud quizá sean los de *María* de MIGUEL DE LOS SANTOS ÁLVAREZ citados por Espronceda encabezando su *Canto a Teresa*:

Bueno es el mundo. ¡Bueno! ¡Bueno! ¡Bueno
como de Dios al fin obra maestra,
por todas partes de delicias lleno,
de que Dios ama al hombre, hermosa muestra!
¡Salga la voz, alegre, de mi seno,
a celebrar esta vivienda nuestra!
¡Paz a los hombres! ¡Gloria en las alturas!
¡Cantad en vuestra jaula, criaturas!!

[Espronceda: *ESDm*, 221]

Es falsa la creencia de que el satanismo supone la inmoralidad o la amoralidad. Al contrario; en su seno late un ideal de escrupulosa moral cívica y humana. Los reproches que se hacen a la sociedad se basan siempre en su falta de caridad y escrúpulos. Salas y Quiroga, al frente de *No me olvides*, decía taxativamente: «La misión del Romanticismo es santificar al hombre, no desmoralizarlo; y si alguna vez pone en juego medios terribles [...] es sólo un medio, un medio necesario [...]. Enseñar y conmover, ésta es la misión del poeta» [cit. Peers: *Hmre*, II, 351].

Las normas sociales, por inmorales y perversas, engendran en el hombre resentimientos, cobardías y abominables crueldades. *El diablo mundo*, ese poema en el que Espronceda quiso encerrar su concepto de la existencia humana, es un buen ejemplo de cómo los satánicos se duelen de

que en el mundo compasión no cabe,
que en la inocencia mofador se encona.

[Espronceda: *ESDm*, 272]

Las notas anticlericales que aparecen en las obras románticas están siempre caracterizadas por su empeño moralizante. No se ridiculiza el creer en Dios o ejercer la virtud, sino las corruptelas y la falta de caridad en que cae el clero; ejemplo: el cura prostibulario y delincuente de *El diablo mundo*. Lo subversivo y satánico no elimina las valoraciones morales, aunque éstas no respondan puntualmente a los esquemas aceptados.

El satanismo tiene unas consecuencias estéticas de primerísimo orden. Al concebir la creación como imperfecta y desquiciada, se genera un arte que la refleje y exprese. El viejo ideal de la belleza es sustituido por el de la expresividad. Se buscan aspectos feos, horrorosos y terribles; el artista distorsiona sus materiales para ajustarse con mayor fidelidad al universo caótico que quiere plasmar. Nadie consiguió esto como GOYA; en sus acuarelas y pinturas negras, incluso en sus grabados de *Los desastres de la guerra*, encontramos una protesta cósmica por el dolor y la angustia que acompañan indefectiblemente al hombre.

Las relaciones de esta estética expresionista y deformante con el entorno son fácilmente perceptibles. Quien pinta *El pánico* o *Dos viejas comiendo sopas* o el espeluznante *Saturno* ha presenciado la sanguinaria guerra de la Independencia y sufre en su propia carne la represión fernandina. Los genuinos románticos, en particular los más broncos y angustiados, han vivido exilios y persecuciones.

Una vez fijado este sistema estético, pervivirá cuando ya ha pasado su momento histórico, a base de fórmulas tópicas ajenas ya a las vivencias del artista.

1.1.4.5. El titanismo

Es difícil separar satanismo y titanismo, la moral del rebelde más allá del bien y del mal que se afirma frente a las leyes y valores comunes. Nunca atrajo tanto el mito de Prometeo. Hay numerosas recreaciones de este personaje, pero ninguna tan terrorífica como la de GOYA. No encontramos en ese lienzo la euforia de los piratas o donjuanes, sino la rebeldía angustiada de quien se sabe condenado a la existencia.

La leyenda de los templarios, que tanto atrajo a los románticos, es un símbolo del orgullo individual frente al acoso colectivo; a los ojos del poeta y de los lectores los monjes guerreros se redimen de sus pecados y perversidad gracias a la entereza con que afrontan su destino; en ese

momento se convierten en símbolos de pureza moral, en superhombres torturados.

El titanismo romántico es, por otro lado, expresión del ideal de progreso, del esfuerzo del hombre por dominar el mundo prescindiendo de los poderes ultranaturales. Plantarse ante los viejos dioses y gritarles como el Prometeo de GOETHE que no tenemos nada que compartir con ellos, que nada hay tan miserable como su poder despótico. También el *Prometeo liberado* de PERCY BYSSHE SHELLEY convierte al protagonista en símbolo de la humanidad torturada por los dioses (personificación del mal) y liberada por su propia fuerza (representada por Hércules) y por el primigenio poder de la tierra (Demogorgón).

El concepto del superhombre, expuesto por Nietzsche (1844-1900), no es más que la pervivencia y la formulación teórica del mito romántico de Prometeo, de su voluntad de dominar el mundo con sus fuerzas (la razón) y de regirse por una moral interior, libre de imposiciones externas. WAGNER (1813-1883) en su tetralogía *El anillo del Nibelungo* (1849-1858) quiso dar forma operística al superhombre, pero en su última producción (*Parsifal*) retomó la primitiva inspiración cristiana del Romanticismo, razón por la que Nietzsche rompió sus amistosas relaciones con el compositor.

Las consecuencias estéticas del titanismo son la hipervaloración de la imaginación y la subjetividad, la ruptura con las recetas, etc. En esta actitud radica, como ha subrayado Furst [Rp], la dificultad para reducir el Romanticismo a unidad. Garrido [OR, 162] ha descrito con envidiable exactitud la nueva concepción del arte: «Si para el clásico el problema consistió en acoplarse, para el romántico estriba en distinguirse y en hallar un modo aislado de operar».

1.1.5. Determinismo social en el arte romántico

1.1.5.1. Determinismo social y destino

La rebeldía cósmica presenta también dimensiones sociales. El héroe romántico acostumbra a ser un desclasado

que se mantiene al margen de las leyes y las normas imperantes y que, finalmente, es aplastado por la máquina social opresiva, convertida en trágica representación del destino. Como los planteamientos de la época son eminentemente idealistas, el determinismo social se combinará con la presencia de un destino individual que a través de azares, provoca la perdición del protagonista. En *Don Álvaro* una pistola se dispara por casualidad, en *Los amantes de Teruel* se produce un desafortunado e insignificante retraso, fruto del azar, etc. Los personajes se consideran perseguidos por un hado funesto y maldicen de su origen y existencia. Las famosas décimas de *Don Álvaro* son quizá la expresión más quintaesenciada de esta maldición cósmica:

¡Qué carga tan insufrible
es el ambiente vital
para el mezquino mortal
que nace en sino terrible!
¡Qué eternidad tan horrible
la breve vida! Este mundo,
¡qué calabozo profundo
para el hombre desdichado
a quien mira el cielo airado
con su ceño furibundo!

[Jornada, III, escena III]

La palabra *maldición* fue motivo recurrente hasta el extremo de que MIGUEL AGUSTÍN PRÍNCIPE la convierte en el estribillo de su famosa parodia *El bajón romántico* (en *Poesías*, 1840). Todavía en 1851 VERDI rotulaba a su decimoséptima ópera *La maledizione* aunque después cambió el título por el de *Rigoletto*, nombre del protagonista.

No sólo los seres nobles y justicieros, marginados por la incompreensión colectiva, son objeto de veneración. Hay toda una corriente patibularia dentro del Romanticismo que exalta los comportamientos antisociales y denigra, como moralmente corruptos, los papeles rectores de la sociedad.

Como ha sintetizado con acierto Peers [*Hmre*, II, 356], los personajes predilectos pueden dividirse en dos clases fundamentales: los rebeldes (criminales, bandoleros, cor-

sarios, asesinos, piratas, aventureros...) y los desvalidos (mendigos, huérfanos, muchachas inocentes, peregrinos, cautivos, suicidas...).

1.1.5.2. Compromiso social

ALBERTO LISTA, en su artículo «De lo que hoy se llama Romanticismo», publicado en el *Semanario pintoresco español* en 1839 [reproducido en Navas-Ruiz: *ReD*, 140-149], señalaba el carácter subversivo de numerosos conceptos que eran moneda corriente en la literatura de la época:

ese cuidado, en fin de destruir todas las ideas de orden social y de moralidad, anuncia un plan hartado conocido ya por fortuna; y es de resucitar en la Europa actual el odio contra los reyes, los sacerdotes y las virtudes; y aquella demencia que produjo todos los desastres de la revolución francesa. [en Navas-Ruiz: *ReD*, 144-145]

Efectivamente, una parte del Romanticismo tenía claras intenciones revolucionarias y voluntad manifiesta de compromiso social. El texto que expresa este sentimiento de forma más meridiana es *Literatura* de MARIANO JOSÉ DE LARRA, publicado en *El español* (18 de enero de 1836) [reproducido en Navas-Ruiz: *ReD*, 139-140]. Sus ideas, ligadas al liberalismo progresista, están recogidas en el último párrafo:

no queremos esa literatura reducida a las galas del decir, al son de la rima, a entonar sonetos y odas de circunstancias, que concede todo a la expresión y nada a la idea, sino una literatura hija de la experiencia (y de la Historia y faro, por lo tanto, del porvenir); [...] apostólica y de propaganda; enseñando verdades a aquéllos a quienes interesa saberlas, mostrando al hombre, no como debe ser, sino como es, para conocerle; literatura, en fin, expresión toda de la ciencia de la época, del progreso intelectual del siglo.

Es obvio que no todos los románticos entendieron el fin social del arte con tanta clarividencia, pero hay que admitir que los principios expuestos por *Fíguro* eran compartidos, al menos teóricamente, por muchos de sus colegas.

1.1.5.3. Política, sociedad, literatura

La época romántica es quizá el momento de la historia en que los literatos han estado más vinculados al devenir político, tanto en España como en el conjunto europeo. García Tassara [en *Costumbristas*, I, 1199] iniciaba un retrato costumbrista titulado *La politicomanía* (1843) con esta afirmación: «La política es la gran enfermedad de nuestra época». Periodo esencialmente beligerante, de honda preocupación por la sociedad, los comportamientos y textos «antisociales» no son más que un desplante, una forma airada de manifestar la preocupación por el porvenir colectivo. Bousoño [*Elye*, 45-47] dedica unos luminosos párrafos a esta cuestión:

Si la sociedad no importara, la marginación romántica se hallaría exenta de patetismo. La soledad sólo puede hacerse trágica y adquirir dimensiones emocionales de grandeza, como sucede en el Romanticismo, cuando la compañía y la integración en el grupo se estiman de modo supremo.

El poeta simultanea el desprecio a la sociedad y la carrera política que le acerca al poder. No hay que ver oportunismo o hipocresía en esta actitud. A menudo, la defensa de sus ideales puso a los románticos de los más variados signos en situaciones difíciles que pudieran haberse ahorrado con la inhibición. Hay en términos generales una decidida vocación política, alentada —no hay que ocultarlo— por las posibilidades de ascenso que ofrece el sistema parlamentario, gracias al cual han aumentado considerablemente el número de los profesionales de la política.

También hay muchos que se inhiben, especialmente los de ideología tradicionalista que prefieren el abandono a la lucha contra corriente.

Los románticos liberales, forjados bajo la resaca absolutista que siguió a la aventura napoleónica, lucharon por establecer el sistema constitucional. Una vez que triunfaron de sus enemigos, se escindieron en dos grupos. Unos entendieron que ya se había consumado la evolución deseada, mientras que otros persistieron en su actitud revo-

lucionaria. Los primeros evolucionaron hacia un conservadurismo, más o menos extremo en la medida en que sintieran como más inminente el ataque de los exaltados. Los segundos fueron abandonando la monarquía constitucional y apostaron por la república; ahondando en el liberalismo, dieron en el socialismo utópico.

En medio de las revoluciones y contrarrevoluciones burguesas, se forjó la personalidad y la filosofía de CARLOS MARX (1818-1833), cuyo *Manifiesto comunista* (en colaboración con ENGELS) es de 1848. El materialismo histórico, sin embargo, es la apertura de otra época. A los literatos románticos no les alcanzaron, ni poco ni mucho, sus planteamientos.

Son numerosos los casos de poetas metidos a políticos. Quizá ninguno tan ejemplar como VÍCTOR HUGO, cuya trayectoria política no siempre rectilínea (fue diputado conservador) llena la extensa vida del escritor.

