

Anales de Literatura Española

Nº 25, 2013 (SERIE MONOGRÁFICA, NÚM. 15)

Revistas Literarias Españolas e Hispanoamericanas (1835-1868)

Edición de José María Ferri Coll & Enrique Rubio Cremades

M.^a JOSÉ ALONSO SEOANE La participación del Conde de Campo Alange en *El Artista* en los tres primeros meses de 1835 • CECILIO ALONSO Las revistas de actualidad germen de la crónica literaria. Algunas calas en la evolución de un género periodístico entre 1845 y 1868 • ANTONIO ARROYO ALMARAZ Ángel Saavedra, Duque de Rivas, en las revistas literarias españolas • M.^a ÁNGELES AYALA ARACIL *El Artista* (Madrid, 1835-1836) fuente literaria de *El Recreo de las Familias* (México, 1837-1838) • MARIETA CANTOS CASENAVE Los dispositivos ópticos y su recepción en la prensa del romanticismo (1835-1868). Una aproximación • JOSÉ MARÍA FERRI COLL & EVA VALERO JUAN Las dos Españas y la emancipación literaria americana en *El Iniciador* de Montevideo • MARINA GACTO SÁNCHEZ La estimación del artista dieciochesco a través de la estética romántica en la prensa ilustrada española • SALVADOR GARCÍA CASTANEDA Costumbrismo y prensa en la Cantabria del siglo XIX • RAQUEL GUTIÉRREZ SEBASTIÁN Usos, tipos, modas y costumbres del medio siglo. El Costumbrismo en *La Ilustración* • LUIS MARCELO MARTINO Lecturas transatlánticas. Las letras españolas en *El Iniciador* (Montevideo, 1838-1839) • ÁNGELES QUESADA NOVÁS *La Ilustración. Periódico Universal* (1849-1857). Panorámica general • FRANCO QUINZIANO Prensa periódica, política y campo cultural en el Río de la Plata: Pedro de Angelis, «Escritor oficial» • BORJA RODRIGUEZ GUTIÉRREZ La narrativa en *La Ilustración* (1849-1857): La «Serie B» del *Semanario Pintoresco Español* • LEONARDO ROMERO TOBAR *El Belén* (1857), periódico de un día de los últimos románticos • ENRIQUE RUBIO CREMADES Hispanoamérica y España a mediados del siglo XIX. El editor Francisco de Paula Mellado y la *Revista Española de Ambos Mundos* • DOLORES THION SORIANO-MOLLÁ Antonio Bergnes de las Casas, un editor para todos. De los primeros pasos en el gremio a *El Museo de Familias* (índices) • NADIA VAÍLLO GARRI Crítica teatral en *El Artista*: defensa del nuevo drama romántico • PILAR VEGA RODRÍGUEZ Geografía literaria en la prensa romántica: la cueva encantada

ÁREA DE LITERATURA ESPAÑOLA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA,
LINGÜÍSTICA GENERAL Y TEORÍA DE LA LITERATURA

Universidad de Alicante

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

NÚM. 25. 2013 (SERIE MONOGRÁFICA, NÚM. 15)

ÁREA DE LITERATURA ESPAÑOLA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA, LINGÜÍSTICA GENERAL Y TEORÍA DE LA LITERATURA

UNIVERSIDAD DE ALICANTE

REVISTAS LITERARIAS ESPAÑOLAS E HISPANOAMERICANAS (1835-1868)

Edición de José María Ferri Coll & Enrique Rubio Cremades

Director

Enrique RUBIO CREMADES

Codirector

Miguel Ángel LOZANO MARCO

Secretaria

Laura PALOMO ALEPUZ

Consejo Editorial

Carmen ALEMANY BAY (Universidad de Alicante)

M^a de los Ángeles AYALA ARACIL (Universidad de Alicante)

Beatriz ARACIL VARÓN (Universidad de Alicante)

Miguel Ángel AULADELL PÉREZ (Universidad de Alicante)

Jean-François BOTREL (Université Rennes 2)

Helena ESTABLIER PÉREZ (Universidad de Alicante)

Jean-Pierre ÉTIENVRE (Casa de Velázquez)

José María FERRI COLL (Universidad de Alicante)

Dante LIANO (Università Cattolica)

Renata LONDERO (Università Degli Studi Di Udine)

Remedios MATAIX AZUAR (Universidad de Alicante)

Gregorio MARTÍN (Duquesne University)

Ermitas PENAS VARELA (Universidad de Santiago de Compostela)

Ángel L. PRIETO DE PAULA (Universidad de Alicante)

Montserrat RIBAO (Universidad de Vigo)

Juan A. RÍOS CARRATALÁ (Universidad de Alicante)

José Carlos ROVIRA SOLER (Universidad de Alicante)

Diego SAGLIA (Università degli Studi di Parma)

Marisa SOTELO VÁZQUEZ (Universidad de Barcelona)

Dolores THION SORIANO-MOLLÁ (Université de Pau et des Pays de l'Adour)

Eva VALERO JUAN (Universidad de Alicante)

Comité Científico

Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS (CSIC)

Francisco Javier DIEZ DE REVENGA (Universidad de Murcia)

Ana M^a FREIRE LÓPEZ (UNED)

Salvador GARCÍA CASTAÑEDA (Ohio State University)

Davis T. GIES (University of Virginia)

José Manuel GONZÁLEZ HERRÁN (Universidad de Santiago de Compostela)

Yvan LISSORGUES (Université de Toulouse-le-Mirail)

Francisco José MARTÍN CABRERO (Università di Torino)

Piero MENARINI (Università di Bologna)

Cesar OLIVA (Universidad de Murcia)

Leonardo ROMERO TOBAR (Universidad de Zaragoza)

Santos SANZ VILLANUEVA (Universidad Complutense de Madrid)

Russell P. SEBOLD (University of Pennsylvania)

Philip W. SILVER (Columbia University)

M^a del Carmen SIMÓN PALMER (CSIC)

Adolfo SOTELO VÁZQUEZ (Universidad de Barcelona)

*ANALES DE LITERATURA
ESPAÑOLA*

UNIVERSIDAD DE ALICANTE - NÚM. 25 - 2013

Los artículos publicados han sido evaluados por informantes externos, que en pares y de forma anónima han recomendado su publicación

I.S.S.N.: 0212-5889
Depósito legal: A-537-1991
Maquetación: Marten Kwinkelenberg
Impresión:

Anales de Literatura Española se halla indizada en los índices RESH-CSIC y LATINDEX (catálogo). Asimismo aparece recogida en las bases de datos de calidad PIO, ISOC y MLA.

ÍNDICE

CONTENTS

- Alonso Seoane, M.^a José*
La participación del Conde de Campo Alange en *El Artista* en los tres primeros meses de 1835 11
The participation of the Count of Campo Alange in El Artista during the first three months of 1835
- Alonso, Cecilio*
Las revistas de actualidad germen de la crónica literaria. Algunas calas en la evolución de un género periodístico entre 1845 y 1868 45
News magazines as the germ of literary creation. An approach to the evolution of a journalistic genre between 1845 and 1868
- Arroyo Almaraz, Antonio*
Ángel Saavedra, Duque de Rivas, en las revistas literarias españolas 69
Angel Saavedra , Duke of Rivas, in Spanish literary magazines
- Ayala Aracil, M.^a Ángeles*
El Artista (Madrid, 1835-1836) fuente literaria de *El Recreo de las Familias* (México, 1837-1838) 89
El Artista (Madrid, 1835-1836) the source of El Recreo de las Familias (Mexico, 1837-1838)
- Cantos Casenave, Marieta*
Los dispositivos ópticos y su recepción en la prensa del romanticismo (1835-1868). Una aproximación 105
An approach to optical devices and their reception in the press of Romanticism (1835-1868)
- Ferri Coll, José María & Valero Juan, Eva*
Las dos Españas y la emancipación literaria americana en *El Iniciador* de Montevideo 131
The two Spains and American literary emancipation in El Iniciador of Montevideo

<i>Gacto Sánchez, Marina</i>	
La estimación del artista dieciochesco a través de la estética romántica en la prensa ilustrada española.....	149
<i>Eighteenth Century artistic estimation though romantic aesthetics in the Spanish illustrated press</i>	
<i>García Castañeda, Salvador</i>	
Costumbrismo y prensa en la Cantabria del siglo XIX	169
<i>Costumbrismo and Press in the Nineteenth Century in Cantabria</i>	
<i>Gutiérrez Sebastián, Raquel</i>	
Usos, tipos, modas y costumbres del medio siglo. El Costumbrismo en <i>La Ilustración</i>	185
<i>Uses, Types, Fashions and Customs of the half century. Costumbrismo in La Ilustración</i>	
<i>Martino, Luis Marcelo</i>	
Lecturas transatlánticas. Las letras españolas en <i>El Iniciador</i> (Montevideo, 1838-1839)	211
<i>Transatlantic Readings. Spanish letters in El Iniciador (Montevideo, 1838-1839)</i>	
<i>Quesada Novás, Ángeles</i>	
<i>La Ilustración. Periódico Universal</i> (1849-1857). Panorámica general	239
<i>La Ilustración. Periódico Universal (1849-1857). General overview</i>	
<i>Quinziano, Franco</i>	
Prensa periódica, política y campo cultural en el Río de la Plata: Pedro de Angelis, «Escritor oficial»	253
<i>Periodical Press, politics and culture in the Rio de la Plata: Pedro de Angelis, «official Writer»</i>	
<i>Rodríguez Gutiérrez, Borja</i>	
La narrativa en <i>La Ilustración</i> (1849-1857): La «Serie B» del <i>Semanario Pintoresco Español</i>	283
<i>Narrative in La Ilustración (1849-1857): The «Series B» of the Semanario Pintoresco Español</i>	
<i>Romero Tobar, Leonardo</i>	
<i>El Belén</i> (1857), periódico de un día de los últimos románticos	305
<i>El Belén (1857), newspaper of the last romantics</i>	
<i>Rubio Cremades, Enrique</i>	
Hispanoamérica y España a mediados del siglo XIX. El editor Francisco de Paula Mellado y la <i>Revista Española de Ambos Mundos</i>	317
<i>Latin America and Spain in the mid-nineteenth century. The publisher Francisco de Paula Mellado and the Revista Española de Ambos Mundos</i>	

Thion Soriano-Mollá, Dolores
Antonio Bergnes de las Casas, un editor para todos. De los primeros
pasos en el gremio a *El Museo de Familias* (índices) 341
Antonio Bergnes de las Casas, an editor for everyone. From the first steps in the guild to
El Museo de las Familias (indices)

Vaíllo Garri, Nadia
Crítica teatral en *El Artista*: defensa del nuevo drama romántico 383
Theater criticism in El Artista: a defense of the new romantic drama

Vega Rodríguez, Pilar
Geografía literaria en la prensa romántica: la cueva encantada 397
Literary geography in the romantic press: the haunted cave

* * *

Las/los autoras/es..... 429

Normas para la presentación de originales 441

LA PARTICIPACIÓN DEL CONDE DE CAMPO ALANGE EN *EL ARTISTA* EN LOS TRES PRIMEROS MESES DE 1835

María José ALONSO SEOANE

aseoane@ccinf.ucm.es

Universidad Complutense de Madrid

Resumen

En el Archivo de los Condes de Campo de Alange se encuentran actualmente manuscritos autógrafos relacionados con *El Artista* correspondientes a los tres primeros meses de 1835. Este trabajo se centra en la participación desconocida de José de Negrete, conde de Campo Alange, en la redacción de *El Artista* y la vida interna de la publicación en sus orígenes, a través de los manuscritos conservados en el Archivo.