Al repasar la historia de la literatura española de este periodo sorprende la cantidad de literatos que desempeñan importantes cargos públicos: presidente del consejo (Martínez de la Rosa), de las cortes (el duque de Rivas), diputados (Larra, Espronceda, Trueba y Cossío, Ayguals de Izco) militares (Patricio de la Escosura, Ros de Olano), ministros (Nicomedes Pastor Díaz), embajadores (Gil Carrasco, García Tassara, Miguel de los Santos Álvarez), etc.

Ser poeta, periodista y político parece que es un obligado pluriempleo en los años románticos. Mesonero Romanos [en *Costumbristas*, I, 1342-1343] describe satíricamente la carrera de un joven escritor de provincias que se dispone a dar el asalto a la fortaleza madrileña:

Aparece en cualquiera de nuestras provincias un muchacho despierto y lenguaraz [...]. Su padre, que no sabe a qué dedicarle, le dice que trata de ponerle a ministro; y que luego parta a la Corte, [...] arriba felizmente orillas del Manzanares, se hace presentar en los cafés de la calle del Príncipe y en las tiendas de la Montera, en el Ateneo y en el Casino; lee cuatro coplas sombrías en el Liceo, comunica sus planes a los camaradas y logra entrar de redactor supernumerario de un periódico. A los pocos días tiende el

pañó y explica allá a su modo la *teología política*; trata y decide las *cuestiones palpitantes*, anatomiza a los *hombres del poder*, conmueve las *masas*, forma la *opinión*, es representante del *pueblo*, hace su *profesión de fe*, y profesa al fin en una intendencia o una embajada, en un gobierno político o un sillón ministerial. [...] A los seis meses o menos de representación, cae entre los silbidos del patio [...]. Vuelve a enristrar la pluma, vuelve a oponerse al poder, vuelve a hablar de la «atmósfera mefítica de los palacios», de «la filantropía de sus sentimientos...»

El tipo es reflejo caricaturesco de las biografías que vamos a encontrar en los temas que siguen.

1.1.5.4. Rebeldes consentidos: los poetas malditos

En este ambiente, se produce un tipo de artista disconforme con el orden del universo, crítico con la clase social de que procede (la burguesía), agresivo frente a la sociedad y que, sin embargo, es tolerado, admirado e incluso financiado por los mismos grupos que son objeto de sus ataques. El fenómeno es nuevo. Nace el poeta maldito, perseguido y venerado a un tiempo; este personaje vive en una sociedad a la que desprecia y critica; en ocasiones sufre represalias, pero por lo común es asimilado, vorazmente integrado por la burguesía en el poder, a la que pertenece y a la que detesta. Las obras en que se maldice el orden establecido son aplaudidas, entre el escándalo y la complacencia, por los mismos que establecen el orden. Lo prohibido y perseguido se consume con avidez y se paga a buen precio. Víctor Hugo dirá irónicamente en su «Prefacio» a *Cromwell* que su drama se presenta desvalido ante el público pues no «pesa sobre él el veto de la censura administrativa, ni tiene el honor de haber sido rechazado oficialmente por un inefable comité de lectura» [Hugo: *Te*, 51].

Lista [en Navas-Ruiz: *ReD*, 145], sin quererlo, diagnostica la situación de «rebeldes consentidos» de que gozaron los artistas románticos:

El siglo no puede sufrir ya la anarquía ni en los escritos ni en las conversaciones: la anarquía se ha refugiado a la

1. La época romántica. La literatura española en su contexto

escena. ¿Por qué se la sufre en ella? Porque los hombres son inconsecuentes y porque la moda es la reina del mundo.

Y poco después trata de demostrar la distancia que existe entre la sociedad bienpensante, respetuosa con las formas y con la moral al uso de 1840, y los engendros blasfematorios del Romanticismo empeñados en mostrar al «hombre fisiológico», es decir, al que vive entregado a sus pasiones y vicios, angustiado cuando no perverso y cruel. Lo que Lista intuía vagamente era la capacidad de la burguesía para aplaudir y cotizar en el arte lo que persigue y arrinconaba en la vida real.

Esa permisividad burguesa, aunque hipócrita, ha prociado la existencia del arte moderno, con sus experimentos, críticas, etc.

1.1.6. La ruptura de los moldes

1.1.6.1. La mezcla de lo grave y lo ridículo: lo grotesco

Quizá, como hemos apuntado, los aspectos formales del Romanticismo sean menos contradictorios que las ideas y conceptos. Hay práctica unanimidad en romper con los moldes y pies forzados que había impuesto el Neoclasicismo.

Como siempre ocurre, la ruptura con los esquemas anteriores se hace en nombre de la naturaleza multiforme y variopinta. Así, Alcalá Galiano comenta la mezcla de lo grave y lo cómico en *El moro expósito* con estas palabras:

Tal vez con ello escandalizará a no pocos de sus lectores; pero no es culpa suya que en la Naturaleza anden revueltos lo serio y tierno con lo ridículo y extravagante. [Reproducido en Navas-Ruiz: *ReD*, 126]

La búsqueda de «manantiales de ideas e imágenes fuera del camino real y rectilíneo indicado por los preceptos» [Alcalá Galiano, en Navas: *ReD*, 124], se hace también en nombre de la libertad, el signo determinante de los

1.1.6.1. La mezcla de lo grave y lo ridículo: lo grotesco

nuevos tiempos. Larra, en su artículo *Literatura* (ya citado) pedía:

una literatura *nuéva*, expresión de la sociedad nueva que componemos, toda de verdad como de verdad es nuestra sociedad, sin más reglas que esa verdad misma, sin más maestros que la naturaleza [...] Libertad en literatura, como en las artes, como en la industria, como en el comercio, como en la conciencia. [en Navas-Ruiz: *ReD*, 139]

Frente a esta explosión de libertad y naturaleza, el clasicismo se verá como acartonamiento y rutina que oculta, falsea e incluso estrangula la expresión sincera de la realidad humana.

La ruptura del decoro es un axioma romántico cuya expresión más precisa está en el «Prefacio» a *Cromwell*: «de la íntima unión entre lo grotesco y lo sublime, surge el genio moderno, denso, complejo, vario, inagotable, alejado de la simplicidad de lo antiguo» [Hugo: *Te*, 59-60].

La postura es similar a la del Barroco, por lo que algunos estudiosos [cf. por ejemplo, Díaz-Plaja: *IeRe*, 85-89] han relacionado los dos movimientos; pero sus raíces y sus consecuencias difieren esencialmente. No existe en el Barroco la fe en la libertad y el progreso que ostenta el Romanticismo.

Ya hemos hablado en los capitulillos que preceden del redescubrimiento del *feísmo*; de la estética de lo monstruoso y deforme. Interesa sobre todo a los románticos contrastar la consideración externa y superficial que puede merecer un ser, y su mundo atormentado e íntimo. Aunque estamos en el siglo que potencia los derechos del hombre y del ciudadano, al menos verbalmente, no tuvo —creemos— un artista que viera la miseria humana con la serena simpatía de un Velázquez; el contraste entre lo monstruoso y lo sentimental cobra tonos melodramáticos patentes en el bufón de *El rey se divierte* de Hugo (convertido más tarde en el *Rigoletto* de Verdi) o en la *Canción del verdugo* esproncediana, por poner sólo dos ejemplos. Estas criaturas pretenden responder al axioma de Víctor Hugo [*Te*, 64]: «en el Romanticismo, lo grotesco se alía íntimamente a lo bello».

1.1.6.2. La quiebra de la estructura: el fragmentarismo

Si en su médula el nuevo movimiento rompe los esquemas monolíticos del clasicismo, los aspectos más externos también seguirán ese camino. La estructura del poema saltará en pedazos. Se abandonan las unidades pseudoaristotélicas; tiempo y lugar varían a lo largo del desarrollo de la pieza; incluso la unidad de acción aparece a veces comprometida por intrigas y episodios secundarios.

Conceptos irracionalistas como «el genio» y «la inspiración» suplieron a la técnica trabajosa predicada por el clasicismo. El poeta que crea en momentos de trance no nos ofrecerá muchas veces más que segmentos de una obra inconclusa porque el arrebató no se repite y la pieza no puede alcanzar su forma definitiva y perfecta. El fragmentarismo fue un rasgo característico de esta literatura, tanto en prosa como en verso. El autor ofrece al público lo que su libre inspiración le dicta, sin aguardar a elaboraciones más completas que, en cierta medida, desvirtuarían el impulso creativo inicial. Los satíricos se cebaron en la parodia de semejante técnica. Mesonero Romanos [O, II, 65] se burlaba en 1837 de un sobrino suyo ficticio que, romántico furibundo, «rasguñó unas cuantas docenas de fragmentos en prosa poética, y concluyó algunos cuentos en verso prosaico».

Los géneros han perdido sus límites tradicionales (*prosa poética, verso prosaico*) y la pieza completa se ha reducido a un texto inconexo y, a veces, carente de sentido.

1.1.6.3. Otras rupturas: mezcla de verso y prosa, la polimetría

Otro rasgo importante por cuanto supone de ruptura con el uniformismo clasicista es la mezcla de verso y prosa, y la polimetría. No se trata sólo del ejercicio caprichoso de la libertad creativa, sino del medio para conseguir una nueva expresividad. En los dramas, que han abandonado la separación de géneros, la prosa se emplea en las escenas de ambiente, en los diálogos cotidianos,

mientras el verso se reserva para los momentos más intensos y líricos, para los monólogos que nos explican las ardientes pasiones de los personajes o sus íntimas torturas. La oposición entre el lenguaje rítmico y la secuencia libre es un signo más dentro del entramado dramático para llamar la atención del espectador y subrayar el sentido de la escena.

En la polimetría, el Romanticismo tiene un aliado de excepción para sugerir al receptor los ambientes o las reacciones de los personajes. Además del empleo asiduo de gran número de estrofas (redondillas, quintillas, romances, octavas...), destaca el gusto por los agudos (en octavas italianas, sextinas de diversa factura, etc.) y esdrújulos, así como la afición al pie quebrado (posiblemente por sus resonancias medievales).

En España ese camino estaba recorrido ya por una larga tradición polimétrica. Nuestros poetas crearon nuevas combinaciones estróficas, pero el logro más llamativo fueron las *escalas métricas*, es decir la serie libre de versos que aumentan o disminuyen su medida; con este artificio se refleja onomatopéyicamente un proceso: la galopada de Al-Hamar, en la leyenda de Zorrilla, la muerte del protagonista en *El estudiante de Salamanca*, etc.

Estos medios expresivos tienen una finalidad esencial: conseguir una comunicación más viva con el lector y darle una imagen más completa y exacta de la realidad. El fallo de buena parte del Romanticismo estuvo en que se convirtieron en fórmula manida y reiterada que no siempre respondía a las vivencias del poeta ni era capaz de desatar la imaginación del lector.

1.1.7. Los límites del Romanticismo

1.1.7.1. Cronología de la época romántica

Quizá, desde el punto de vista cronológico, no sea correcto hablar del Romanticismo como unidad. Pueden distinguirse con suficiente nitidez etapas diversas. Nosotros las reduciríamos a tres que para el conjunto occidental podrían tener las siguientes denominaciones y límites:

PRERROMANTICISMO (fines del siglo XVIII), ROMANTICISMO (1800-1850), PERVIVENCIA DEL ROMANTICISMO (1850-implantación de la estética realista).

Participa el Romanticismo de la aceleración histórica que atribuimos a lo contemporáneo. Las ideas y las fórmulas estilísticas se suceden con gran velocidad.

Las raíces del movimiento hay que buscarlas en el último tercio del siglo XVIII en Alemania e Inglaterra. El Prerromanticismo europeo presenta algunos de los caracteres románticos, cosa lógica pues no es más que el puente entre la Ilustración y nuestro movimiento. Sin embargo, no creemos que se pueda hablar de Romanticismo hasta que los ideales de la época adoptan los motivos temáticos y los rasgos formales que hemos señalado en los capítulos que preceden.

Si bien Alemania e Inglaterra se adelantan en el tiempo, el resto de los países europeos no llegan a la nueva estética hasta las guerras napoleónicas que sacudieron su vida de forma radical y propiciaron el desarrollo de un nacionalismo liberal que, a pesar de los vaivenes que sufrió, acabó por imponerse.

Mijares [*VrRI*, 15] ha puesto el acento en cómo el Romanticismo es posterior a la fase más intensa de la lucha por el liberalismo y la independencia nacional. La «vida romántica» llega hasta la caída de Napoleón y las guerras de emancipación hispanoamericanas; el «romanticismo literario» se da precisamente a partir del «restablecimiento de la legitimidad en Europa, y la regularización de la vida republicana en América». Los esquemas formales nuevos aparecieron después de consumarse las revoluciones ideológicas y políticas.

Tieghem [*Rle*, 87] acota para el Romanticismo europeo el periodo comprendido entre «las postrimerías del siglo XVIII y los alrededores de 1825». Creemos que el límite final hay que prolongarlo en muchos casos y países hasta 1850, cuando menos.

En Francia, como es sabido, constituyen hitos fundamentales los escritos teóricos de MADAME STÄEL. En el mismo límite del siglo publica *De la literatura*, que inaugura una visión social del arte literario, y en 1810 apareció

De Alemania, cuya edición parisina mereció ser prohibida y destruida por la dictadura de Napoleón. CHATEAUBRIAND publica también por esas fechas sus obras capitales: *Atala* (1801), *El genio del cristianismo* (1802), etc. Pero la verdadera generación romántica da sus primeros frutos en torno a 1820: LAMARTINE, HUGO, VIGNY, SAINTE-BEUVE, STENDHAL, etc. Wellek [*Ccl*, 111] puntualiza que «hacia 1816 no había un solo francés que se llamase romántico ni el término *romantisme* era conocido en el país».

En los pueblos germánicos, tras el grupo del *Sturm und Drang* y las obras críticas y de creación de principios de siglo (Schlegel, Novalis, Kleist, Humboldt, Grimm...), surgen en torno a 1820-1830 autores como Heine, Grabbe, Platen, Grillparzer y, poco más tarde, Büchner, Hebbel, Wagner...

En Inglaterra, avanzada del Prerromanticismo como Alemania, entre 1800 y 1820 se producen las obras capitales de Walter Scott, Byron, Shelley, Keats, Quincey...

Fechas algo posteriores (1820-1840) enmarcan el desarrollo del Romanticismo italiano (Manzoni, Foscolo, Leopardi), norteamericano (Poe, Irving, Cooper...) y portugués (Almeida Garrett, Herculano...).

Como estudio de conjunto puede utilizarse el ya citado de Tieghem [*Rle*].

El límite final de 1850 viene favorecido por la muerte temprana de muchos románticos que no sobrepasaron los 40 años. Para no demorarnos en nuevas referencias y ofrecer una perspectiva distinta del arte de esta época, citaremos el caso de músicos célebres: Weber (1786-1826), Meyerbeer (1791-1864), Schubert (1797-1828), Berlioz (1803-1869), Schumann (1810-1856), Chopin (1810-1849)...

1.1.7.2. La pervivencia del Romanticismo

Sin embargo, las formas acuñadas y difundidas por la burguesía revolucionaria en el segundo cuarto del siglo, persistirán una vez pasada esa época histórica. Destaquemos por su especial relieve y por tratarse de un género genuinamente romántico, las óperas de VERDI y WAGNER.

Nacidos en el mismo año (1813), sus obras constituyen el espléndido ocaso del movimiento. Se trata de dos manifestaciones tardías; sus primeros éxitos importantes (*Nabucco* y *El buque fantasma*) son respectivamente de 1842 y 1843. Verdi es la más alta expresión del arte burgués, sentimental y nacionalista de la Italia en trance de unificación; sabido es que el apellido del compositor se convirtió en eslogan propagandístico de la unidad italiana (Vittor Emmanuelle, *Re D'Italia*); sus grandes creaciones corresponden a la década de 1850: *Rigoletto* (1851), *Il trovatore* (1853) y *La traviata* (1853).

Ya hemos señalado la presencia de los elementos titánicos en la ópera wagneriana. No cabe duda sobre la imposibilidad de incluir estas creaciones en una estética realista. Sus grandes producciones (*Lohengrin*, *El anillo del Nibelungo* y *Tristán e Isolda*) pertenecen a la década de 1850.

1.1.8. Límites y peculiaridades del Romanticismo español

1.1.8.1. Visiones del Romanticismo español. Sus preámbulos

El irregular desarrollo de la cultura y la historia españolas impide señalar con exactitud el nacimiento del arte romántico. Existen posiciones muy diversas a este respecto. Para unos se trata de un movimiento paralelo al del resto de Europa y con antecedentes similares. Para otros, en especial Peers [*Hmre*], el Romanticismo español apenas existe; fue un intento tan efervescente como efímero, pronto arrinconado por una nueva concepción denominada *eclecticismo*. Por último, hay quien opina que nuestro Romanticismo es un movimiento tardío que triunfó cuando el resto de Europa estaba ya en decadencia.

Sin pretender un pastero que a todos deje contentos, nos vemos en la precisión de afirmar que las tres teorías describen parcial, pero acertadamente, un mismo fenómeno. Porque el Romanticismo español tiene sus raíces en el arte y la filosofía de la Ilustración; el liberalismo polí-

tico, ingrediente capital de la época romántica, se extendió entre las minorías ilustradas del siglo XVIII y en las cortes de Cádiz fue el alma de la constitución de 1812. Sin embargo, los poetas e intelectuales que asumieron la ideología liberal no supieron romper con los esquemas formales del Neoclasicismo ni sintieron la atracción por lo irracional y por la Edad Media (salvo en su aspecto erudito). Por eso, a nuestro entender, constituyen el germen del movimiento, pero entran de lleno en la estética del siglo ilustrado. En todo caso formarían parte de lo que Peers [*Hmre*, I, 67-107] llama «renacimiento romántico», es decir, la recuperación de autores medievales y barrocos, ajenos al influjo clásico, y el progresivo deseo de libertad artística.

Si el desarrollo de la Ilustración fue tardío, el del Romanticismo lo fue aún más. En el momento de la guerra de 1808, los renovadores estéticos estaban en excelente posición para provocar la transformación social y artística del país, pero el reinado de Fernando VII, que persiguió y exilió a cuantos reformadores encontró al paso, agostó esas esperanzas. A esto puede añadirse, como subraya Peers [*Hmre*, I, 116-117], la incapacidad de los autores de la época para salir de los caminos trillados.

1.1.8.2. Hitos fundamentales bajo el reinado de Fernando VII

La reacción anticlásica tuvo, no obstante, algunos hitos importantes bajo el despotismo fernandino. El primero de ellos fue la polémica sobre el teatro de Calderón que mantuvieron JUAN NICOLÁS BÖHL DE FABER y JOSÉ JOAQUÍN DE MORA en 1814. El Romanticismo propugnado por Böhl de Faber «hunde sus raíces en la corriente reaccionaria que surge en nuestro país como respuesta dictada por el inmovilismo contra todo aquello que pone en peligro la pervivencia del Antiguo Régimen, es decir: la Ilustración, la Revolución Francesa y las Cortes de Cádiz» [Carnero: *Orre*, 248]. No se trataba, pues, de un fermento revolucionario, pero sí de una apología del nuevo arte irracionalista.

Mora replicará a estas concepciones desde una perspectiva ilustrada [cf. 4.1.2.1.].

El segundo hito importante se produjo entre octubre de 1823 (año de la restauración absolutista) y abril de 1824 en Barcelona. Dos jóvenes catalanes (BUENAVENTURA CARLOS ARIBAU y RAMÓN LÓPEZ SOLER), dos exiliados italianos (FLORENCIO GALLI y LUIS MONTEGGIA) y un inglés (ERNESTO COOK) editaron un semanario: *El europeo*, subtítulo «revista de ciencias, literatura y artes». En él se imprimieron auténticos manifiestos, como «Romanticismo» de Monteggia o «Análisis de la cuestión agitada entre románticos y clasicistas» de López Soler. La concepción expuesta se caracteriza por el medievalismo cristiano, el sentimentalismo, la fantasía creadora y la libertad formal.

La figura de AGUSTÍN DURÁN es capital en el renacimiento romántico español. Navas-Ruiz [ReD, 54] califica de «discurso decisivo» su disertación «sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español y sobre el modo con que debe ser considerado para juzgar convenientemente de su mérito peculiar» (Madrid, 1828). Es una decidida defensa de la *comedia española*, frente a la normativa clasicista. La misma intención reivindicativa de la literatura nacional alentó la edición de 5 volúmenes de romanceros (1828-1832); sus prólogos subrayan la importancia de la poesía popular. Más tarde (1849-1851), recopiló estos textos en los dos tomos del *Romancero general*, publicados como volúmenes X y XVI de la BAE.

Estas tres aportaciones fueron de gran importancia en la preparación del éxito del nuevo movimiento.

1.1.8.3. El triunfo y la descomposición del Romanticismo

La explosión romántica sólo pudo darse tras la muerte de Fernando VII, es decir, cuando los liberales llegan al poder y, en consecuencia, empiezan a volverse cada vez más conservadores. El impulso liberador y exaltado del Romanticismo queda pronto cortado; sus representantes más destacados mueren (Larra, Espronceda) o evolucionan, *magnis itineribus*, hacia posiciones resueltamente

conservadoras (Martínez de la Rosa, Rivas, el círculo de Espronceda, Díaz, Zorrilla...). La efervescencia del movimiento ha durado aproximadamente una década, la que media entre el estreno de *La conjuración de Venecia* (1834) y el de *Don Juan Tenorio* (1844).

Peers [*Hmre*, II, 11] no acepta ni tan siquiera esa década como tiempo vital del Romanticismo español y entiende que ese movimiento «jamás tuvo ninguna unidad ni vigor; y que como fuerza constructiva y militante, como 'escuela' o entidad consciente, no existió nunca». Pensamos que no hay que llevar tan lejos las cosas. Basta con apuntar que el fervor romántico se disipó pronto en España; lo que siguió fue la pervivencia de los esquemas formales vaciados de su agresividad primera; pero se integraron algunos aspectos fundamentales del genuino Romanticismo, como la libertad creadora, el medievalismo, el sentimentalismo, la polimetría, la fantasía, el acercamiento al entorno a través del costumbrismo, etc.

A esta situación, Peers [*Hmre*] prefiere llamarla ECLECTICISMO. Es lógico que tras las duras polémicas entre clásicos y románticos, que acabaron con la aceptación de los principios de libertad estética patrocinados por los segundos, las actitudes fueran más conciliadoras, como fueron más moderadas las posiciones de los liberales tras imponer su sistema de gobierno. A esto, nosotros preferimos llamarlo «pervivencia del Romanticismo». El límite final es poco preciso. Desde la década de 1850 se observa la aparición de nuevas concepciones próximas al Realismo. Estas tendencias se intensifican a medida que nos acercamos a la revolución de 1868 y triunfan definitivamente a partir de 1875.

1.2. HISTORIA Y SOCIEDAD

1.2.1. Etapas históricas

1.2.1.1. Guerra y revolución

Históricamente el siglo XVIII concluye en 1808. El último bandazo de la política de Carlos IV fue una alianza

con Napoleón que convirtió el territorio español en plataforma para la lucha con Inglaterra. El enfrentamiento se concreta en la batalla de Trafalgar (1805), con la derrota de la escuadra hispano-francesa, y en la ocupación de Portugal. A principios de 1808, un ejército francés estaba alojado en España. Entre el 17 y el 19 de marzo, el entonces príncipe de Asturias (en breve Fernando VII) promueve el motín de Aranjuez que obliga a abdicar a Carlos IV, pero padre e hijo se dirigen a Bayona para obtener el apoyo de Napoleón.

El dos de mayo estalla en Madrid una sublevación popular ferozmente reprimida por las tropas imperiales. Los titubeos de las autoridades españolas cogidas entre dos fuegos (el ejército napoleónico y la abierta sublevación popular) propicia la aparición de las juntas provinciales que más tarde dieron origen a la junta central. El emperador, en tanto, había nombrado rey de España a su hermano José. En Bayona se proclamó la primera constitución española. Se desató así una guerra que tuvo bastante de civil, en la que se enfrentaban los ejércitos napoleónicos, apoyados por los españoles que aceptaron la soberanía de don José I, y los que apellidándose patriotas se oponían a las tropas extranjeras y al «rey intruso». Entre estos últimos había notables diferencias ideológicas. Juntos combatían los partidarios del absolutismo monárquico, los viejos ilustrados como Jovellanos que buscaban reformas moderadas, y los liberales que deseaban imponer un régimen constitucional y acabar con la sociedad estamental. En rigor, estos dos últimos sectores estaban ideológicamente más próximos a los «afrancesados» que a sus compañeros de lucha; les separaba fundamentalmente la aceptación o no de don José I.