Palabras clave: José de Negrete, Conde de Campo Alange, *El Artista*, Eugenio de Ochoa, Romanticismo español, Literatura y periodismo

Abstract

In the Archive of the Condes de Campo de Alange there currently are autograph manuscripts related to *El Artista*, which were written in the first three months of 1835. This work focuses on the unknown participation of José de Negrete, Conde de Campo Alange, in the drafting of *El Artista* and the internal life of the publication in its origins, through the manuscripts preserved in the Archive.

Keywords: José de Negrete, conde de Campo Alange, *El Artista*, Eugenio de Ochoa, Spanish Romanticism, Literature and journalism

La actividad desconocida del conde de Campo Alange en los primeros meses de *El Artista*

Como suele suceder en publicaciones análogas, los tres primeros meses de la vida de *El Artista*, marcan el programa de la revista y constituyen la base de consolidación de su identidad, para sus creadores y para el público. Estas primeras entregas incluyen, además de la parte gráfica de estampas litografiadas de diverso carácter, la conocida distribución de *El Artista* en distintas secciones que, en resumen, abarcan artículos sobre biografías de ingenios españoles, bellas artes, literatura y textos de creación, que aparecen firmados con un moderno sentido de autoría; así como escritos de carácter editorial, reseñas y comentarios de actualidad cultural. Aunque las colaboraciones son obviamente esenciales para el estudio de la revista, tienen también un interés particular los textos no firmados, que hacen referencia a la vida interna de la revista y a aspectos de actualidad. Estos textos tienen mayor fluidez que los enmarcados en las demás secciones y están más relacionados con la continua conversación de la vida social, especialmente, en el debate entre las distintas publicaciones periódicas de la época en que *El Artista* participa. De esta manera, los textos no firmados de carácter circunstancial, como Advertencias, *Varietades*, crónica de teatros y otros acontecimientos culturales de la semana, contribuyen a un mejor conocimiento de lo que *El Artista* era y suponía, de hecho, en el momento de su publicación.

En general, se ha dado por supuesto que Eugenio de Ochoa, como principal artífice de *El Artista*, sería el autor de los textos no firmados, ya que no se había podido advertir el papel que José de Negrete y Cepeda, V conde de Campo de Alange (1812-1836), conocido por sus importantes colaboraciones de creación y crítica, tenía en la revista como editor literario; a pesar de que, en la época, distintos testimonios lo señalan como fundador y director de la revista¹. Sin embargo, como adelanté en alguna ocasión (Alonso Seoane

1. El propio Eugenio de Ochoa, al recordar a su amigo: «Juntos fundamos con Federico de Madrazo el *Artista*» (Ochoa 1867, pág. 274) y Joaquín Ignacio Mencos, entonces barón de Bigüezal, amigo de Campo Alange, que se preocuparía más tarde por su sepultura (Archivo de los Condes de Campo de Alange —ACCA, en lo sucesivo al indicar la signatura de los manuscritos— 53.017) (Mencos y Manso de Zúñiga 1952, pág. 107). Actualizo ortografía y puntuación en los textos impresos de época; en las citas de textos publicados en *El Artista* indico, entre paréntesis, tomo y página. Además de las conocidas obras sobre *El Artista* (Simón Díaz 1946; Calvo Serraller y González García 1981), el interés por la revista se muestra en estudios de carácter general sobre el Romanticismo en España, así como en trabajos monográficos, más cercanos en el tiempo, que se ocupan de la revista desde distintos ángulos (Lozano Miralles 1988; López Sanz 2000; Alonso Seoane 2002; Ayala Aracil 2002; Ferri Coll 2011; Rodríguez Gutiérrez 2011).

2011a, pág. 308 y 2011b), gracias a la existencia de un fondo de manuscritos relacionados con *El Artista* en el Archivo de los condes de Campo de Alange, actualmente puede probarse la participación de José de Negrete en aspectos decisivos de la revista. En este caso, en los momentos iniciales de la publicación, ya que, en principio, los documentos conservados —originales autógrafos de textos publicados en *El Artista*, cartas y otros escritos—, corresponden al periodo comprendido entre enero y marzo de 1835. Entre otros aspectos de gran interés, estos manuscritos ponen de manifiesto la parte esencial que tuvo Campo Alange, mano a mano con Ochoa, en cuanto a los textos no firmados y las notas indicativas de las relaciones con la imprenta para la edición de *El Artista*, tareas que corresponden en exclusiva a Ochoa y Campo Alange, lo que nos permite atisbar la vida interna de la redacción de la revista en sus comienzos².

No es posible tratar aquí en detalle el contenido del fondo documental, que será objeto de estudios particulares. En este artículo nos centraremos en los textos no firmados con objeto de dar noticia de los mismos y señalar el alcance del papel de Campo Alange en esta etapa de *El Artista*; dejando para otra ocasión, junto con la de los textos de creación y crítica de Campo Alange, su edición y estudio, aspectos que exceden de los límites de este artículo³.

Los manuscritos relativos a *El Artista* en el Archivo de los condes de Campo de Alange

Aunque no es posible conocer con exactitud las vicisitudes de los textos desde su creación, sí conocemos la fecha exacta en que María Manuela de Negrete y Cepeda (1809-1883), hermana mayor de José de Negrete y, a su muerte, VI condesa de Campo de Alange, ordenó los manuscritos de su hermano

2. Además de otra documentación del mayor interés, como cartas de Ochoa y Campo Alange que conocemos por la transcripción de la conferencia que pronunció doña María Laffite y Pérez del Pulgar en el Museo Romántico, el 16 de enero de 1954, de la que se conserva el texto inédito, en cuartillas mecanografiadas (ACCA 65.010046); y otras publicaciones en que se hacen referencias a distintos materiales originales (Mencos 1952; Saltillo 1931). A estas referencias hay que añadir recientes descubrimientos que pueden completar lo que existe en ACCA, que serán objeto de una futura publicación, con la edición de los textos y diferentes estudios monográficos, coordinada por Pedro Rodríguez-Ponga y Salamanca.

3. Como en ocasiones anteriores, agradezco a Dña. Almudena de Salamanca y Suelves, condesa de Campo de Alange y D. Francisco Javier Castellano Barón, conde de Nieva, IX condes de Campo de Alange, la amabilidad y generosidad con que me han facilitado el trabajo de archivo y la publicación de los resultados. Agradezco también de manera especial el apoyo constante del Dr. Enrique Rubio Cremades, que me escuchó hablar de este tema por primera vez en noviembre de 2002.

conservados en el Archivo, anotando en una hoja suelta, doblada en cuatro como para servir de etiqueta: «Composiciones, y traducciones del Sr. D. José Negrete/ 11 de Mayo de 1869». Este texto se repite, escrito con mayor intimidad y con alguna variante, en el dorso de una de las cuartillas dobladas que corresponden a parte del original del texto de Campo Alange, «Recuerdos del sitio de la ciudadela de Amberes», a modo de portada: «Composiciones, traducciones de mi hermano/ 11 de Mayo de 1869» (ACCA 66.089022).

No sería extraño que los manuscritos de las obras literarias de Campo Alange, fallecido trágicamente en la guerra carlista, se conservaran entre sus papeles, pero la existencia de otros textos relacionados con los primeros números de *El Artista*, hace suponer que la redacción de la revista en esta etapa estuvo instalada en el domicilio de Campo Alange, en el nº 2 de la calle Duque de Alba, en las fechas que corresponden al periodo en que Campo Alange está en Madrid, en un intervalo de su actividad bélica: desde finales de enero de 1835 a principios de abril del mismo año, en que sale de Madrid para visitar sus posesiones de Extremadura y, posteriormente, viajar por Andalucía y Gibraltar (Alonso Seoane 2011a), en un dilatado recorrido que dura todo el verano (Rodríguez-Ponga y Salamanca 2012, pág. 589). A partir de finales de marzo de 1835, coincidiendo con las últimas fechas en que pueden encontrarse manuscritos relacionados con *El Artista* en el Archivo, la redacción debió de trasladarse del domicilio de Campo Alange al Tívoli, el domicilio de los Madrazo en el Prado; sede entonces del Real Establecimiento Litográfico, donde se imprimían las estampas de *El Artista*, y donde, en general, se redactaría la revista, excepción hecha de este primer trimestre de 1835 en su conjunto.

El domicilio de los Madrazo habría sido ya el lugar donde, a comienzos del verano 1834, se preparó el primer número de la revista, que se estaba gestando desde la primavera del mismo año (González López y Martí Aixelà 2007, pág. 26). Aunque sigue atentamente la aparición de *El Artista*, Campo Alange no está en Madrid en los meses en que Ochoa y Madrazo gestionan el proceso de publicación de la revista, con la solicitud de impresión el 17 de junio (Romero Tobar 1975, pág. 474), la redacción del prospecto y la preparación del primer número para su publicación el 6 de julio de 1834; publicación que, como es sabido, tuvo que retrasarse indefinidamente (Randolph 1966, pág. 15), en un panorama político muy difícil, como Ochoa expone a Campo Alange en carta de 26 de julio de 1835, señalando su incertidumbre sobre la salida de *El Artista* (Laffite y Pérez del Pulgar 1946, pág. 21)⁴. Meses después,

4. Aunque en este artículo se da por destino de las cartas Sevilla, Pedro Rodríguez-Ponga lo sitúa en Burgos: «Debió pasar aquí una larga temporada, quizá con algún viaje intermedio a Madrid, pero no a Sevilla como se ha solido creer erróneamente» (Rodríguez-Ponga

a finales de 1834, en el domicilio de los Madrazo se pondrá a punto la primera entrega de *El Artista* para su salida definitiva el 4 de enero de 1835⁵. Con toda probabilidad, como veremos, también las dos siguientes, correspondientes al 11 y 18 de enero, así como las demás, después de la partida de Madrid de Campo Alange a Extremadura en abril de 1835, hasta el final de la publicación de *El Artista*, el 27 de marzo de 1836; siendo, por tanto, su lugar habitual de redacción (Zorrilla 1880, t. I, pág. 21).