En medio de las vicisitudes de la guerra, que no hemos de relatar aquí, se reunieron en Cádiz las cortes, dominadas por los elementos más radicalmente liberales; dieron a la luz la constitución de 1812 en que se establecían derechos burgueses como la propiedad, la libertad de comercio y de imprenta, la abolición de la tortura, la igualdad ante la ley, etc. Las cortes promulgaron la soberanía nacional y determinaron la separación de poderes. La propiedad que-

daba reservada a las personas físicas, lo que suponía la eliminación de las posesiones colectivas: del estado, de los municipios, de las órdenes religiosas, etc. La libertad de comercio abolía todo género de vínculos.

El desarrollo que conoció la constitución durante los dos años en que estuvo vigente se dirigía también a la liquidación del antiguo régimen y su sustitución por una sociedad de clases.

En el campo literario la guerra de la Independencia supuso la aparición abierta de las ideas liberales (Quintana, Cienfuegos, etc.), todavía, y por mucho tiempo, con la envoltura de las formas neoclásicas. El problema humano más complejo y apasionante fue la difícil situación de los afrancesados, tema tratado desde perspectivas distintas por Artola [A] y Juretschke [AgI].

1.2.1.2. El reinado de Fernando VII

Tras el brevísimo periodo entre el 19 de marzo y el 2 de mayo de 1808, el reinado efectivo de Fernando VII se inició en 1814 al regresar del dorado exilio de Bayona. El joven monarca no estaba dispuesto a aceptar el sistema de las cortes de Cádiz, pero dedicó unos meses a estudiar el golpe de estado que invalidara cuanto se había legislado desde los supuestos constitucionales. El 4 de mayo un real decreto restableció la monarquía absoluta y se inició la represión contra los liberales significados.

Se trata de un proceso paralelo en toda Europa que dio origen a la Santa alianza, establecida entre las monarquías absolutas que se comprometían a intervenir solidariamente contra cualquier intento revolucionario.

En tanto, las ideas emancipadoras habían fructificado en América, unidas al liberalismo. La débil monarquía fernandina no pudo hacer frente con eficacia a la revolución hispanoamericana. Precisamente a la interrupción del comercio colonial achaca Josep Fontana [Qma] la caída del antiguo régimen. La causa inmediata fue una sublevación militar.

Fernando VII y sus secuaces no se atrevieron a depurar en la medida que hubieran deseado el ejército surgido

de la guerra de la Independencia. De él saldría el restablecimiento de la constitución gaditana. En 1820 el comandante Riego se subleva en Cabezas de San Juan (Sevilla); el rey se ve obligado a jurar la constitución de 1812. El trienio liberal se caracterizará por un triple enfrentamiento: liberales moderados frente a los exaltados y frente a todos ellos la paulatina formación de partidas realistas que se proponían restaurar por las armas el absolutismo. La invasión de los *cien mil hijos de San Luis* al mando del duque de Angulema repuso en 1823 el gobierno absolutista; se produjo una represión feroz y muchos liberales hubieron de salir para el exilio, del que no volverían hasta la amnistía de 1832, dada por la reina regente María Cristina a fin de garantizar la sucesión de su hija Isabel II al trono.

La emigración tuvo interesantes consecuencias para la literatura. Célebres autores como Martínez de la Rosa, que había sido jefe del gabinete en el trienio constitucional, y el duque de Rivas escribían al salir de España según los postulados clasicistas: unidades dramáticas, regularidad métrica, etc. Al volver estrenan los primeros dramas románticos. Su ideología en tanto había evolucionado hacia posturas más conservadoras.

La muerte del rey en setiembre de 1833 dejó al país a las puertas de una guerra civil entre los absolutistas que apoyaban a don Carlos, hermano del monarca, y los liberales, que defendían los derechos sucesorios de Isabel.

El reinado de Fernando VII fue —creemos— singularmente nocivo para el país. La institución real con su comportamiento convenció a unos y otros de que no había más camino para dirimir las diferencias políticas que las armas y el golpe de estado. La inseguridad personal del rey, sus engaños y falacias, favorecieron la agresividad y el recelo de la clase política. Señala Tuñón [*Esd*, 37] que hubo ministros «como Echevarri que, después de ser amablemente obsequiado por Fernando VII hasta las doce de la noche, al llegar a su casa recibió un despacho del rey comunicándole la supresión de su ministerio y su destierro a Daimiel». La inseguridad colectiva impidió cualquier intento sereno de modernización económica y social.

Los políticos del antiguo régimen no supieron proponer una liquidación ventajosa de su propio sistema y apostaron contra el curso de la historia, apoyándose en la violencia y sin reparar en los resultados que tal actitud podía acarrear. Fue un error que aún hoy estamos pagando.

Como estudios de conjunto pueden consultarse los de Artola [*EFs*] y Federico Suárez [*Cpar*].

1.2.1.3. La minoría de Isabel II

La crisis sucesoria lleva a los liberales al poder. En las provincias vascas se organiza la resistencia carlista que se extenderá hasta agosto de 1839 en que tiene lugar «el abrazo de Vergara» entre los generales Espartero y Maroto. En medio de este estado de guerra civil se suceden precipitadamente una serie de experiencias políticas que no logran dotar al país de un sistema estable y de amplia aceptación. Los liberales se escindieron en dos grupos enfrentados: moderados y progresistas. La corona, representada por la reina regente, se inclinará siempre a favor de los primeros y sólo cederá el poder a los segundos bajo la amenaza de las armas.

El gobierno que inicia la nueva etapa, tras una breve época de transición después de la muerte del rey, es el encabezado por el poeta y dramaturgo Francisco Martínez de la Rosa. Este gabinete propuso el *Estatuto real* (1834) que no satisfizo a los progresistas. En setiembre de 1835, tras el levantamiento de las ciudades con quema de conventos y fábricas, se encarga el gobierno a un progresista, Mendizábal, que puso en marcha algunas reformas ansiadas por la burguesía, en especial la desamortización que lleva su nombre. Este gabinete cae como resultado de una campaña de prensa y parlamentaria orquestada por los mismos que lo llevaron al poder. El equipo moderado de Istúriz se ve obligado a disolver la cámara y convocar nuevas elecciones.

Se inicia una nueva lucha armada que concluye con el motín de La Granja que devuelve el gobierno a los progresistas de Calatrava. En 1837 se promulga la nueva constitución progresista cuya vigencia se extenderá hasta 1845.

Un nuevo conflicto surgirá cuando en 1840 los moderados intentaron una serie de reformas que disgustaron a la otra facción y, en particular, al comandante en jefe del ejército, general Baldomero Espartero. El enfrentamiento se saldó con el acceso de Espartero a la regencia y a la presidencia del gobierno (mayo de 1840). El nuevo regente tuvo que sofocar varios pronunciamientos, pero su caída se produjo al enfrentarse con los radicales de Joaquín María López (junio de 1843). La insurrección que reunió a fuerzas muy heterogéneas, unidas sólo por su antiesparterismo, fue capitalizada por los moderados, que de esta manera inician una nueva etapa: la década moderada.

La fase más característica del Romanticismo literario corresponde a la minoría de Isabel II. El triunfo moderado que viene a continuación y la expansión capitalista que propicia sientan las bases sociológicas de un nuevo estilo: el Realismo. Pero a lo largo de todo ese periodo las fórmulas románticas perviven.

1.2.1.4. El reinado de Isabel II

Declarada la mayoría de edad de Isabel II, al cumplir los 14 años (noviembre de 1843), se inician una serie de reformas moderadas que culminan en la constitución de 1845. La práctica política es cada vez más regresiva y deja todo el poder en manos de la corona y el gobierno, cuya presidencia detenta el general Narváez durante el periodo de 1844-1850, con un breve intermedio en 1846-1847. Se caracterizó esta etapa por la dureza represiva (se crea la guardia civil) y por la expansión económica. Es el momento en que se inicia la construcción de ferrocarriles y se promulga el código penal. Hubo levantamientos progresistas y se desarrolló la segunda y breve guerra carlista (junio de 1848-abril de 1849). La acción de Bravo Murillo (1851-1852) intentó restringir la participación política, pero su proyecto, acompañado de un golpe de estado en 1852, no consiguió más que provocar una sublevación que devolvió el poder a Espartero en 1854.

El bienio progresista (1854-1856) se caracteriza por su mayor tolerancia respecto a las reivindicaciones obreras, en especial el derecho de reunión, y tiene como hito capital la desamortización de Madoz (1855). Tras un enfrentamiento dentro de su propio gabinete, Espartero abandonó el poder.

O'Donnell se hizo cargo del gobierno e inició un nuevo periodo moderado (1856-1868). Volvió a regir la constitución de 1845 y regresó Narváez. El partido moderado y la Unión liberal, creada por O'Donnell, se alternaron en el gobierno, mientras los progresistas optaron por el retraimiento como expresión de su disconformidad con el sistema. En tanto, se van perfilando, a través de tormentosas polémicas, las posiciones de los demócratas, la facción más a la izquierda dentro del sistema político. Las fuerzas obreras van configurándose también por estas fechas.

El alejamiento del poder que sufrió el partido progresista durante estos años determinó el recurso, ya habitual por otro lado, a la fuerza. Tras varios pronunciamientos, progresistas y unionistas, con exclusión de demócratas y carlistas, se unen para derribar a los moderados. La revolución de setiembre de 1868 obliga a Isabel II a exiliarse. Ese pronunciamiento es el límite extremo de la época cuya literatura nos proponemos estudiar.

Los autores revolucionarios de la minoría de Isabel II ingresaron en el partido moderado o en la Unión liberal. La efervescencia romántica había concluido. Sólo Larra y Espronceda, debido quizá a su temprana muerte, han mantenido su timbre de autores progresistas, a pesar de las ambigüedades del primero, ampliamente redimidas por la crítica incisiva de sus artículos.

1.2.2. Transformaciones sociales

1.2.2.1. Inestabilidad y cambios

En el epígrafe menor se sintetizan los dos rasgos dominantes de la época histórica que estudiamos. La inestabilidad se produjo por la incapacidad de las clases dirigentes

para organizar un sistema político que permitiera acceder al poder sin recurrir constantemente a las armas. La figura del espadón, el militar que interviene en política a través de pronunciamientos y golpes de estado, domina el panorama de la época.

En descargo de nuestros antepasados digamos que el panorama en muchos países europeos se asemeja algo y el acceso al poder a través de una revolución no es sorprendente.

Se ha dicho que las etapas progresistas españolas se produjeron siempre a contrapelo, cuando en el resto de Europa dominaban los grupos conservadores. Fue ésta una dificultad más que añadir a la debilidad de los sucesivos gobiernos y a la permanente conspiración interior.

La corona jugó en todo momento un papel retardatario, apegada siempre a los grupos más conservadores. A pesar de todo, la ya conocida debilidad de la burguesía española fue incapaz de derrocar y sustituir a la monarquía borbónica.

En medio de estos vaivenes y a pesar de todos los esfuerzos para dejar las cosas como estaban, la sociedad española cambió sustancialmente. Las leyes progresistas, que eran abolidas por las reacciones absolutistas o moderadas, acabaron triunfando, al menos sobre el papel. Fernando VII pudo considerarse enteramente fracasado, pues a lo largo de su confuso reinado (de 1808 a 1833) y en los años que lo siguieron, la sociedad española perdió instituciones tan enraizadas como la inquisición (abolida por José Bonaparte, por las cortes de Cádiz y, definitivamente, en 1834), las órdenes militares (en 1813), la mesta (1836), los mayorazgos (1820), la acumulación de bienes en manos de la iglesia y las órdenes religiosas (desamortizaciones de Mendizábal y Madoz), etc. Se perdieron las colonias (excepto Cuba y Filipinas) y se estableció, con recortes y tensiones, el sistema constitucional.

No se puede afirmar, sin faltar a la verdad, que en España todo siguió igual. Hubo cambios, muchos y accidentados. Esta atmósfera convulsa se percibe claramente en las creaciones literarias tal y como veremos en los capítulos que siguen al presente. No cabe negar, pues, que

la sociedad española se transformara; otro problema es cómo se configuraron las nuevas relaciones sociales.

1.2.2.2. La constitución de la nueva sociedad

El proceso que se había incubado en la guerra de la Independencia y había permanecido latente en las etapas absolutistas del reinado de Fernando VII, se desarrolló plenamente al morir el rey. Los que se opusieron a Isabel II, es decir, al liberalismo, fueron, como señala Tuñón de Lara [*Esd*, 78], un sector de la nobleza, hidalgos arruinados y el campesinado del País Vasco, Navarra y parte de Cataluña, en suma, «la sociedad arcaica». Porque las ciudades, incluso las ciudades vascas (sirva de ejemplo Bilbao), estuvieron a favor del cambio. Los desacuerdos nacían, y con mucha violencia, al precisar el alcance de ese cambio.

La constitución gaditana abrió las puertas del poder político a la burguesía y ponía las bases para que accediera al poder económico, al establecer la desvinculación y la desamortización, esta última para remediar el grave problema de la deuda pública. Sin embargo, la desamortización, tal y como se produjo, no propició la creación de una amplia clase media de propietarios. El efecto fue justamente el contrario pues generó una burguesía latifundista que vino a sumarse a la nobleza que por medio de triquiñuelas jurídicas había transformado sus viejos señoríos en patrimonios de nuevo cuño y que también adquirió cuanto pudo en el barato de la desamortización eclesiástica [cf. Artola: *Br*, 129-136].

La burguesía enriquecida se ennobleció paulatinamente y lo mismo ocurrió con los altos mandos del ejército, de modo y manera que perdieron el carácter radical que tuvieron en otro tiempo. Esta clase privilegiada, muy alejada ya de la vieja nobleza estamental, sólo estaba unida por la posesión de los bienes de producción (la tierra, la incipiente industria, las minas...) y por la avidez de detentar el poder político y los cargos lucrativos. Las etapas moderadas (casi todo el reinado de Isabel II) están dominadas por esta nueva clase. Tras el agitado periodo

que se abre con la Gloriosa (1868), burgueses y militares ennoblecidos, y nobles aburguesados constituirán la oligarquía que gobernó a partir de 1875.

En tanto, la media y pequeña burguesía quedaba descolgada de ese proceso de enriquecimiento, sometida a los designios del poder moderado sin más remedio que la revolución como vía de acceso al gobierno.

El crecimiento de la clase capitalista que inicia una expansión económica importante (industria, ferrocarriles, minería...), genera la existencia del proletariado urbano que poco a poco va arrancando a los gobiernos el derecho de asociación.

1.2.2.3. La expansión capitalista y sus problemas

La industrialización en España fue tardía, débil y con una distribución territorial muy desigual. Cataluña es la pionera del proceso y la principal beneficiada por el proteccionismo de que gozaron, con algún altibajo, sus manufacturas. El desarrollo de la *Renaixença* no es ajeno a este despliegue industrial.

La mecanización de los procesos fabriles trajo consigo graves enfrentamientos desde la época de Martínez de la Rosa. Tuñón de Lara [*Esd*, 71-74] pone como ejemplo la fábrica de tejidos y fundición de hierro de Bonaplata y cía. que fue asaltada e incendiada el 25 de julio de 1835.

Los conflictos, resueltos casi siempre por la fuerza de las armas, menudean en la etapa que nos ocupa.

La aparición del ferrocarril tuvo lugar a mitad de siglo, con notable retraso respecto a otros países europeos, y fue sin duda el punto de arranque del más amplio desarrollo capitalista. Según Jover [*IhE*, 618], lo que caracterizó a la etapa inicial de los ferrocarriles fue «una especulación desenfrenada» de la que fue beneficiaria la alta burguesía. La industria siderúrgica vasca incrementa su potencial a lo largo de estos años y se inicia la explotación minera en Asturias. El dinero extranjero estuvo muy presente en el proceso del despliegue capitalista.

De esta forma quedan configuradas las bolsas industriales del país, mientras en el resto persiste el predominio

de la agricultura, excepto en las ciudades donde se crea un proletariado urbano dedicado a los servicios.

El arte romántico se mantiene durante esta etapa en que se perfila la oligarquía burguesa de la Restauración; pero va cediendo terreno ante géneros y formas típicas de la época realista, tales como la alta comedia y la novela de tema burgués, que no madurarán hasta después de la Gloriosa (1868).

1.3. LA LENGUA ESPAÑOLA EN LA ÉPOCA ROMÁNTICA

1.3.1. El lenguaje coloquial

A la época romántica la lengua española llegará enteramente formada. Las modificaciones que en ella se producen son superficiales, aunque sumamente llamativas, por tratarse de giros y locuciones que se imponen repentinamente y se difunden con gran fuerza gracias al periodismo.

Los muchos escritos conservados nos permiten esbozar una caracterización de lo que debía de ser el lenguaje corriente de la época.

Señalemos, en primer lugar, que las novedades léxicas pertenecen en su mayor parte al campo de la política y habían sido anticipadas por los últimos ilustrados y los primeros liberales [cf. Lapesa: *Hle*, 429-432]. Durante el trienio liberal (1820-1823), las publicaciones periódicas emplearon profusamente numerosos tecnicismos políticos: *constitución*, *liberal*, *centralizar*, *contrarrevolucionario*, *absolutismo*, etc. Cullen [*Lrpm*] ha analizado los periódicos del trienio liberal (*El censor*, *El constitucional*, *El zurriago*, *El amigo del pueblo*, *El espectador*, etc.) y ha constatado en ellos la preocupación por precisar el alcance y significado de las voces que la movida política de la época estaba haciendo populares. *El censor* desaprobaba el empleo de giros y palabras como *estar en pie* (las instituciones), *desarrollar* (ideas, proyectos), *atribuciones* (de un cargo), *iniciarse en algo*, *propalar*, etc.

Muchos fueron los galicismos y anglicismos que se introdujeron en el idioma, para designar las nuevas concepciones científicas o inventos, como parte del vocabulario político, tomado necesariamente de la tradición parlamentaria inglesa o del léxico que generó la Revolución francesa, o para designar objetos y actitudes importadas. Muchos términos son palabras de moda que más tarde se afianzaron en la lengua o desaparecieron. Entre los anglicismos destaquemos *comfort*, *dandy*, *club*, *vagón*, *bill de indemnidad* (ley absolutoria), *spleen* (hipocondría), *roast-beef*, *beefsteack*, etc. Los galicismos son más abundantes: *quinqué marmota* (tipo de peinado) *vandalismo*, *fagot* (instrumento musical), *chalana* (embarcación), *armón* (de artillería), *tualeta*, *bisoñé*, *polisón*...

Contra esta invasión, Rafael Baralt escribió su *Diccionario de galicismos* (Madrid, 1855) y Pedro Felipe Monlau clamó en varios de sus escritos.

Numerosos cultismos cobraron carta de naturaleza como términos técnicos, más tarde popularizados con el significado primitivo o con otro distinto. Tal es el caso de *imbécil* (registrado en 1822), *camelia*, *álgido* (que de significar muy «frío» pasó a «culminante, crucial» y, por extensión, «palpitante, caliente»), *ácrata*, *adónico* (el verso pentasílabo), *óptico*, *oftálmico*, etc. Se generaron voces expresivas de sabor popular como *campechano* (1836), *arrechucho* (hacia 1850), etc. y se difundieron y generalizaron palabras gitanas como *jilí* (tonto), *chalado*, *cané* (juego de azar), *camelar*, etc.

Siguió la construcción y divulgación de compuestos y derivados a partir de cultismos para designar las realidades abstractas: *sensualismo*, *racionalizador*, *fraternal* etc. El siglo de las luces había iniciado esta manera de ampliación del vocabulario que llega hasta nuestros días. Con ello, el lenguaje gana en precisión, pero la elocución se torna plúmbea al alargarse las palabras con varios sufijos y «el léxico se hace cada vez más abstracto e intelectual» [Lapresa: *Hle*, 451-454].

El enriquecimiento del vocabulario se contrarresta con la tendencia a usar siempre las mismas locuciones de moda, lo que genera una notable pobreza expresiva. Sin

duda, el periodismo influyó decisivamente en uniformar y recortar las posibilidades de la lengua común. Pedro Felipe Monlau [cit. Mourelle: *TIE*, 270] critica un manojo de giros y voces que han desplazado a todos los que compartían con ellos un valor semántico. Rechaza el abuso de *tener lugar* (un hecho), *imprimir una dirección* (a un asunto), *sistema*, *palpitar actualidad* (una noticia), *filántropos* y *humanitarios* (en vez de caritativos y bondadosos), *esterotipar*, *tipo* (por modelo, molde), *síntoma* (por indicio), *excéntrico* (por raro), *revancha* (por desquite), etc., así como el uso constante de adjetivos ponderativos: *paradojal*, *fenomenal*, *colosal*, *piramidal*, *mítico*, *divino*...

También se queja Monlau [cit. Mourelle: *TIE*, 269] del neologismo fonético que convierte en esdrújulos muchos términos tradicionalmente llanos. Quizá tenga algo que ver con esto la afición de los románticos a la acentuación proparoxítona. Constata el gramático que ya se pronunciaba en sus días *análisis*, *fárrago*, *médula*, *parálisis*... y teme que en un futuro próximo se diga *cólera*, *cónclave*, *expédito*, *intérvulo*, *méndigo*, *périto*, *téstigo*...

1.3.2. La lengua literaria

Rasgos similares a los ya vistos presenta la lengua literaria. Por un lado, amplía las posibilidades expresivas acogiendo todo género de voces y locuciones. El Romanticismo abandona el culto de la belleza por el de la expresividad. Cuanto pueda sacudir la sensibilidad del lector es idóneo para la creación artística. Lo cómico y lo trágico se funden y también se mezclan las voces consideradas altas y nobles con aquéllas tachadas de vulgares e incluso indecorosas.

En el lenguaje periodístico, que se acerca al habla cotidiana, no pueden extrañarnos determinados vulgarismos como *lechuguino*, *mollera*, *bateo*, *pegote*, *jorobar*, *endilgar*... registrados por Lorenzo-Rivero [*Lle*, 72-77] en los artículos de LARRA. Pero voces como éstas e incluso del caló y de otras jergas las encontramos en *El diablo mundo*: *chungar* (burlarse), *mojar* (herir), *viuda* (horca),

lunia (puta), *parné* (dinero), *chota* (delator), *jamar* (comer), *mengue* (diablo), etc.

Los barbarismos son igualmente frecuentes; buena parte de ellos han sido asimilados por el idioma y hoy no los reconocemos como tales. Los anglicismos y galicismos que señalamos en 1.3.1. llegaron al lenguaje común a través de los periódicos y algunos se encuentran entre los versos de los poemas «filosóficos» de la época.

Más evidente es el uso de arcaísmos muy a tono con la moda medievalizante. Recordemos, sin embargo, que los casticistas dieciochescos ya habían usado y abusado de voces y giros anticuados. En el Romanticismo esos rasgos lingüísticos contribuyen a crear el ambiente de la obra. Lapesa [Hle, 435] registra en Gil Carrasco la propensión a situar el verbo al final de la frase y la tendencia a usar locuciones como *acá* y *acullá*, *a la sazón*, *harto* (por mucho), etc. En el mismo Larra, tan enfrentado a los arcaísmos ideológicos y tan distante de los lingüísticos, encontramos *do más le pluguiere*, *lueñe*, *mirlado*, etc. [cf. Lorenzo-Rivero: Lle, 77-80].

So capa de arcaísmo, el escritor romántico se permite toda suerte de libertades: construcciones analógicas (*hallastes*, *rompido*, *humildoso*, *olivoso*, etc.) y varios tipos de contracciones (*siquier*, *entonce*, *alredor*, *desparecer...*).

También se introducen en la lengua literaria los más modernos tecnicismos de la ciencia y de la filosofía. Lapesa [Hle, 452] constata el empleo irónico y figurado que Larra hace de *posición perpendicular*, *sustituyendo cantidades iguales*, *cuerpos elásticos...*, que aparecen en *El castellano viejo*. También los versos acogen tecnicismos similares, aunque en medida menor.

Esta libertad pudiera haber dado origen a una diversidad creativa notable. Sin embargo, los tópicos literarios tienen su réplica en los clichés lingüísticos; la noche, la luna, las ruinas, las pasiones desbocadas generan una expresión verbal tópica y reiterada. Fácilmente verificable es el gusto por los esdrújulos, unidos casi siempre a un ambiente de terror y misterio: la acción se desarrolla muy a menudo en un paisaje *fantástico*, bajo *bóvedas lóbregas*,

entre *flamígeros relámpagos* que tornan *lívida* a la luna *cárdena*, mientras se oyen *estrépitos horrisonos...* También los agudos juegan un papel similar.