Del primer número de *El Artista*, tan accidentado, sólo ha quedado en el Archivo el original correspondiente de los «Recuerdos del sitio de la ciudadela de Amberes por los franceses en 1832», del propio Campo Alange⁶, cuyo manuscrito muestra correcciones de su mano y algunas advertencias para la imprenta, además de la anotación escrita por su hermana, indicada arriba. Desde esta 1ª entrega a la 12ª inclusive, correspondientes a los domingos correlativos del 4 de enero al 22 de marzo de 1835, como indicaremos de manera detallada, se conservan en el Archivo, en diverso estado, los manuscritos autógrafos de un número considerable de originales de los textos que componen las entregas, así como otros documentos —cartas y borradores diversos— que, como apuntamos, indican que, en fechas próximas, el lugar de redacción de *El Artista*, se habría trasladado del domicilio de los Madrazo al de Campo Alange. Esto no sería antes de que Campo Alange, incorporado al ejército del Norte desde antes de la salida del primer número de *El Artista*, el 4 de enero de 1835, estuviera de nuevo en Madrid, a finales de este mes. De hecho, tampoco se conserva ningún manuscrito correspondiente a textos publicados en las dos siguientes semanas de *El Artista*, salvo los escritos por Campo Alange —el comienzo de los «Recuerdos de Amberes», ya citado, con

y Salamanca 2012, pág. 586). Ochoa trata también la situación en otra de sus cartas a Campo Alange, recogida por María Laffite y Pérez del Pulgar en el texto de su conferencia (ACCA 65.010046). A finales de marzo, Campo Alange publica su último artículo sobre la Milicia Urbana en *La Revista Española* (23-3-1834), y fecha una primera disposición testamentaria en Madrid, el 27 de marzo de 1834, antes de reincorporarse al ejército (ACCA 66.076001-4).

5. Véase la nota que escribe Ochoa a Santiago de Masarnau (Archivo Histórico Nacional, DIVERSOS-COLECCIONES, 6, N. 30), que transcribe José Simón Díaz (1946, pág. 30); sin fecha, pero de finales de diciembre de 1834 o muy a principios de enero de 1835 (las representaciones de *Don Giovanni*, que reseña Masarnau, tuvieron lugar los días 21 y 23 de diciembre de 1834).

6. El comienzo de la serie (la introducción, sin título, y el Fragmento I, «El viaje»), correspondiente a la 1ª entrega de *El Artista*. De los «Recuerdos del sitio de la ciudadela de Amberes», solo se conservan actualmente en el Archivo, además de la introducción y el Fragmento I, el Fragmento II y el Fragmento VII y último (ACCA 66.089001-44).

los Fragmentos I y II, y el artículo «A la Aristocracia española»—, que seguramente había dejado a Ochoa antes de su marcha.

A través de la correspondencia de Campo Alange con su administrador, don Juan de la Torre y Rújula, que se conserva en el Archivo, es posible seguir algunos de los movimientos de Campo Alange por estas fechas, en una secuencia que va desde comienzos hasta mediados de enero de 1835. El viernes 2 de enero de 1835, ya inminente la salida de *El Artista*, Campo Alange está en Burgos, desde donde escribe a su administrador (ACCA 66.030029-31), de paso hacia Vitoria, donde encontrará dificultades de alojamiento al estar la ciudad colapsada por las fuerzas concentradas en ella. Desde Vitoria escribe de nuevo a su administrador el día 11 (ACCA 66.030032-3) y el 15 (ACCA 66.030035-7)⁷. A su vez, el 16 de enero, el administrador escribe la última carta del periodo, contestando a la de Campo Alange del día 11; carta que se cruza con la anteriormente citada de Campo Alange, de 15 de enero, en que habla de la inminencia de su entrada en acción⁸. A partir de esta fecha se interrumpe la correspondencia con Contaduría que no se reanuda hasta meses más tarde, cuando Campo Alange está de viaje por Extremadura. Esta interrupción coincide con el regreso de Campo Alange a Madrid, que hace innecesaria la correspondencia.

En cualquier caso, Campo Alange está en Madrid, con seguridad, al menos desde el jueves 22 de enero, en que asiste, «a las seis y media de la noche», según la hora anunciada en el *Diario de Avisos de Madrid* del mismo día, a la representación de *La vida es sueño* en el teatro de la Cruz; sobre la que publica una reseña el domingo siguiente, 25 de enero, en la entrega n.º 4 de *El Artista*, cuyo original autógrafo se encuentra entre los manuscritos conservados en el Archivo (ACCA 66.092003-7). A partir de esta entrega 4^a, que se abre con una «Advertencia» escrita por Campo Alange sobre los criterios de la revista sobre

7. En esta última carta, escribe: «Estimado Rújula: Mañana nos ponemos en movimiento con el fin de atacar decididamente a los facciosos [...]. Si nos esperan, pasado mañana será día caliente» (ACCA 66.030035). Campo Alange facilita la dirección de don Justo Barañez [Pintorería 25], que ha dado alojamiento a su criado Pepe, enfermo de pulmonía, y también a él. Salvo error por mi parte, se trata de José Menéndez, al que recuerda especialmente en «Mi última voluntad», firmada en Portugaleta, el 30 de noviembre de 1836 (copias en ACCA 53.018002-3 y 66.005001-2, e inventario de las alhajas que le dejó en su última disposición, en ACCA 66.023001).

8. A los dos días, bajo el mando del general Manuel Lorenzo tuvo lugar la acción de Orbiso. Posiblemente, sería después cuando Campo Alange, siempre mal de salud desde su primera incorporación al ejército, vuelve a Madrid para iniciar un prolongado descanso —un Madrid en seria alarma por los sucesos del 18 de enero—.

posibles comunicados de sus lectores (ACCA 66.092008-9), Campo Alange participará directamente en la dirección y redacción de *El Artista* hasta, al menos, la entrega nº 12 (22-3-1835), última de la que quedan originales manuscritos en el Archivo.

En cuanto a otro tipo de documentos relacionados con *El Artista*, de fecha muy cercana se conserva una carta del ingeniero Epifanio Esteban, datada en Valladolid, el 21 de enero de 1835, que es respuesta a otra de Campo Alange que no pudo haber sido muy anterior. En ella, Esteban acepta la invitación que le ha hecho Campo Alange a colaborar en *El Artista*, sugiriendo algunos temas posibles que se compromete a explicar, si a Campo Alange «y a los Redactores les agradan» (ACCA 65.026001-2). También asegura que procurará enterarse de los datos relevantes sobre el castillo de Fuensaldaña y los cuadros atribuidos a Rubens del convento de monjas del mismo lugar, por los que Campo Alange ha manifestado interés; adelantando alguna de las ideas que aparecerán en el artículo «Fuensaldaña», de Campo Alange, publicado el 15 de febrero siguiente en el nº 7 de *El Artista* (I, 73-4).

No todas las cartas y colaboraciones relacionadas con la redacción de *El Artista* que se conservan en el Archivo están fechadas, pero cabe suponer que corresponden, como los demás documentos, a los tres primeros meses de 1835. Cuando se trata de colaboraciones publicadas en la revista, resulta fácil la localización temporal del texto, a veces, con margen de pocos días, como ocurre con el «Soneto» autógrafo de Francisco de Laiglesia y Darrac, «En la muerte del General D. Manuel Freire, acaezida en esta Corte, el día 7 del corriente mes» (ACCA 66.086001), que fue publicado días después en la entrega nº 11 de *El Artista*, correspondiente al 15 de marzo de 1835 (I, 132). Con respecto a otros manuscritos que permanecieron inéditos, sólo por excepción se conoce la fecha de remisión de uno de ellos: una carta del marqués de San Felices —Mariano Guillamas y Galiano—, dirigida a Campo Alange con fecha de 17 de febrero de 1835, en que le recomienda la publicación de una «Oda», escrita por un joven principiante, cuyo texto adjunta (ACCA 66.077)⁹.

9. La «Oda», fechada el 25 de septiembre de 1834, está dedicada «Al Exmo. Señor Marques de S. Felices con motivo de la muerte de su Esposa D^a Cesarea Castañon»; su autor es Juan Pedro de Espinosa [de los Monteros] y Cutillas (ACCA 66.077). Además de estas cartas, se conservan en ACCA algunos textos de distinto carácter, remitidos a Campo Alange o a los redactores de *El Artista*, y borradores incompletos; textos sin identificar que, en otra ocasión, trataremos por extenso: «A los edictores del Artista. Quintillas» (ACCA 66.081); un breve poema encabezado por la cita «Prêt a partir pour les rives du Tage...» (ACCA 66.092054); un relato incompleto que comienza «Quién será ese paladín» (ACCA 66.092054); y un artículo, incompleto, «Reflexiones sobre el estado actual del teatro en Francia» (ACCA 66.09297-9). Habría que añadir a estos papeles, entre

Las colaboraciones de Campo Alange en *El Artista* después de marzo de 1835

La intensa participación de Campo Alange en los tres primeros meses de *El Artista*, finaliza bruscamente con la última entrega de marzo, nº 13 (29-3-1835). A pesar de que la presencia de Campo Alange es esencial en esta entrega, no existe actualmente en el Archivo ningún original de los artículos publicados en ella. En los meses siguientes, fuera ya del periodo del que se conservan manuscritos relacionados con *El Artista*, solo conocemos la actividad de Campo Alange por los textos que aparecen firmados; que, aunque muestran una menor intervención, indican que el interés de Campo Alange por *El Artista* no decayó a lo largo del tiempo, aunque las circunstancias de su vida limitaran su participación¹⁰.

En estas colaboraciones posteriores a marzo de 1835, se distinguen dos etapas claramente diferenciadas. La primera, cercana al primer trimestre de *El Artista*, corresponde a la estancia de Campo Alange en Extremadura, desde donde envía una nota sobre un mosaico romano recientemente descubierto, que aparece en el texto impreso sin título ni firma, poco después de su marcha en abril de 1835. La conocida nota se inserta en el nº 18 de *El Artista*, correspondiente al 3 de mayo de 1835 (I, 215-6), con un encabezamiento¹¹, escrito seguramente por Ochoa, que interpreta libremente el viaje de Campo Alange según el programa de *El Artista* de buscar y dar a conocer antigüedades dispersas por España (Alonso Seoane 2011a, pág. 313).