Lapesa [Hle, 437] subraya el empleo constante de un vocabulario de valor sentimental, que expresa «el desequilibrio y la insatisfacción»: *agonía*, *devaneo*, *delirio*, *histérico*, *frenesí*, *ilusorio*, *mágico*, *quimera*, *lánguido*, *afán*, *confusión*, *melancolía*, etc.

A estos elementos tópicos se añade el tono enfático representado gráficamente por los puntos suspensivos, admiraciones e interrogaciones.

En alguna ocasión (véase el *Canto a Teresa* de ESPRONCEDA) el poeta logra saltar la barrera de la monotonía y la reiteración y arranca del lenguaje común nuevas imágenes que recogen con mayor autenticidad su atormentado mundo íntimo: «los ojos escaldados de tu llanto», «tus mismas manos de dolor mordiendo», etc.

Junto a estas expresiones violentas, hallamos también el lenguaje impregnado de serena melancolía de GIL CARRASCO.

El otro gran hallazgo estilístico del Romanticismo español es la prosa corrosiva y directísima de LARRA [cf. 2.2.5.]. El costumbrismo, con su afición a lo castizo y popular y a tomar sus expresiones del lenguaje callejero, preludia la renovación literaria del Realismo, aunque otras veces (ESTÉBANEZ CALDERÓN, por ejemplo) se ejercita en el puro arcaísmo o en una dicción confusa y expresionista. FERNÁN CABALLERO, metida de hoz y coza en la época que ahora nos ocupa, anuncia el lenguaje de la novela posterior.

1.4. ASPECTOS DE LA LITERATURA ESPAÑOLA EN LA ÉPOCA ROMÁNTICA

1.4.1. Condicionamientos externos

1.4.1.1. La censura

El sucinto panorama histórico que hemos trazado en 1.2. revelará al lector que en los dos primeros tercios del

siglo XIX hubo épocas de feroz censura (las etapas absolutistas) y periodos de mayor permisividad (de 1812 a 1814 en que estuvo vigente la constitución de Cádiz, el trienio liberal y el reinado de Isabel II).

La legislación que rigió hasta la muerte de Fernando VII data de un decreto de 11 de abril de 1805. Se nombra un juez supremo de imprentas que tiene bajo su mando un número no determinado de censores. La dureza de este organismo fue fluctuante. En ocasiones puede decirse que no existió censura, sino la escueta prohibición de imprimir cualquier cosa que no fuera directamente promovida por el régimen. Este fenómeno es especialmente visible en la prensa periódica. Poco después de la vuelta del «Deseado» quedan suspendidos todos los diarios y revistas, a excepción de los controlados por el gobierno. Respecto a los libros, las cotas de represión debían ser muy parecidas, hasta el extremo de provocar la paralización casi total de la producción. La suspicacia de los censores, casi todos eclesiásticos timoratos, veía por doquier ataques contra el orden, la religión y la moralidad [cf. González Palencia: *CgE*].

En los periodos liberales, la censura siguió existiendo, aunque no tuvo como finalidad más que la represión de la literatura que juzgaba subversiva y atentatoria contra el estado propugnado por la burguesía moderada. La «libertad de imprenta», en sentido total y pleno, ha sido casi siempre en España un bello ideal romántico, traicionado en primer término por los románticos en el poder.

El trienio constitucional (1820-1823) dio lugar a un sarampión de libertad. Se desató la pasión por decir cuanto se había prohibido en el periodo precedente, y por decirlo lo más deprisa posible. La prensa se desarrolló vertiginosamente. La efervescencia política del momento absorbió todas las energías y apenas hubo tiempo ni lugar para otras cuestiones.

La década ominosa volvió a hundir la labor cultural bajo el peso de una censura durísima. Al morir Fernando VII se reinstauró la libertad de imprenta, aunque ali-corta y pródiga en incidentes y prohibiciones como la famosa de *El siglo*, cuyo n.º 14 (1834) apareció en blanco.

Durante el reinado de Isabel II la libertad será mayor o menor según gobiernen los progresistas o los moderados.

En agosto de 1836, tras la sublevación de La Granja, y, constituido el gobierno de Calatrava, se garantizó la libertad de imprenta al eliminar la censura previa y al establecer el juicio por jurados. Sin embargo, en años sucesivos hubo notables altibajos. No se discutió el principio de la libertad de expresión, pero las normativas aplicadas supusieron *de facto* sustanciales recortes a este derecho. Ya en 1834, Javier de Burgos había impuesto un *Reglamento de imprenta* que pretendía conjugar censura y libertad, y creaba la figura del «editor responsable» al que se exigía el depósito de una fianza previa.

En 1844 se promulgó un nuevo decreto restrictivo; en 1845 Narváez eliminó el juicio por jurados, más tarde restablecido; en 1849 se volvió a la censura previa para las obras dramáticas y en 1852 un decreto ley la impuso para las novelas. En 1857 don Cándido Nocedal propuso una ley en que se aumentaban sustancialmente las condiciones para editar un periódico y acabó con el anonimato de los artículos sin firma. A esto hay que añadir el influjo extralegal del gobierno en las redacciones de diarios y revistas.

El tema de la censura gubernativa en España ha sido estudiado por González Palencia [*CgE*], que no llega a la etapa del liberalismo político, y por Rumeu de Armas [*HclE*].

1.4.1.2. El mundo del libro y la situación del autor

Aunque, tras el reinado de Fernando VII, hubo un aumento de las tiradas y del número de publicaciones gracias a la incipiente mecanización, el esplendor que alcanzaron las prensas españolas en el siglo XVIII no tuvo continuidad. De ello hay que culpar en buena medida a la censura fernandina que se propuso aplastar cualquier conato de difusión cultural, recelando que a través de él se colaran ideas liberales o heréticas. Como en otros aspectos, el reinado de «El deseado» quiso congelar la realidad, impedir cualquier género de progreso, tras el que siempre se veía el peligro de la subversión.

A pesar de los pesares, la impresión y el comercio de libros se desarrolló en esos años. Ferreras [*Ond*, 76-78] contrasta dos relaciones de librerías madrileñas. En la primera (de 1806) sólo aparecen 8 establecimientos, en la segunda (1830) se registran cerca de 40, aunque alguno de ellos quizá se dedicara sólo a la venta de periódicos o de papel. El contraste entre ambas relaciones revela, creemos, la existencia de una primitiva red de producción y distribución que tendría su justo correlato en provincias.

A lo largo de la época romántica empiezan a distinguirse, aunque todavía resta alguna confusión, las funciones del editor, que es el encargado de planificar la producción, y las del impresor, si bien puede darse el caso de que una misma persona desempeñe ambas a la vez.

También a la imprenta llegará la mecanización. FREDRICH KÖNIG creó una prensa metálica que utilizaba la fuerza del vapor. En 1811 fue empleada con éxito. En 1828 se creó la rotativa; ya en 1822 WILLIAM CHURCH había inventado una máquina para fundir tipos con la que se abarató la palabra impresa. Escarpit [*Rl*, 22-25] ha descrito con acierto la revolución que trajeron al mundo de las letras estas innovaciones. El maquinismo amplió el círculo al que llegaba la obra impresa. Empezó la época de las grandes tiradas inaugurada por BYRON de cuyo *Corsario* «se vendieron 10.000 ejemplares el mismo día en que apareció».

Estas reformas tardaron en llegar a España, pero la introducción de las máquinas de imprimir provocó conflictos laborales ya en la década moderada. El desarrollo fue lento y de cortos vuelos. Tras un detenido análisis, Ferreras [*Ond*, 80] concluye que «las tiradas alcanzaban los 1.000 ejemplares por lo menos». Y está hablando del género más vendido: la novela.

A reducir costes llegó también la fabricación de papel a partir de la pulpa de madera que sustituyó a los trapos viejos. Con ello disminuyó la calidad y consistencia, pero se abarataron los precios y se pudieron producir más ejemplares.

La demanda de libros crece a partir de 1830. Para dar una idea del movimiento editorial de estos años, digamos

que Carmen de Artigas-Sanz [*LrE*] computa un total de 400 editores que trabajan entre 1820 y 1860 aproximadamente.

El negocio irá en auge con los años y se crearán numerosas sociedades anónimas que especulan con la literatura de consumo y se disputan las traducciones de obras de éxito asegurado.

Con estas innovaciones el autor cambió de estatus. El mecenazgo desapareció y el escritor empezó a vivir de lo que su pluma producía en un mercado regido por la oferta y la demanda.

Lloréns [*Eér*, 525] ha estudiado esta cuestión: «Con la revolución industrial, que repercutió sensiblemente en la industria del libro, el escritor alcanza una independencia económica rara anteriormente»; sin embargo, «en España muy pocos pudieron sostenerse con su labor literaria, aun los dedicados al teatro». La mayor parte de los autores románticos encontraron un subsidio importante en la carrera política y en la burocracia.

Las cortes de Cádiz reconocieron al literato como propietario de su obra; cualquier edición sin su permiso era un delito de usurpación. Sin embargo, hasta 1879 no se regularon adecuadamente los derechos de autor.

En la etapa que ahora estudiamos se produjo un fenómeno hasta entonces desconocido: «muchos escritores pasan a depender de los editores quienes señalan la extensión y el plazo de composición de la obra, cuando no proponen el tema y el argumento» [Romero Tobar: *Npe*, 98]. Naturalmente, este estado de cosas se da sólo en los géneros más populares, de venta masiva, como pueden ser las novelas por entregas y los folletines. Los condicionamientos económicos planean muy a menudo sobre este tipo de actividades.

La ampliación del mercado, moderada como veremos en 1.4.1.3., modificó la relación público-autor. El creador perdió el contacto directo con sus lectores y esto tiene un doble efecto: «el lector recibe el producto sin posibilidad de influir en él, pero, a su vez, el autor ignora la reacción del comprador» [Ynduráin: *AfpE*, 443]. Con esto llegamos a la moderna situación en que receptor y emisor se desco-

nocen. Aunque las tiradas no sean muy amplias, el autor ha dejado de escribir para un círculo de amigos y conocidos; las obras están dirigidas ahora a un público de dimensiones y gusto sólo intuidos. Este fenómeno va a condicionar la escritura de muchas obras románticas.

1.4.1.3. El público lector y los medios de acceso a la lectura

Es difícil precisar el volumen del público lector en el extenso y movido periodo que nos ocupa. Seguiremos aquí las notas de Ferreras [*Ond*, 49-80] que se basa en estudios historiográficos de Vicens Vives y Sánchez Agesta. De los aproximadamente 10 millones que constituyen la población española en 1800 sólo un 6%, es decir, unos 600.000 sabían leer. La cifra de alfabetos crecerá a medida que avanza el siglo. En 1841 ronda el millón que constituye el 9,21% de los 12 millones de habitantes. En 1860 sólo el 20% de los españoles sabía leer, en total poco más de tres millones.

La composición del público también varió sustancialmente a lo largo del tiempo. La clase media fue cobrando mayor importancia en el conjunto e incluso se sumaron a él algunos sectores del proletariado industrial, artesanal o de servicios que empezaba a concentrarse en las grandes ciudades: Madrid, Barcelona, Valencia... Una parte del clero secular y del ejército fue también consumidora de literatura profana. El fenómeno más llamativo lo constituye la incorporación de la mujer no sólo a la lectura, sino también a la creación literaria.

A la dificultad del analfabetismo se une otra: el precio de los libros. Como dice Ferreras [*Ond*, 62], a pesar de la paulatina mecanización, el libro «es un lujo destinado a las clases pudientes». En el primer tercio del siglo, un volumen en rústica cuesta entre 6 y 10 reales, cantidad que no estaba al alcance de una familia obrera y aún menos del campesinado.

Los remedios a esta situación son esencialmente dos: la creación de gabinetes de lectura y la modalidad editorial de las entregas y el folletín.

Almela [*EMC*, 187-195] explica algunos detalles sobre el funcionamiento de los gabinetes. Por un módico precio se podía leer la prensa nacional y extranjera, así como toda clase de revistas especializadas. A veces la lectura era gratuita porque servía de propaganda a librerías y editores. Además, se alquilaban libros para llevarlos a casa. Se publicaban periódicamente catálogos de existencias. Ferreras [*Npe*, 40] dice que el gabinete «parece ser la racionalización de una tertulia».

Estos locales tenían que enfrentarse con varios problemas, especialmente la pérdida y el deterioro de los volúmenes prestados; de ahí que fueran desapareciendo. Ferreras [*Npe*, 41] nos ofrece una lista de los que existían en Madrid. Su momento de esplendor abarca desde 1833 a 1842. En la actualidad cumplen una función similar las bibliotecas públicas.