Pasado el verano, Campo Alange inicia una segunda etapa de colaboraciones en *El Artista*, que una nueva incorporación al ejército, a finales de diciembre de 1835, iba a truncar de forma definitiva. Poco después de su vuelta a Madrid en septiembre de 1835, a partir de su reciente experiencia, Campo Alange comienza la publicación de un importante texto de viajes, «Sevilla», en el nº 15 de *El Artista* el 11 de octubre de 1835, que, después de varias entregas, finaliza en el nº 21, el 22 de noviembre de 1835 (Alonso Seoane 2001). Sin duda, por entonces, Campo Alange volvería a trabajar de cerca con Ochoa

otros que puedan aparecer, la carta dirigida al conde de Campo Alange por una supuesta «Julia», transcrita por el marqués del Saltillo (Saltillo 1931, pág. 137).

10. En la ordenada relación que hace Campo Alange de distintos objetos que llevará en campaña, anota, entre otros, útiles para dibujar (caja de pinturas, pinceles, lápices ingleses, cortaplumas, etc., «Sitio de Ambéres»); y, entre los libros, «Alg^s artistas» (ACCA 66.016001-2).

11. «Uno de nuestros colaboradores, el Sr. C. de C. A., que se halla actualmente recorriendo la Extremadura en busca de curiosidades artísticas, nos escribe de Mérida lo siguiente». El título y la firma sí aparecen en el Índice: «Antigüedades de Mérida. C. A»

en la redacción de la revista; aunque, como señalamos, en este periodo no es posible determinar el grado de su intervención, salvo en el caso de las colaboraciones firmadas: la ya citada «Sevilla», y las *Varietades* que aparecen en la entrega 21^a (22-11-1835). Estas *Varietades* están formadas por dos breves artículos que Campo Alange firma, cada uno de ellos, con sus iniciales («C. A.»). El primer texto es un comentario de actualidad, sobre el espectáculo circense que se está representando esos días en Madrid; en el que Campo Alange, además de hacer una admirativa reseña, detallada y divertida —especialmente, sobre las habilidades de su *pallaso* predilecto, Mr. Ratel (II, 251)— evoca experiencias autobiográficas de cuando, tiempo atrás, tuvo ocasión de contemplar a algunos de los que ahora están actuando¹².

La segunda «Variedad», de muy distinto carácter, está orientada hacia la modernización de la cultura en España, con la censura de enseñanzas obsoletas, que también Ochoa había denunciado en alguna ocasión en *El Artista* (I, 124). Campo Alange espera verlas desaparecer, ahora que recientemente —en alusión a la Real Orden de 3 de octubre de 1835— se había prohibido el traje talar de los universitarios, símbolo de atraso intelectual. A pesar de que Campo Alange promete ampliar su crítica —ya que la manifestación de alguno de estos abusos daría materia «para largos e interesantes artículos» (II, 252), lo que supone una intención evidente de continuidad—, no volvió a colaborar en *El Artista*, por sus circunstancias personales y por el fin de la publicación. Campo Alange se reincorporó una vez más al ejército, ausentándose de Madrid el 24 de diciembre de 1835 para pasar unos días en Burgos, antes de presentarse en Vitoria, el 8 de enero de 1836 (Rodríguez-Ponga y Salamanca 2012, págs. 587-8); ya no volvería a Madrid antes de la desaparición de *El Artista*, en marzo de 1836.

Sin embargo, antes de su marcha, Campo Alange estuvo presente y, con seguridad, tomó parte en la decisión de seguir adelante con *El Artista* más allá de diciembre de 1835. *El Artista*, siempre en peligro de perecer por su cometido artístico y literario, especialmente en circunstancias de guerra¹³, pasa entonces por un momento crítico, en que sus creadores estuvieron a punto de finalizar su publicación al terminar el año, como se indica en la «Advertencia»

12. En la compañía de los «yernos de Franconi», Paul y Bastien —como se les nombra en uno de los anuncios del *Diario de Avisos de Madrid* (18-11-1835)—, a los que Campo Alange declara haber visto actuar anteriormente. Corrijo una errata no advertida en *El Artista*, «Tranconi» por «Franconi» (II, 250).

13. De las dificultades económicas para la existencia de periódicos culturales, a pesar del desinterés de los redactores que solo aspiran a cubrir gastos —sin duda, parece referirse al caso de *El Artista*—, da fe, entre otros testimonios, la *Floresta Española* (nº 14, 4-4-1835, p. 54 y nº 19, 7-5-1835, p. 74).

que se inserta el 20 de diciembre de 1835¹⁴. A pesar de todo, se decide su continuidad para el siguiente año aunque, como es sabido, no pudo mantenerse más que un trimestre, con el cierre definitivo el 27 de marzo de 1836.

La estrecha colaboración Eugenio de Ochoa y Campo Alange en la primera etapa de *El Artista*

Antes de comenzar la relación detallada de los textos no firmados publicados en *El Artista* por Campo Alange y Ochoa, haremos alguna observación sobre los manuscritos, de éstos y otros autores, que, con notables diferencias en cuanto a número de originales conservados de las distintas entregas y el estado de los mismos, se conservan en el Archivo de los condes de Campo de Alange.

En primer lugar, obviamente, el contenido del Archivo, en su conjunto, tiene el mayor interés para el estudio del conde de Campo Alange y su obra. Además de otro tipo de documentación, como cartas, notas y textos sobre la guerra de Navarra, en cuanto a los artículos firmados por Campo Alange en *El Artista*, se conservan actualmente, en distinto estado de completitud, y con más o menos anotaciones o correcciones, los fragmentos ya citados de «Recuerdos del sitio de la ciudadela de Amberes por los franceses en 1832»¹⁵, «A la aristocracia española», «Del drama moderno en Francia», «Teatro. II», «El último día de un reo de muerte. Por Victor Hugo», y el final de «Pamplona y Elizondo» (IV-VII). Entre los textos de Campo Alange publicados sin firma, que veremos con detalle, se conservan la «Advertencia» sobre posibles Comunicados («Al fundar el *Artista* [...]»), numerosos textos correspondientes a *Variedades*, y dos breves artículos: el que se publica con el título «La vida es sueño» (Rodríguez-Ponga y Salamanca 2012, pág. 589), y el que, sin título, trata sobre la edición de tres comedias de Tirso de Molina en *Talia Española*, por Agustín Durán. Ambos textos, como señalaremos, estaban destinados a *Variedades* según los manuscritos correspondientes, aunque no aparecen como tales al pasar al texto impreso.

14. «Sabemos que han corrido últimamente algunos rumores entre las pocas personas que tienen á bien honrar nuestros trabajos con su atención, de que iba a suspenderse el *Artista* a fin del presente año. Pudieron en efecto estos rumores no ser del todo infundados, pues a nadie ocultamos nuestra intención de poner fin a una empresa que tan poco en armonía está con las calamidades de estos tiempos; pero nos han hecho por fin variar de opinión [...] las repetidas pruebas de aprecio e interés que continuamente estamos recibiendo de personas cuya opinión respetamos mucho [...]» (II, 289).

15. La introducción y los Fragmentos I-II, y VII. Además de los textos, se conservan algunos dibujos sobre el sitio hechos por Campo Alange (ACCA 65.009002-9).

El fondo existente en el Archivo que corresponde a Eugenio de Ochoa, de cuya mano, ocasionalmente, aparecen algunas correcciones en manuscritos ajenos, tiene el mayor interés, como podría esperarse. Se conservan, en todo o en parte, los originales de «A un niño», «A Grecia», «Contestación» «De la rutina», «El castillo del Espectro», «Zenobia» «Museo de pintura» «Calderón». «R. Museo de Pintura y Escultura de Madrid», «Poesías de Juan Bautista Alonso», «Don José Álvarez», «El Yadeste», «La estatua de Memnon» —que aparece sin firma en *El Artista*, pero no en el manuscrito del original, de letra de Ochoa, que firma «E. de O.»—, y un breve artículo, «Los contrastes», sobre la situación de Polonia, que quedó inédito. Un caso curioso lo constituye el original no firmado del «Diálogo entre don Pánfilo y don Timoteo sobre el revoque de las casas», escrito en horizontal en cuartillas numeradas, en que el comienzo es de letra que no hemos podido identificar, con algunas correcciones de Ochoa, hasta que sigue escribiendo Ochoa directamente en las cuartillas 6 y 7, en que termina¹⁶.

La actividad del conde de Campo Alange en los textos no firmados

La participación de Campo Alange en los textos no firmados en los tres primeros meses de *El Artista* puede verse a través de los manuscritos conservados en el Archivo. Todos pertenecen, salvo la «Advertencia» inicial del nº 4 de *El Artista* (25-1-1835) sobre Comunicados de los lectores, a la sección de *Variedades* y textos análogos que, en algún caso, podrían pertenecer directamente a esta sección, como en el caso de «La vida es sueño» y la edición de tres

16. Tienen también gran interés los textos de otros autores, que se conservan en el Archivo, en distinto estado, que aquí solo podemos enunciar, dejando su estudio para otra ocasión: de Santiago de Masarnau, «Real Conservatorio de Música María Cristina» y uno de los artículos sobre «Don Juan»; una parte de «Bellas Artes», de Valentín Corderera; el Soneto ya citado de De Laiglesia y Darrac; el de Alberto Lista, «En la muerte de Doña María Candelaria Casajus», la «Cantilena» de Gallardo y «Talía española» de Luis Uoz y Ríos. El «Fragmento traducido del Sitio de Corinto poema del célebre Lord Byron», «Por Telesforo de Trueba Cosío». El poema de Jacinto de Salas y Quiroga, «La muerte del bravo» —que parece una premonición exacta del caso de Campo Alange—. De Espronceda, «La pata de palo» y «El Pelayo. Fragmentos». Entre los originales que finalmente no se publicaron en *El Artista*, además de alguna poesía de Pedro de Madrazo, se encuentra el manuscrito autógrafo de un relato de Zorrilla que quedó inédito: «Nuño Gimeno o La puerta del So», firmado por «José Zorrilla Moral». También se conserva el texto, de letra no identificada, de varias «Anécdotas» de menor interés, que son traducciones extraídas de la vida de Federico II de Prusia (pueden verse en *Vie de Frédéric II, Roi de Prusse*, t. IV. *Vie privée et littéraire* (Strasbourg/ Paris, 1788) y un artículo, «Farinelli», anónimo, que es traducción de la voz «Farinelli» de la *Biographie Universelle* de Michaud (Paris, 1815, t. 14, págs. 161-4).

comedias de Tirso de Molina aunque, como señalamos, no se les incluye bajo el marbete de *Variedades*, consta en los manuscritos que esa era la sección a la que, en principio, estaban destinados. Siempre se trata de sueltos o breves artículos sobre publicaciones recientes, crónica teatral y otras referencias de actualidad que, salvo excepciones, aparecen en todas las entregas, como era común en las secciones correspondientes de las publicaciones periódicas de la época.

A través de los manuscritos conservados también se puede comprobar la estrecha colaboración entre Ochoa y Campo Alange; de cómo llevan entre ambos el peso de la revista y comparten, a veces materialmente, en la misma hoja, la construcción de las *Variedades*. Ambos autores tienen un papel similar en cuanto al número de *Variedades* redactadas y el relieve de los temas tratados, siempre de gran interés y trascendencia para la labor de *El Artista*, dentro de los límites de este género de escritos.

Otro aspecto importante de la actividad de Campo Alange en *El Artista* es el de los avisos para la imprenta que aparecen en varios de los originales manuscritos. Aunque a lo largo de la vida de *El Artista*, Ochoa sería el encargado de relacionarse con la imprenta en cuanto a los textos publicados en *El Artista*¹⁷, a través de las anotaciones en los originales, puede verse que, en estos primeros meses de 1835, es Campo Alange quien se ocupa de ello; sólo por excepción, aparece un aviso de Ochoa para la imprenta en el texto de una de sus colaboraciones (ACCA 66.092025). Según la documentación conservada, es siempre Campo Alange quien da a la imprenta las instrucciones de carácter general sobre las entregas de *El Artista*, además de hacerlo en sus propios textos. Los originales suelen ir en cuartillas escritas en orientación horizontal o vertical, que se doblan, cada original completo por separado, para entregarlas a la imprenta; en ocasiones, con una advertencia en el anverso de la última hoja, doblada en 8^o¹⁸, en que se señala el título de la colaboración, que puede consistir en una indicación acerca de su contenido —«Soneto», o, «Resto del artículo de Carderera»—, o la indicación genérica «Para el Artista». Así, entre otros ejemplos, en el anverso de la última cuartilla doblada en 8^o, anota, en vertical: «Va el final de Amberès/ Es preciso procurar traer las pruebas mañana jueves por la tarde p^a tener tpo de hacer las correcciones necesarias

17. De lo que queda algún testimonio, como la deferente misiva que dirige a Masarnau (Simón Díaz 1946, pág. 30).

18. En una ocasión esta función la cumple una página impresa de *El Artista* de un n^o anterior: la n^o 51, correspondiente a la entrega 5^a del domingo 1 de febrero de 1835, que es utilizada para anotar al dorso: «Original del Artista / Núm. 9 del Domingo 1^o de Marzo de 1835» (ACCA 65.0025002).

// Pa el Artista/» (ACCA 66.089044). También, en una ocasión al menos, se ocupa de la rectificación de erratas: «Erratas del número anterior» (ACCA 66.092131), así como avisos que se incluyen en *Variedades* e índices de la entrega correspondiente.

En las páginas siguientes, siguiendo el orden de las entregas, señalaremos la participación de Campo Alange en los textos no firmados, indicando los aspectos de mayor relieve, especialmente, en los casos en que se combina su participación con la de Ochoa; citando también los que aparecen con su firma, para dar una idea completa de la actividad de Campo Alange en cada número de los tres primeros meses de *El Artista*. Los textos de las *Variedades* que se conservan en el Archivo, tanto de Campo Alange como de Ochoa, se transcriben en el *Anexo* como aparecen en *El Artista*, para dar agilidad a la enumeración de las colaboraciones sin excesivas citas.

Entregas 1ª a 3ª [4, 11 y 18 de enero de 1835]

No se conserva en el Archivo ningún original de los textos no firmados de las tres primeras entregas de *El Artista*, correspondientes a los domingos 4, 11 y 18 de enero de 1835. En la 1ª entrega (4-1-1835), el único texto de este carácter es el editorial con que se inicia la publicación. El artículo, programático, aparece sin firma, pero está atribuido a Ochoa en el «Índice del Tomo Primero» de *El Artista*. Por lo demás, como se ha indicado, de la entrega 1ª solo se conserva en el Archivo el comienzo de los «Recuerdos del sitio de la ciudadela de Amberes», de Campo Alange. En la 2ª entrega (11-1-1835), en que se publica el Fragmento II de los «Recuerdos de Amberes», se inicia la sección *Revista Semanal. Variedades*, con noticias actuales¹⁹; la primera parte del marbete sería suprimida en los siguientes números, quedando solo en *Variedades*, más comprensivo. Aunque no se conserva el original de estas

19. En la primera entrada, se anuncia, después de un breve comentario de la comedia de Scribe, *Las desdichas de un amante dichoso*, que no se van a tratar en adelante obras extranjeras, de modo coherente con los propósitos de *El Artista* (I, 24) —para esta comedia, como, en general, para las obras dramáticas de este periodo (Menarini 2010)—. Se hace también una referencia, elogiosa en conjunto, al estreno del momento: *El hombre gordo*, de Bretón de los Herreros. En la segunda entrada aparece el tema obligado de los bailes que se están celebrando, que *El Artista* trata con mayor sensibilidad que otros periódicos, haciéndose eco, en las mismas líneas, de la tragedia que supone la guerra. Terminan las *Variedades* con una referencia a la estampa litografiada que se entrega con el ejemplar. Sobre el teatro de Bretón en estos años, es de gran utilidad la reciente obra de Ana Isabel Ballesteros Dorado; en este caso (Ballesteros Dorado 2012, t. II, págs. 188-197).

Variedades pueden atribuirse con seguridad a Ochoa, ya que Campo Alange está en Vitoria, a punto de entrar en combate.

En la 3ª entrega de *El Artista* (18-1-1835), no existe la sección correspondiente a *Variedades*. De Campo Alange, hay dos colaboraciones: la importante y conocida proclama «A la Aristocracia española», como artículo de fondo, firmado excepcionalmente con las iniciales completas —«El C. de C. A.»—, del que existe original en el Archivo (ACCA 66.092100-115), y el Fragmento III de los «Recuerdos del sitio de la ciudadela de Amberes».

Entrega 4ª [25 de enero de 1835]

La entrega 4ª de *El Artista* (25-1-1835) se abre con una nota, sin título (I, 37); aunque aparece como «Advertencia», en el «Índice del Tomo Primero». Se trata de un pequeño artículo de carácter editorial, que se ha atribuido a Ochoa (Randolph 1966, pág. 22), pero que corresponde a Campo Alange, como puede comprobarse gracias al manuscrito autógrafo conservado (ACCA 66.092008-9). Es el texto no firmado de mayor relevancia que se conserva como original de Campo Alange en cuanto a las tareas de dirección y fundación de *El Artista*, ya que en él, Campo Alange se reconoce como su fundador al hacer referencia a la finalidad de la publicación; incluyéndose en «nuestro intento» —implícitamente con Ochoa y Madrazo—, a propósito de los principios que regirán la admisión de «Comunicados» en la revista:

Al fundar el *Artista*, no ha sido otro nuestro intento que el de despertar en nuestra patria el gusto a las bellas artes, que tanto ennoblecen a los que las cultivan y que entre nosotros son el objeto de una indiferencia harto dolorosa; y abrir al mismo tiempo una tribuna en que puedan emitirse libremente todas las opiniones en punto a las materias que pertenecen a nuestro dominio [...] (I, 37).

En esta entrega, nº 4, además de la reseña de la traducción de «El último día de un reo de muerte», de Victor Hugo (I, 40), que Campo Alange aprovecha para hacer una decidida contribución a la batalla por el Romanticismo, se incluye una colaboración no firmada de Campo Alange con el título «La vida es sueño», sobre la representación de la obra de Calderón que corresponde al jueves 22 de enero de 1835²⁰. En el manuscrito autógrafo de Campo Alange, la crónica teatral de *La vida es sueño* no aparece con ese título sino, directamente, debajo del epígrafe «*Variedades*» (ACCA, 66.092003-7), seguida de otra «variedad», también de Campo Alange, parcialmente tachada, sobre la pieza

20. Teniendo en cuenta el anuncio del *Diario de Avisos de Madrid* (22-1-1835), que sólo anota otra representación, cercana, en el siguiente mes de febrero (2-2-1835).

Variedades.

Esta Obra nos hemos tenido el gusto (no sin
 mezcla de alguna amargura, ciertam.^{te}) de ver re-
 presentada "La vida es sueño," una de las produ-
 ciones mas justamente alabadas de nuestro emma-
 tal Ceballos, q. hacia bastante tiempo q. se le daba
 al publico. Y hemos indicado q. no le falta su ac-
 to a este placer, porque ^{si prescindiere una poca} ~~si prescindiere una poca~~
^{con siempre fecho, q. asistia} ~~con siempre fecho, q. asistia~~
 Cenas de espectadores ~~en las lunetas y otros parr~~
 a la representacion ^{en el teatro} ~~en el teatro~~, no era facil que los versos
 armoniosos de palcos y los raptos originales
 y Oubliés de Legimundo hallalla sea en los
 emprendedores corazon de los bancos, q. com-
 ponian la parte mas compacta y numerosa
 del auditorio. ~~Y al mismo tiempo es indudable q.~~
~~si aquella misma noche se hubiese dado la 1.^a~~ ^{en el principio}

Ms. autógrafo de José de Negrete, conde de Campo Alange (ACCA, 66.092008).
El Artista. Entrega 4^a [25 de enero de 1835], I, 48.

de Scribe, *Bertrand y Raton o El arte de conspirar*²¹, que no llegó a publicarse en *El Artista*. Seguramente, por este motivo se cambia el título, pasando de

21. La obra de Eugène Scribe, *Bertrand y Raton ou L'art de conspirer* [1833], se encuentra, como «Arte de conspirar», en la relación de «Libros entregados al Sr. D. Eugenio Ochoa», a la muerte de Campo Alange (ACCA 66.004). La traducción es de Larra, como Ramón de Arriala; no aparece nombre de traductor en el Archivo.

Variedades a «La vida es sueño», al quedar la crónica teatral de la representación como único tema.

Aunque breve, se trata de un interesante artículo que forma parte de una de las principales tareas de Campo Alange en *El Artista*, el estudio de la vertiente teatral del Romanticismo. En este caso, en el marco esencial del teatro antiguo español, en concreto, de Calderón, a propósito de una representación, por lo demás, ocasional dentro de la programación de los teatros. Campo Alange, aprecia la oportunidad de ver puesta en escena la obra «de nuestro inmortal Calderón», a pesar de los problemas que acarrearán las representaciones de obras de los clásicos españoles, destacando el esfuerzo de la empresa (I, 48). Este breve homenaje a Calderón hecho por Campo

Alange, precede exactamente al estudio de Ochoa, titulado «Calderón», que, como artículo inicial, aparece en la siguiente entrega, nº 5, al que acompaña la estampa litográfica de su retrato, por Federico de Madrazo; siguiendo la idea de *El Artista* de mantener una cierta relación entre los contenidos entre sí y con la oportunidad de los mismos.