Gabinetes de lectura pueden considerarse también las sociedades recreativas y culturales como los ateneos. Estas entidades se suscribían a diversas revistas y periódicos, e incluso disponían de biblioteca. Para disfrutar de estos servicios había que pagar, claro está, la cuota correspondiente, cosa que tampoco estaba al alcance de amplios sectores de la población.

La técnica de las entregas y del folletín merece capítulo aparte.

1.4.1.4. Las entregas

Este interesante fenómeno de la sociología literaria ha merecido estudios diversos. Entre ellos, el más completo es el de Ferreras [*Npe*], del que extraemos los datos que siguen.

La entrega era un cuadernillo en 4.º que equivalía a un pliego de imprenta. El papel era de muy mala calidad. Se utilizaban caracteres de gran tamaño y se abusaba del punto y aparte, de los espacios en blanco y de la disposición de títulos y subtítulos, para ocupar mayor extensión. A veces llevaba grabados, estampas o láminas fuera del texto que solían pagarse de forma independiente. Sólo en

alguna ocasión era un regalo de propaganda. Entre las clases humildes estas ilustraciones, a menudo en color, se utilizaban con fines ornamentales, pegadas en las paredes o sobre los muebles. Su calidad estética es muy escasa. La mayor parte son vulgares, ramplonas y de colores demasiado chillones. Con ellas lo único que se busca es mostrar de forma expresiva una determinada escena. Fueron muy pocos los artistas de renombre que colaboraron en esta actividad. Como excepción, lo hicieron Vicente Cardero, que también trabajó en *El artista* y en el *Semanario pintoresco español*, José Severini y Eusebio Planas. Todos ellos se esmeran mucho menos cuando los grabados están destinados a las entregas.

Salen a la calle cada semana. El precio habitual es de un real la unidad; aun así, no resultan demasiado baratas para el obrero, hasta el punto de que a veces las compran entre dos o más familias. Este sistema de comercialización sólo fue viable en Madrid y Barcelona. Los trabajadores del campo no podían comprar novelas ni siquiera por entregas. Para los editores fue un negocio verdaderamente boyante. Ferreras [*Npe*, 36] llega a calificarlo, desde el punto de vista moral, de «estafa».

Los encargados de distribuir las al público solían ser estudiantes que desempeñaban este trabajo por el módico precio de un real diario. Se hacía propaganda por medio de prospectos y carteles.

Es evidente que este tipo de productos iban destinados sobre todo a la clase obrera. Concluye Ferreras [*Npe*, 24] que «sólo el lector que no puede pagar un libro entero compra entregas». Ahora bien, hay que tener en cuenta que muchos textos sólo se publicaron de este modo; por eso la clase media, si quería leerlos, había de comprar los cuadernillos.

La iniciativa para poner en marcha este aparato no partió de los librereros, sino de un grupo de empresarios. La década de los 40 fue de tanteo, pero a partir de 1850 se produjo una «racionalización capitalista del negocio» [Ferreras: *Npe*, 57]. Podía darse el caso de que un autor fuera al mismo tiempo editor, como ocurría con Wenceslao Ayguals de Izco.

El procedimiento tuvo un indudable efecto positivo: fomentar la afición a la lectura y hacerla más asequible a las clases económicamente débiles. No faltaron, sin embargo, las repercusiones negativas. Al masificarse la producción e intentar satisfacer los gustos de un público de escasa formación estética, los niveles de calidad bajaron considerablemente y de este modo se echaron a perder «algunas capacidades literarias que se malograron y disolvieron en aquel trabajo forzado» [Gómez de Baquero: *Rn*, 49]. El balance general no es demasiado satisfactorio si atendemos a la calidad estética, pero el sistema sirvió para preparar «el advenimiento de la novela artística, del mismo modo que los periódicos, haciendo lectores». Se trata de un hito fundamental en el terreno de la sociología literaria.

Aunque el género habitual y primigenio de las entregas fue la novela, este sistema se empleó también para otras modalidades literarias. Así, la lírica buscó un público más amplio utilizando los ya viejos pliegos sueltos [cf. Marco: *LpE*] y las modernas entregas. Espronceda fue posiblemente el poeta más difundido por estos medios. Sabido es que su poema *El diablo mundo* se fue dando al público en cuadernillos que contenían cantos sucesivos. La obra quedó sin concluir debido a la muerte del poeta.

1.4.1.5. La difusión a través de periódicos: el folletín

El desarrollo de la prensa, tras la muerte de Fernando VII, fue aprovechado para la difusión literaria. Numerosos poemas, relatos, cuadros costumbristas y, sobre todo, novelas, vieron la luz por vez primera en las páginas de los periódicos. Esta vía de propagación impuso cambios sustanciales en la técnica literaria. Ya hemos hablado del fragmentarismo romántico que puede ser una consecuencia del carácter impetuoso de sus autores, pero sin duda es fruto también de la facilidad con que los periódicos acogían breves poemas en verso o prosa. El haber publicado un segmento de una obra extensa condicionaba su continuidad. De esta forma, los poemas románticos se

convierten en una yuxtaposición impresionista de fragmentos.

Cuando el texto era extenso se utilizaba la técnica del folletín, que, según la definición académica, es un «escrito que se inserta en la parte inferior de las planas de los periódicos, y en el cual se trata de materias extrañas al objeto principal de la publicación; como artículos de crítica, novelas, etc.». El folletín dispone de un espacio fijo y uniforme con el fin de que sus entregas sean fácilmente coleccionables.

Con él se desarrolla un tipo peculiar de novela caracterizada por su melodramatismo; pero lo más interesante para nosotros ahora es destacar que a través de este sistema se ofrecieron obras literarias en tiradas impensables por otro medio. A mitad de siglo, cuando las ediciones de libros apenas sobrepasaban los mil ejemplares, había periódicos que lanzaban al mercado más de 10.000. La literatura de creación y de ensayo inserta en sus folletines alcanzaba a un auditorio mucho más amplio de lo que era habitual hasta ese momento. Como las entregas, el folletín preparó el despliegue esplendoroso de la novela decimonónica.

1.4.2. El mundillo literario

1.4.2.1. Relaciones personales

La imagen del romántico solitario es un mito literario que no tuvo correlato alguno en la realidad. Aunque enfrentados a menudo por razones ideológicas o personales, los escritores mantuvieron amplios contactos que llegaron a veces a lazos de amistad y camaradería notables. Bousoño [*Elye*, 45-47] subraya con sagacidad y tino «la dimensión social del individualismo romántico» que llegó a formular como ideales la *sinfilosofía* («el pensar en común») y la *simpoesía*, es decir, la creación literaria de toda una colectividad. Los románticos, y concretamente los españoles, atacaban siempre en cuadrilla y dieron muestras en todos los tonos de su espíritu de sociabilidad.

Los círculos literarios con sus fobias y filias eran el medio natural de cuantos se pintaban a sí mismos como solitarios errabundos en medio de las ruinas.

En las grandes capitales existieron grupos literarios que publicaban libros y revistas, daban conferencias y recitales, y creaban sociedades literarias, algunas de las cuales se mantienen hasta hoy. En Barcelona se desarrolló en fecha muy temprana el grupo encabezado por López Soler y Aribau que lanzó *El europeo*. El mismo López Soler, con la colaboración de Andrés Fontcuberta, Milá y Fontanals, etc. lanzó *El vapor*. En ese círculo hay que incluir también a Ribot y Fontseré, Piferrer y otros.

En Valencia tenemos el grupo de Arolas, Boix y Bonilla. En Palma, el grupo romántico se concentró en torno a José María Cuadrado. En Cádiz el *Diario mercantil* (1803-1830) acogió a la primera hornada de románticos: Trueba y Cossío, Böhl, etc.

La capitalidad del movimiento recayó en Madrid. Barcelona, siendo su adelantada, derivó hacia el cultivo de la lengua vernácula (*La Renaixença*) y no concentró autores en castellano de la talla de Rivas, Espronceda, Larra, Zorrilla y varios otros que por azares fundamentalmente políticos fueron a recalar en la capital del estado. Los grupos de amigos se establecieron en función de la edad y secundariamente en función de las afinidades ideológicas. Martínez de la Rosa, Alcalá Galiano, el duque de Rivas y el conde de Toreno fueron amigos además de colegas y correligionarios. Espronceda reunió en torno a sí a la llamada «partida del trueno», integrada por García de Villalta, Miguel de los Santos Álvarez y Ros de Olano. A este círculo eran afines Bermúdez de Castro, Enrique Gil, García Tassara, Patricio de la Escosura, Ochoa. Las relaciones de amistad se extendían a Larra, Nicomedes Pastor Díaz, Hartzenbusch, la Avellaneda, etc. Naturalmente, hubo altibajos notables provocados por los destinos profesionales de los integrantes y por los acontecimientos políticos.

Lo que podemos concluir es que los contactos entre los escritores románticos eran frecuentes. Las revistas y los

centros literarios y culturales sirvieron para estrechar lazos entre ellos.

1.4.2.2. Las tertulias románticas

La significación de las tertulias es enorme; sin ellas «no es posible calar en la significación del movimiento romántico español» [Gallego Morell: *Dele*, 28]. Su origen está posiblemente, no en las academias dieciochescas o barrocas, sino en las sociedades patrióticas que proliferaron a principios de siglo y que deben paradójicamente su existencia a la invasión napoleónica y, posteriormente, a la represión absolutista. Cafés y casas particulares se convirtieron en tertulias literarias y políticas donde se escribía y se conspiraba.

Gallego Morell [*Dele*, 2-28], que ha estudiado detenidamente el tema, destaca la existencia de estas reuniones en todas las ciudades de importancia. En Cádiz existe la tertulia de la marquesa de Pontejos y la de doña Margarita López de Morla, a la que acudieron los jóvenes literatos liberales: Toreno, Alcalá Galiano, Martínez de la Rosa, Ángel de Saavedra... En la misma ciudad tenemos los encuentros en la casa de los Böhl de Faber, donde debió de nacer la famosa polémica calderoniana, y las reuniones en el palacio de la marquesa de Arco Hermoso.

En Barcelona, «otra escotilla abierta al Romanticismo», la primera tertulia romántica fue la redacción de *El europeo*. En Valencia Juan Nicasio Gallego fundó la Academia de Apolo que, aunque no propugnaba un ideal estético romántico, no por eso se podía sustraer al influjo general de la época. Más tarde, Arolas, Boix y Bonilla darían nuevos impulsos a los contactos personales entre los literatos valencianos.

Los emigrados se reunían en Londres en casa de don Agustín Argüelles, en la librería de don Vicente Salvá o en el British Coffee House.

Sevilla tuvo su tertulia más importante en las postrimerías de la época romántica. Don Juan José Bueno reunía los miércoles y sábados a figuras como Miguel de los Santos Álvarez, Romea, Cecilia Böhl de Faber... Esta

tertulia fue escenario de las primeras lecturas de *La gaviota*.

Las asociaciones intelectuales y políticas más importantes se desarrollaron en la capital. Merecen un capítulo independiente.

1.4.2.3. Tertulias y círculos culturales en el Madrid romántico

Famosa fue en su tiempo la reunión conocida como EL PARNASILLO, inaugurada en 1830 por Carnerero, Bretón de los Herreros, Gil y Zárate, Mesonero, etc. Estaba situada en un cuarto astroso del café del Príncipe, contiguo al teatro del mismo nombre. A esta reunión fueron a parar todos los ingenios de la época: Espronceda, Larra, Escurra, Gil, Ventura de la Vega, Ochoa,... Frente a los que opinan que *El parnasillo* fue la cuna del Romanticismo español, Peers [*Hmre*, I, 298], emperrado en negar la existencia de tal movimiento, sostiene que los asistentes «poseían en grado muy acusado el don de la expresión, pero lo emplearon más bien para disputar entre sí y atacar las ideas de los demás que para construir los cimientos de una literatura nueva y estable. No formularon credo alguno; no se propusieron una actuación constructiva ni fundaron ninguna escuela». Pensamos que entre tantos poetas se discutiría sobre la nueva literatura y, aunque no saliera de las reuniones un programa definido, sería caldo de cultivo para las audacias románticas.