Entrega 5ª [1 de febrero de 1835]

Campo Alange interviene activamente en el nº 5 de *El Artista*, que cuenta con dos colaboraciones suyas: la primera parte del artículo titulado «Teatro», en la sección «Literatura», y el Fragmento IV de «Recuerdos del sitio de la ciudadela de Amberes» (I, 52-55 y 59-69, respectivamente). No se conserva en el Archivo el original de la nota que cierra el número, «Bailes de Máscaras», ni del suelto en que se aclara que por ser demasiado largo el artículo dedicado al Real Museo, no acompaña a la estampa que se distribuye sino que se reserva para el próximo número (I, 60); por lo que nada puede decirse sobre la autoría de estos textos.

Entrega 6ª [8 de febrero de 1835]

En el nº 6ª de *El Artista*, en que aparece la segunda parte del artículo «Teatro», de Campo Alange, la sección *Variedades* está formada por 10 entradas, un número mayor de lo habitual, sobre interesantes aspectos de la actualidad cultural que, como en otras ocasiones, coinciden, en parte, con las noticias y comentarios de los demás periódicos madrileños. En el Archivo de los condes de Campo de Alange se conservan las *Variedades* de este nº 6, excepto las tres primeras entradas y las primeras líneas de la 4ª, que aparece en 5º lugar, en el texto impreso, sobre los bailes anteriores al Carnaval. Está escrita, junto con la siguiente entrada, que trata del beneficio de Concepción Rodríguez, en una

cuartilla numerada con «2)», de letra de Ochoa. Seguramente, las entradas anteriores y las primeras líneas de la 4ª estaban escritas en una misma cuartilla, la nº «1)», que se ha perdido (ACCA 66.92032).

Aparte de los temas tratados, las *Variedades* de este nº 6 tienen un interés particular porque, a través de los manuscritos autógrafos, se puede comprobar que pertenecen a Ochoa y a Campo Alange, aunque se publican todas ellas de manera seguida en la correspondiente sección. Como puede verse en el «Anexo», Ochoa escribe las entradas relativas al «beneficio de la primera actriz española» (ACCA 66.092032) —Concepción Rodríguez, cuyo beneficio (31-1-1835), fue terriblemente conflictivo—; a los bailes, poco concurridos (ACCA 66.092032), a la Puerta del Sol de Toledo (ACCA 66.92076) y al próximo beneficio de Guzmán, en que se pondrá en escena *El Diablo Predicador* (ACCA 66.092031); así como noticias de París sobre la prensa litográfica presentada en la Exposición del año anterior (ACCA 66.092012).

Por su parte, pertenecen a Campo Alange tres entradas, intercaladas con las de Ochoa: sobre las candilejas desagradablemente humeantes de *El Príncipe* los días en que se representa la ópera *Guillermo Tell* (ACCA 66.092001); a propósito de las decoraciones que Blanchard está pintando para la primera representación de *Don Álvaro o La fuerza del sino*, con palabras de elogio para el autor y la empresa, que se arriesga con un drama original compuesto según las modernas doctrinas literarias —es decir, plenamente romántico (ACCA 66.092001)—; y sobre los progresos del grabado en madera en Inglaterra y Francia (ACCA 66.092012).

Los manuscritos de estas *Variedades* presentan otra importante peculiaridad: en el anverso de una de las cuartillas, escritas en horizontal por Ochoa —correspondiente al texto sobre la Puerta del Sol de Toledo—, aparecen, escritas en vertical, por Campo Alange, en la octavilla que resulta de doblar las cuartillas correspondientes al mismo envío, una serie de instrucciones para la imprenta que muestran la realidad viva de *El Artista* como publicación periódica; correcciones de última hora, premura de tiempo y, en este caso, el ir y venir de las pruebas de imprenta:

En lugar de *Revista Semanal*, pongase *Variedades*. Dentro de media hora irán algunas mas pª completar el nº.

- Si pueden enviar las pruebas de las qª ayer se dieron, qª lo hagan al instante.
- Del artículo de Literatura tampoco sería malo enviar las 2ª ayer no vinieron= porqª en el último nº. fueron muchas mentiras (ACCA 66.092077).

Entrega 7ª [15 de febrero de 1835]

No se conservan en el Archivo las colaboraciones de Campo Alange que se publican en el nº 7 de *El Artista* —«Fuensaldaña», ni los Fragmentos V y VI de los «Recuerdos de Amberes»—; tampoco el original del breve artículo «Teatro de la Cruz. Función extraordinaria á beneficio del señor García Luna» (I, págs. 82-3), del que, por tanto, se desconoce la autoría. Sí se conserva, como señalamos, el original del «Comunicado. *Sobre el revoke de las casas*» (I, 83-4) (ACCA 66.092116-23).

Entrega 8ª 22 de febrero de 1835]

La actividad de Campo Alange en la entrega 8ª de *El Artista* está centrada en la refutación del artículo publicado en el *Eco del Comercio*, «Del nuevo género de dramas introducido en Francia» (14-2-1835), en que se pone en tela de juicio la validez del moderno teatro francés que, sin duda, defendían los redactores de *El Artista* —al menos, a «algunas partes» del artículo, como prudentemente se especifica en el nº 10 de *El Artista* (I, 120)—. Frente al ataque del *Eco*, será Campo Alange el que defienda el concepto del Romanticismo actual contra las ideas vertidas en un periódico contrario en algunos aspectos²². En este número, no hay *Varietades* como tal sección, sino solamente dos notas, cuyo original no se conserva en el Archivo: una de ellas, sobre la Ínsula Barataria, a propósito de la estampa correspondiente que se reparte con la entrega; otra, muy breve, sobre la imposibilidad de insertar en este número la reseña de las *Poesías* de Juan Bautista Alonso, tema obligado de los periódicos de esos días, avisando de que se hará en el próximo.

Entrega 9ª [1 de marzo de 1835]

Por contraste con la escasa información que puede darse de la entrega nº 8º, en la entrega 9ª de *El Artista*, además del Fragmento VII y último de los «Recuerdos del sitio de la ciudadela de Amberes» (ACCA 66.08923-44), hay varios textos no firmados de Campo Alange y Ochoa que se han podido identificar gracias a los manuscritos conservados: el breve artículo de Campo Alange sobre la edición de tres comedias de Tirso de Molina y las diversas entradas de la sección de *Varietades*, en que se entremezclan la letra de Ochoa y la de

22. El *Eco del Comercio* había elogiado a *El Artista* el mismo día (31-12-1834) en que inserta el anuncio de su salida, similar al que aparece en *La Revista Española* (30-12-1834); por otra parte, todavía en esta época, poco antes de que Antonio Gil y Zárate dejara de ser redactor del mismo, en abril de 1835, no se había radicalizado en sus ideas políticas tanto como ocurrió después (Ochoa 1840, pág. 25).

Campo Alange, dejando ver una vez más la unión y estrecha colaboración en las tareas de *El Artista* que existía entre ambos.

El autógrafa de Campo Alange sobre la publicación de tres comedias de Tirso en *Talia Española*, presenta, de su letra, el encabezamiento «*P^a Variedades*» (ACCA 66.092132-3). En la versión impresa, desaparece el encabezamiento y el artículo comienza directamente (I, 107), insertado entre dos textos de Santiago de Masarnau: una nota en que Masarnau contesta a la impugnación que se le había hecho en *El Observador* del 23 de febrero —«el 23 del corriente», cuando escribe Masarnau, aunque aparece publicado el 1 de marzo—, y un breve artículo titulado «Real Conservatorio de Música María Cristina» (I, 107 y 107-8, respectivamente).

A continuación de este último artículo sobre el Real Conservatorio, aparece la sección *Variedades*, con una primera entrada debida a Campo Alange (ACCA 66.092014), en que, con un presagio de los temas que estarán presentes en *Pamplona* y *Elizondo*, trata del deseo general de olvidar la guerra divirtiéndose todo lo posible; así como de la conveniencia de prolongar la temporada teatral con el permiso para que pueda haber representaciones en Cuaresma (I, 108). También de Campo Alange, se conservan en el Archivo dos entradas correspondientes a estas *Variedades* que, quizá por problemas de espacio, se suprimen en la versión impresa. La primera, en la misma cuartilla que la anterior entrada sobre las diversiones del Carnaval, da cuenta del baile que ofreció el «Sr. Ministro de Hacienda» —el conde de Toreno—, al que asistió la Reina Gobernadora (ACCA 66.092014); en la segunda trata de una próxima mejora de la tipografía de *El Artista* (ACCA 66.092074). En el manuscrito aparecen entremezclados, en el mismo folio doblado en cuatro, dos textos de Ochoa y dos de Campo Alange, con algún retoque de Ochoa. El orden en que aparecen en el folio es el siguiente: a) el aviso, escrito por Ochoa, de un accidente imprevisto por el que no pueden dar en ese número las dos estampas habituales, que lleva en el margen superior izquierdo la anotación «*Penúltima*», aunque en el texto impreso aparece en último lugar; b) el «Índice» de la entrega, de letra de Campo Alange, que no coincide enteramente con el del ejemplar al que se refiere y que, por otra parte, no llegó a publicarse en la versión impresa²³; c) una nota de Campo Alange con el anuncio de una nueva fundición de breviario que esperan para *El Artista*, con la anotación en el margen superior izquierdo de «*Última Variedad*»; entrada que, finalmente, no llegó a publicarse; y d), en la mitad inferior del folio, la entrada escrita

23. En cambio, en el texto impreso aparecen, al final, unas líneas con las «Erratas del número anterior» que, como indicamos, están escritas por Campo Alange (ACCA 66.092131).

por Ochoa, dando cuenta de que, por «cartas de Roma», saben que ya está concluida la estatua de Cervantes ejecutada por el escultor Antonio Solá, dispuesta para venir a España (I, 108) (ACCA 66.092074).

Entrega 10ª [8 de marzo de 1835]

De la entrega 10ª de *El Artista*, en que Campo Alange comienza a publicar su novela breve *Pamplona y Elizondo*, no han quedado en el Archivo ninguno de los dos textos no firmados que se insertan al final de la entrega, con función equivalente, aunque sin el título, de *Varietades*; por lo que se desconoce su autoría.