En 1835 se fundó el ATENEO CIENTÍFICO Y LITERARIO de Madrid, heredero del que existió en los años del trienio constitucional. Su primer presidente fue el duque de Rivas, asistido por Olózaga y Alcalá Galiano como consilia-rios, y por Juan Miguel de los Ríos y Mesonero como secretarios. La institución ha ejercido enorme influencia sobre la vida literaria y política del país hasta tiempos recientes. En sus primeros momentos difundió las ideas de los artistas y pensadores más célebres de la época. Sus cuatro secciones (ciencias morales y políticas, naturales, físicas y matemáticas, y literatura y bellas artes) organiza-

ron cursos y debates que tuvieron gran resonancia. Larra [cf. A, 972-998] dedicó varios de sus artículos a comentar las actividades culturales de la entidad en sus primeros tiempos. Por las cátedras del Ateneo pasaron Alberto Lista, Alcalá Galiano, Donoso, Pacheco, Gayangos, Castelar, etc. En breve espacio de tiempo llegó a ser territorio de los moderados y entre sus primeros presidentes se cuenta Martínez de la Rosa. El estudio más reciente sobre el tema es, que sepamos, el de Ruiz Salvador [AM], al que remitimos al lector interesado.

El LICEO ARTÍSTICO Y LITERARIO nació de una iniciativa de José Fernández de la Vega y en 1838 ocupó unos salones del palacio de los duques de Villahermosa. Muchos de sus miembros lo fueron también del Ateneo; sin embargo, el Liceo se caracterizó por un talante más juvenil y progresista, y por su dedicación exclusiva a las bellas artes. García de Villalta lo presidió en 1839 y Espronceda estuvo en su junta directiva. La institución organizó veladas artísticas en que se oía música y se recitaban poemas, tuvo un teatro de aficionados, publicó una revista y ofreció exposiciones de pintura y escultura.

Estas sociedades gozaron de gran prestigio en el Madrid romántico y a ellas acudían cuantos buscaban la fama del arte, el brillo social u otros fines menos altos, como se desprende de estos versos de Espronceda:

A todos, gloria, tu pendón nos guía,
y a todos nos excita tu deseo:
apellidarse socio ¿quién no ansía
y en las listas estar del Ateneo?
¿y quién, aficionado a la poesía,
no asiste a las reuniones del Liceo,
do la luz brilla dividida en partes
de tanto profesor de bellas artes?

Es cierto que allí van también profanos
en busca de las lindas profesoras,...

[El diablo mundo, vv. 1.460-1.469]

Además de estas asociaciones culturales, existieron múltiples tertulias privadas. Las más famosas son las que se reunían en casa de Carolina Coronado, Aureliano Fernández-Guerra, el marqués de Molins, el duque de Rivas...

Para ahondar en el conocimiento de las tertulias románticas véase el trabajo ya citado de Gallego Morell [Dele, 2-28], del que proceden muchas de las noticias que aquí hemos recogido.

1.4.3. Generaciones literarias

Numerosos historiadores y antólogos consideran que los últimos ilustrados (Quintana, Juan Nicasio Gallego, Lista, Blanco White, etc.) deben ser considerados como la primera generación romántica. Nos parece que no es así por las razones ya expuestas en 1.1.8.1.

En el *continuum* que constituye la historia literaria de la primera parte del siglo XIX creemos poder distinguir dos grupos claramente diferenciados. La generación del DUQUE DE RIVAS (1798-1865) y MARTÍNEZ DE LA ROSA (1787-1862), para darle el nombre de sus miembros más destacados, la forman autores nacidos en el siglo XVIII y podría denominarse con toda propiedad GENERACIÓN DE TRANSICIÓN. Sufrieron en su carne la guerra de la Independencia y la represión fernandina. Muchos se vieron en la necesidad de exiliarse: José Joaquín de Mora (1783-1864), Alcalá Galiano (1789-1865), Maury (1772-1845), Gorostiza (1789-1851) y otros. En esta generación hay que meter, aunque su ideología difiere sustancialmente de la de los anteriores, al alemán Juan Nicolás Böhl de Faber (1770-1836), el primer apologista del Romanticismo en nuestro país.

Estos autores tuvieron una formación neoclásica y la obra de muchos de ellos se reparte entre las formas clasicistas y las románticas, si no se mantiene en su totalidad apegada a las preceptivas pseudoaristotélicas.

En los últimos años del siglo nacieron autores que entran por derecho propio dentro del Romanticismo, pero que no pertenecen al apogeo del género. La guerra de la Independencia les cogió siendo muy niños, pero en su juventud vivieron las alternancias del reinado de Fernando VII. Algunos tuvieron que exiliarse tras el trienio constitucional. En este grupo se incluyen Agustín Durán

(1793-1862), Gil y Zárate (1796-1861), Aribau (1798-1862), Estébanez (1799-1867), Miñano (1799-1845), Tueba y Cosío (1799-1835), etc.

El caso de FERNÁN CABALLERO (seudónimo de Cecilia Böhl de Faber) es peculiar. Por la fecha de su nacimiento (1796) pertenece a este grupo, pero la edición de su obra es muy tardía; se inicia en 1849 y llega a la literatura de la mano de Hartzzenbusch, diez años más joven, pero que para entonces ya había publicado sus obras de mayor relieve. La temática que subyace en sus novelas (enfrentamiento entre la cosmovisión del antiguo régimen y la nueva concepción liberal) pertenece por entero a la época romántica; su estética literaria parte del costumbrismo, pero prelude las técnicas realistas. Su vinculación al medio histórico y a las figuras del Romanticismo nos parece incuestionable. En consecuencia, la incluiremos en este volumen que pretende mostrar no sólo unas formas artísticas peculiares, sino, sobre todo, una época literaria, en la que doña Cecilia entra de lleno.

La GENERACIÓN PLENAMENTE ROMÁNTICA, o de LARRA (1809-1837) y ESPRONCEDA (1808-1842) nace en los primeros años del siglo XIX y tiene su mayor efervescencia literaria y vital durante la década progresista (1834-1844). Los más viejos de este grupo son José García de Villalta (1801-1846) y Ayguals (1801-1875), a los que siguen Mesonero (1803-1882), Cortada y Sala (1805-1868), Arolas (1805-1849), Hartzzenbusch (1806-1880), López Soler (1806-1836), Escosura (1807-1878), Donoso (1809-1853), Balmes (1810-1848), Díaz (1811-1863), la Avellaneda (1814-1873), etc.

En este grupo hay que incluir a numerosos autores nacidos entre 1815 y 1825, cuya vida literaria se cruza con las de Larra, Espronceda y otros que eran ligeramente mayores que ellos. Es la camada de ZORRILLA (1817-1893) y CAMPOAMOR (1817-1901), aunque este último escribirá sus obras más notables en la época del Realismo. Forman el grupo de «los últimos románticos»: Ochoa (1815-1872), Martínez Villergas (1816-1894), Enrique Gil (1817-1846), Bermúdez de Castro (1817-1883), Navarro Villoslada (1818-1895), con obras importantes en la época del Rea-

lismo, Trueba (1819-1889), Fernández y González (1821-1888)... Cerramos la relación con Carolina Coronado (1823-1911).

No creemos que los nacidos después de 1825 puedan ser considerados románticos, si aceptamos el sentido de época que hemos dado al término Romanticismo.

1.4.4. Evolución de los géneros literarios

Habida cuenta de que al frente de cada capitulillo se esbozan los aspectos sobresalientes y la trayectoria de cada género, nos limitaremos aquí a trazar el panorama general y a subrayar las novedades que trae la literatura romántica en cuanto a los géneros.

En primer lugar señalemos el auge del PERIODISMO a impulsos de la libertad de prensa que rige en determinadas etapas de la vida nacional. LARRA convierte el artículo periodístico en creación estética sin desvincularlo de su entorno inmediato. Dentro de esta literatura hay que destacar el costumbrismo en su doble faceta de crítica social y de reflejo nostálgico de tipos populares en trance de desaparecer.

La NOVELA resurge tras siglo y medio de decadencia. Aunque no se producen obras excepcionales, esta época constituye el origen y preparación de los grandes relatos decimonónicos. Las primeras muestras fueron traducciones del francés y del inglés. Más tarde se desarrolló una producción autóctona. Los géneros dominantes fueron la novela moral, sentimental, de terror, anticlerical, histórica, social, de sucesos contemporáneos y costumbrista. Tres son los tipos que lograron una más amplia difusión: la histórica, la social y la costumbrista o prerrealista. Ya señalamos en el volumen II de este *Manual* que el auge de la novela acostumbra a ir ligado al progreso y desarrollo de la burguesía. No puede extrañarnos que en la primera mitad del siglo XIX resucite este género literario.

El TEATRO fue campo para los enfrentamientos públicos y multitudinarios entre la estética neoclásica y la romántica. Sin alcanzar las cotas de la parisina batalla del

Hernani, en Madrid el estreno de *Don Álvaro* del duque de Rivas dio ocasión al choque entre los partidarios de uno y otro sistema. El influjo clasicista persistió, en especial a través de la comedia moratiniana; sin embargo, el drama histórico adoptó pronto las nuevas fórmulas con el consiguiente abandono de las unidades, conservadas todavía en el *Macías* de Larra. Hubo otros subgéneros de cierta importancia, como la comedia de magia, pero la época romántica se caracteriza en su dimensión escénica por el apogeo de la ópera, especialmente la italiana y las que en España se hicieron a su imagen y semejanza. Contrasta esta pasión operística con el desinterés que existió por la música sinfónica.

La LÍRICA y la ÉPICA se funden y ramifican en subgéneros diversos. Proliferan las canciones, eminentemente líricas, las leyendas de ambiente histórico tocado casi siempre por el ala de lo misterioso, milagroso o terrorífico, y el «poema filosófico» que pretende dar una visión patética y sarcástica del conjunto de la realidad. Paralelamente nace una corriente intimista que irá conformando el estilo que en décadas posteriores dará como resultado la lírica becqueriana. También —en el sentido opuesto— se creará una poesía retórica y altisonante, de ideología reaccionaria que dará origen a un sector de la lírica realista.

1.4.5. Valoración global de nuestro Romanticismo literario

Algunos críticos han juzgado la etapa romántica como una época esplendorosa de nuestra literatura, como un trascendental renacimiento. Ha pesado en esta apreciación el tradicional desdén por el siglo XVIII, acusado de afrancesado y frío, en vivo contraste con el nacionalismo y el ardor de los románticos. Los protagonistas creyeron estar asistiendo a un movimiento que daría creaciones imperecederas al arte español, además de considerarse herederos y continuadores de un glorioso pasado cultural.

También existe una nutrida tradición crítica que censura y lamenta el escaso vigor, la palabrería y el énfasis

que ve en nuestros románticos, a los que niega valor estético alguno.

Alborg [*Hle*, IV, 11-71], en el detallado estudio que encabeza el cuarto volumen de su *Historia de la literatura española*, ha enfrentado las diversas posturas y ha mostrado las contradicciones de unos y otros.

Nosotros, aceptando el riesgo de contradecirnos, constatamos, aunque no acusamos ni tan siquiera lamentamos, la escasa vigencia que tienen para el lector medio de hoy la mayor parte de las creaciones de nuestros poetas románticos. Sin llegar al estancamiento que sufren las artes plásticas tras la muerte de Goya, la literatura nos ofrece contadas piezas que hoy se lean al margen de las obligaciones académicas o del interés culturalista por conocer los productos de una época histórica. La vivencia de leer sólo es satisfactoria por sí misma en un número limitadísimo de casos. La mayor parte de los lectores no pueden —no podemos— superar las puerilidades de tantas obras de la época y ven —vemos— en ellas una estructura endeble y, a menudo, histriónica y superficial. Hay excepciones que se señalan con el debido entusiasmo en los capítulos que siguen.

Creemos, no obstante, que, a pesar de sus excesos y carencias, el Romanticismo español es un paso importante, imprescindible en la evolución literaria; trae temas inéditos y formas nuevas que fructificarán en los movimientos que le siguen: el Realismo, que tanto debe a la estética y la cosmovisión románticas, y la Generación de fin de siglo que, a pesar de ocasionales desdenes, hunde sus raíces en las posibilidades abiertas por el movimiento que ahora nos ocupa. Incluso el Surrealismo tiene evidentes vinculaciones con la libertad creadora que trajeron los románticos [cf. Torre: *NB*, 332-333, y Taléns: *Tp*].

Así pues, sin grandes obras (o muy pocas), con piezas superficiales, el Romanticismo es un hito clave, importantísimo en el devenir de la literatura española.