Entrega 11ª [15 de marzo de 1835]

Sin embargo, la siguiente entrega, nº 11, en que termina *Pamplona y Elizondo*, ofrece otro testimonio excepcional de la colaboración de Campo Alange y Ochoa en este tipo de textos ya que, al haberse conservado el manuscrito de las *Varietades* de este número, se puede identificar fácilmente la autoría de cada uno de ellos a través de su letra. En la publicación impresa, estas *Varietades* se presentan en dos grupos, entre los que se intercala el soneto remitido por Francisco de Laiglesia y Darrac «En la muerte del general Don Manuel Freire»²⁴. Las tres «variedades» del primer grupo, sobre noticias enviadas desde Roma, se conservan en el Archivo de letra de Ochoa (ACCA 66.092024-5). En el segundo grupo, que sigue al soneto de De Laiglesia, aparecen dos entradas, debidas, cada una de ellas, a Campo Alange y a Ochoa. En el manuscrito correspondiente a este grupo, se alternan la letra de Campo Alange y la de Ochoa; comenzando por un aviso a la imprenta de Campo Alange que, obviamente, no se recoge en el texto impreso: «Es preciso q vaya la 1ª variedad, aunq sea en letra chica, y si cabe la 2ª q ocupará un par de renglones, tampoco será malo» (ACCA, 66.092002). Seguidamente, aparece la que debería ser la 2ª «variedad»: un suelto de letra de Ochoa, sobre el próximo estreno de *Don Alvaro*, que se inserta al final de las *Varietades* en el texto impreso: «El próximo domingo se dará la 1ª representación de *D. Alvaro o la fuerza del Sino*» (I, 132). En el manuscrito original aparece a continuación el texto que debe insertarse en primer lugar en este segundo grupo de entradas; grupo que, efectivamente, se imprime en letra mucho menor que el anterior grupo de

24. En el propio manuscrito de De Laiglesia, Ochoa escribe de su mano la nota que antecede al texto impreso: «Nos ha sido remitido el siguiente Soneto, que nos apresuramos a ofrecer al público, en atención á la ilustre persona á quien lo dirige tan dignamente su autor» (ACCA 66.086001).

Es preciso q. vaya la 1.^a variedad, aunq. sea en letra chica, y si cabe la 2.^a q. ocupará un par de renglones, tampoco será malo

2.^a ~~de hoy en día~~. El pto. mismo Domingo se da a la p.^a representación de D. Álvaro o la fuerza del sino

1.^a — No hablamos a nuestros lectores del beneficio del Sr. Latorre por falta de lugar, y porq. no nos sería posible prodigar las alabanzas como quisiéramos. Nos limitaremos pues, a observar q. del beneficio dado hasta ahora puede sacarse una consecuencia: a saber: q. muy raras debe de ser nuestro teatro nacional, cuando, siempre q. se trata de dar alguna función sobresaliente, tenemos q. recurrir a los franceses, q.^a el Sr. Sen. de Limonta q. sea no les vive q.^a nada. ^{Diguilo, Abel, Feulon y los temp. laudici} ~~En los temp. q. se da, ni la muerte de Abel, ni hallan en el teatro de ninguna de las cosas de teatro~~

Ms. autógrafo de José de Negrete, conde de Campo Alange, y de Eugenio de Ochoa (ACCA, 66.092002). *El Artista*. Entrega 11.^a [15 de marzo de 1835], I, 132.

Variedades e igual a la utilizada para el «Soneto». El texto de la última entrada, sobre el beneficio de Carlos Latorre, está escrito por Campo Alange, con algunas correcciones de Ochoa que reducen la extensión de la última frase, seguramente por razones de espacio (ACCA, 66.092002).

Entrega 12.^a [22 de marzo de 1835]

La entrega 12.^a se cierra con una «Crónica de teatros», no firmada, cuyo original se conserva en el Archivo. Consta de varias entradas que, en principio, estaban pensadas como *Variedades*, según el encabezamiento del manuscrito, en que se lee, de mano de Campo Alange, «*Variedades*» [tachado] y, debajo, «*Crónica de Teatros*» (ACCA 66.092019-21). Las dos primeras entradas de

la «Crónica», están escritas por Campo Alange. La primera trata de noticias recientes acerca de algunos actores, en plena gestación de los contratos para la nueva temporada teatral. La segunda entrada es la conocida nota sobre el estreno de *Don Álvaro* ese mismo día, del que Campo Alange promete hacer un análisis detenido: «Esta noche se dará definitivamente la primera representación de *D. Álvaro, o la fuerza del Sino*, drama en cinco jornadas, en prosa y verso, de cuyo éxito hablaremos a nuestros lectores [...] (I, 144)». Las otras dos entradas que completan la «Crónica de Teatros» están escritas por Ochoa, en una cuartilla distinta a la utilizada por Campo Alange (ACCA 66.092022). En la primera entrada, Ochoa da cuenta de que se les ha asegurado que en el próximo mes de abril se estrenará el drama de Jacinto de Salas y Quiroga, *Alén Ferrando o El Cruzado*; en la segunda, comenta con elogio el próximo estreno de otra pieza española, titulada *Alfredo* —se trata del drama de Joaquín Francisco Pacheco— (I, 144)²⁵.

Entrega 13ª [29 de marzo de 1835]

Finalmente, de la entrega 13ª de *El Artista* (29-3-1835), aunque, casualmente, queda una hoja impresa suelta, no se conserva en el Archivo ningún manuscrito de los originales de los textos publicados; seguramente, por el traslado del lugar de redacción ante la inminente partida de Madrid de Campo Alange. La entrega tiene una estructura distinta de la habitual. Se inicia con el artículo de José de Madrazo, titulado «Pintura», en que polemiza con Campo Alange a propósito de un episodio de *Pamplona y Elizondo*, seguido de la «Contestación» al mismo por parte del propio Campo Alange. Ambos artículos son más extensos de lo acostumbrado en su caso, como corresponde a la importancia de los textos y de sus respectivos autores. El siguiente artículo es la conocida y relevante reseña escrita por Campo Alange sobre el estreno de *Don Álvaro o la fuerza del Sino*. La entrega se cierra con una breve nota en la última página, en cuerpo mucho menor, que avisa del cumplimiento de la promesa de publicar los retratos de los principales artistas y literatos, dando en ese número el de

25. *Alfredo* se estrenó el 23 de mayo de 1835, con un desconcierto general que analizó Piero Menarini en un innovador estudio (Menarini 1998). A pesar de que *El Artista* incluye «Una escena de *Alén Ferrando*», el drama fue reprobado para su estreno, como se comenta en una dura nota previa al texto de Salas, firmada excepcionalmente Federico de Madrazo —menos implicado vida teatral— «Dos palabras sobre el *Alén-Ferrando* del sr. Salas» (III, 128-130). Grimaldi, al que Madrazo alude como «señor de G.», tuvo un papel decisivo, como es sabido, en la escena madrileña de estos años (Gies 1988, Caldera 2001, entre otros estudios de estos autores). Para una breve aproximación a Salas, (Rincón Calero 2010).

Martínez de la Rosa, cuya noticia biográfica se deja para la siguiente entrega (I, 156)²⁶.

El recorrido por los manuscritos relativos a *El Artista* que se conservan en el Archivo de los condes de Campo de Alange muestra la riqueza y novedad del fondo, y adelanta lo que, en futuros trabajos, se estudiará con detenimiento. Gracias a la identificación de la autoría de los textos no firmados publicados en los tres primeros meses de *El Artista*, queda de manifiesto la participación de José de Negrete, V conde de Campo de Alange, en aspectos desconocidos hasta ahora; más allá de sus importantes colaboraciones firmadas, ya conocidas. La identificación individuada de los textos de Campo Alange y de Eugenio de Ochoa, a través de los manuscritos autógrafos, revela también la estrecha colaboración entre ambos; la labor compartida y única de dirección de *El Artista*. A su vez, en los avisos a la imprenta, se desvela la implicación de Campo Alange en otros aspectos editoriales de la revista, como la cuidada atención a la perfección formal de cada número de *El Artista*.

Si con *El Artista*, la historia del Romanticismo español se vio decisivamente influida, y, en su caso, la literatura española en su conjunto, debe reconocerse la trascendencia de la tarea de sus redactores, tanto en el trabajo de mediación que efectuaron en relación con el Romanticismo como en sus propias obras de creación y sus ideas literarias. A pesar de la brevedad de su vida, la labor del conde de Campo Alange corresponde, por tanto, a la de uno de los autores de mayor relieve, dentro del Romanticismo, en el curso de la historia literaria de España. La calidad de las creaciones de Campo Alange y la crítica que desarrolla en *El Artista* así lo había ya conceptualizado. Ahora, se ha podido probar que su actividad estaba más ligada todavía de lo que se conocía a la dirección y edición de la revista en sus comienzos; en los tres primeros meses de vida que marcaron la identidad de *El Artista*, para su público y para sus creadores.

Bibliografía

ALONSO SEOANE, María José. 2001. «Sevilla en las revistas románticas. La colaboración del conde de Campo Alange en *El Artista*», en Rogelio Reyes Cano, Mercedes de los Reyes Peña y Klaus Wagner (eds.), *Sevilla y la literatura. Homenaje al Profesor Francisco López Estrada*, Sevilla, Universidad de Sevilla, págs. 343-354.

26. Los redactores señalan que este obsequio se dirige a Martínez de la Rosa escritor, autor de *Edipo*, de *La conjuración de Venecia* y otras obras valiosas; puntualización que, a pesar de la letra diminuta, al tratarse de una figura de tal trascendencia política, no pasó inadvertida a la prensa del momento.

- ALONSO SEOANE, María José. 2002. «La defensa del presente en *El Artista* y el nuevo canon romántico», *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX*, II Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX (Barcelona, 20-22 de octubre de 1999). Barcelona: Universitat de Barcelona, págs. 11-26.
- ALONSO SEOANE, María José. 2011a. «Larra y Campo Alange: relaciones personales y literarias», en Joaquín Álvarez Barrientos, José María Ferri Coll y Enrique Rubio Cremades (eds.), *Larra en el mundo. La misión de un escritor moderno*, Alicante, Universidad de Alicante, págs. 313-320.
- ALONSO SEOANE, María José. [2011b, en prensa] «La expresión de la individualidad romántica en los ‘Recuerdos del sitio de la ciudadela de Amberes’, del conde de Campo Alange», Congreso Internacional *El Individuo y la Sociedad en la Literatura del Siglo XIX*, ICEL19, 22, 23, 24 y 25 de noviembre de 2011, Santander.
- AYALA Aracil, M^a de los Ángeles. 2002. «La defensa de lo romántico en la revista literaria *El Artista*», en Piero Menarini (ed.), *Los románticos teorizan sobre sí mismos. Actas del VIII Congreso del Centro Internacional de Estudios sobre Romanticismo Hispánico* (Saluzzo, 21-23 de Marzo de 2002). *Romanticismo 8*. Bologna, Il Capitello del Sole, 2002, págs. 35-42.
- BALLESTEROS DORADO, Ana Isabel. 2012. *Manuel Bretón de los Herreros: más de cien estrenos en Madrid (1824-1840)*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2 vol.
- CALDERA, Ermanno. 2001. *El teatro español en la época romántica*, Madrid, Castalia.
- CALVO SERRALLER, Francisco y Ángel GONZÁLEZ GARCÍA. 1981. *El Artista, Madrid, 1835-1836*, Estudio preliminar y ed. facsimilar, Madrid, Turner.
- LAFFITTE Y PÉREZ DEL PULGAR, María. Condesa de Campo Alange. 1946. «Carta de don Eugenio de Ochoa con noticias literarias y políticas». *Correo Erudito*, IV, 29, págs. 18-21.
- FERRI COLL, José María. 2011. «Las ilustraciones de *El Artista* y la idea de lo romántico en la década de 1830», En Rodríguez Gutiérrez, Borja y Raquel Gutiérrez Sebastián (eds.), *Literatura Ilustrada Decimonónica. 57 Perspectivas*, PubliCAN Ediciones, Universidad de Cantabria, 2011, págs. 243-50.
- GIES, David Thatcher. 1988. *Theatre and politics in nineteenth-century Spain: Juan Grimaldi as impresario and government agent*, Cambridge, Cambridge University Press.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Carlos, y MARTÍ AYXELÀ, Montserrat. 2007. «El mundo de los Madrazo», en AAVV, *El mundo de los Madrazo: colección de la Comunidad de Madrid*. Madrid (Comunidad Autónoma).
- LÓPEZ SANZ, Genoveva Elvira. 2000. «Romanticismo frente a clasicismo en *El Artista*», *Espéculo. Revista de estudios literarios*,
URL: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero14/artista1.html>

- LOZANO MIRALLES, Rafael. 1988. «La prosa narrativa en *El Artista*», en Ermanno Caldera (ed.), *Romanticismo 3-4*, Génova, págs. 171-174.
- MENCOS Y MANSO DE ZÚÑIGA. 1952. *Memorias de Don Joaquín Ignacio Mencos, Conde de Guenduláin 1799-882: Del manuscrito original que se conserva en el Archivo de los Condes de Guenduláin, en Pamplona*. Corregido y preparado para la edición por José María Iribarren, Prólogo del Conde de Rodezno y notas de Don José María Azcona, Pamplona, Aramburu.
- MENARINI, Piero. 1998. «Un drama romántico alternativo: *Alfredo*, de Joaquín Francisco Pacheco» en Luis F. Díaz Larios, Enrique Miralles (eds.), *Del Romanticismo al Realismo*, I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX, Barcelona, Universitat, 1998, págs. 167-177.
- MENARINI, Piero 2010. *Al descorsarse el telón: catálogo del teatro romántico español: autores y obras (1830-1850)*, Rimini, Panozzo.
- OCHOA, Eugenio de [1840]. Apuntes para una biblioteca de escritores españoles contemporáneos: en prosa y verso. Tomo segundo. París, Baudry, Librería Europea.
- OCHOA, Eugenio 1867. *Necrópolis* [1863], en *Miscelánea de literatura, viajes y novelas*, Madrid, Carlos Bailly-Bailliere, págs. 265-289.
- RANDOLPH, Donald Allen. 1966. *Eugenio de Ochoa y el romanticismo español*, University of California Press, Berkeley.
- RINCÓN CALERO, María Ester. 2010. «Periodismo y literatura en el romanticismo. El periódico literario «No me olvides» (1837-1838)», en Jorge Miguel Rodríguez Rodríguez, María Angulo Egea (coords.), *Periodismo literario: naturaleza, antecedentes, paradigmas y perspectivas*, Madrid, Fragua, págs. 71-87.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja. 2011. «La voluntad iconográfica y aristocrática de *El Artista*», *Revista de Literatura*, vol. LXXIII, nº 146, págs. 449-488.
- RODRÍGUEZ-PONGA Y SALAMANCA, Pedro. 2012. «Negrete y Cepeda, José Agustín de», en AAVV, *Diccionario Biográfico Español*, t. XXXVII, Real Academia de la Historia, págs. 585-590.
- ROMERO TOBAR, Leonardo. 1975. «Sobre censura de periódicos en el siglo XIX. Algunos expedientes gubernativos de 1832 a 1849», *Homenaje a D. Agustín Millares Carlo*, Las Palmas, I: 465-500.
- SALTILLO, Marqués del [Miguel Lasso de la Vega y López de Tejada]. 1931. «Un prócer romántico. El Conde del Campo de Alange», *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, I, 1931, págs. 3-23.
- SIMÓN DÍAZ, José. 1946. *El Artista (Madrid, 1835-1836)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- ZORRILLA, José. 1880. *Recuerdos del tiempo viejo*, Barcelona, Imprenta de los sucesores de Ramírez y C^{ia}.

ANEXO

Textos no firmados publicados en *El Artista* cuyos originales se encuentran en el Archivo de los Condes de Campo de Alange²⁷

1. [«Advertencia»] *El Artista*, nº 4 (25-1-1835), I, 37

Al fundar el ARTISTA, no ha sido otro nuestro intento que el de despertar en nuestra patria el gusto a las bellas artes, que tanto ennoblecen a los que las cultivan y que entre nosotros son el objeto de una indiferencia harto dolorosa; y abrir, al mismo tiempo, una tribuna en que puedan emitirse libremente todas las opiniones, en punto á las materias que pertenecen á nuestro dominio. Sentado esto, es evidente que siempre que hagamos la crítica de alguna obra o proyecto, hallarán acogida en nuestras columnas las observaciones de su autor, en el supuesto de que, como lo esperamos, se hallen expresadas en términos decorosos y sin amargura, como los que siempre emplearemos en nuestra censura. Asimismo entendemos no cargar con la responsabilidad de los artículos comunicados que insertemos, siempre que estos lleven la firma de su autor, como tenemos derecho de exigirlo cuando su contenido no se halle en completa conformidad con nuestras ideas. Del mismo modo que permitimos el ataque damos lugar a la defensa. De aquí resultará la discusión, y de la discusión nace casi siempre la verdad (ACCA 66.092008-9).

2. [La vida es sueño] *El Artista*, nº4 (25-1-1835) I, 48

LA VIDA ES SUEÑO

Esta semana hemos tenido el gusto (no sin mezcla de alguna amargura ciertamente) de ver representada «La vida es sueño», una de las producciones más justamente alabadas de nuestro inmortal Calderón, que hacía bastante tiempo no se daba al público. Y hemos indicado que no le faltó su acíbar a este placer, porque, si prescindimos de unas pocas docenas de espectadores casi siempre fieles, que asistían a la representación, no era fácil que los versos armoniosos de Calderón y los raptos originales y sublimes de Segismundo hallasen eco en los empedernidos corazones de los bancos, que componían la parte mas compacta y numerosa del auditorio.

Acaso contribuya á esta frialdad el modo con que algunas veces se han puesto en escena nuestros antiguos dramas, es decir, con los trajes más rancios

27. Transcribo según el texto publicado en *El Artista*, actualizando ortografía y puntuación; la parte escrita por Eugenio de Ochoa va en cursiva. Excepcionalmente, corrijo erratas según el manuscrito correspondiente, justificándolo en nota.

y descoloridos, las decoraciones más descascaradas, mohosas e inverosímiles, con una música que convida a un dulcísimo sueño y, finalmente, con el acompañamiento invariable de baile nacional y del gracioso y divertido sainete.

Mas para ser justos con la empresa, fuerza es confesar que «La vida es sueño» ha sido puesta en escena con más esmero que otras muchas. Las decoraciones son regulares: los trajes, aunque en punto a verdad histórica no pueden ofrecerse como modelos, asaz lucidos; y la comitiva del rey bastante numerosa. —Por lo que hace a la música, solo aconsejaremos al tambor y al clarín, que en las circunstancias arduas tocan al arma, que procuren que su toque se parezca algo menos al de la salida del toro a la plaza.— Los actores se han esmerado también algo más que en otras piezas antiguas. Luna ha tenido momentos muy felices. De Cubas diremos que sentimos que no haya hablado más, y de Galindo, por el contrario, que ha hablado demasiado; como, por ejemplo, en cierta ocasión en que, vitoreándole sus fieles vasallos no pudo reprimirse, y lleno de efusión, contestó a sus aclamaciones con un afectuosísimo ¡gracias! que, para mengua del autor, no se hallaba en el texto²⁸ (ACCA 66.092003-7).

3. Variedades. *El Artista*, nº 6 (8-2-1835) I, 71-2²⁹

«—Cosa muy singular es que con dos traducciones de piezas francesas se haya solemnizado el beneficio de la primera actriz española. No parece, en verdad, sino que la literatura francesa tiene algún poderoso abogado cerca del tribunal sin apelación que dirige los teatros de esta capital. [ACCA 66.092032]

28. Corrijo como errata «teatro» por «texto» según el ms (ACCA 66.092007). En el manuscrito, solo se indica *Variedades*, sin título.

29. De las tres primeras *Variedades*, que transcribo aquí para facilitar su consulta, no se conservan originales en el Archivo, por lo que se desconoce su autoría. Las siguientes se deben a la pluma de Ochoa y de Campo Alange, alternativamente. «VARIEDADES. — Durante toda esta semana ha llamado mucho la atención del público la salida del excelente actor jubilado D. Joaquín Caprara, cuyo talento hubiéramos aplaudido de mejor gana en algún otro drama menos detestable que el de *Fenelon* o las *Religiosas de Cambrai*. — Es indudable que quedarán en el teatro del Príncipe los dos hermanos D. J. y D. F. Romea, y damos por ello a la empresa la más sincera enhorabuena. El primero de estos dos jóvenes actores nos parece digno de todo elogio, y lo mismo diríamos del segundo si renunciara de una vez a imitar en todo a su maestro en el arte que profesa. — Se asegura que quedará jubilada la Sra. Antera Baus; y, aunque hacemos justicia al mérito de esta actriz, nos parece, sin embargo, que es ya tiempo de que empiece a dormir sobre sus laureles» (I, 71).

[—Los bailes de máscaras continúan sin interrupción en los teatros, en el café de Santa Catalina y en algunas casas particulares; el viernes empezaron en]³⁰ la Fontana de Oro. Pero, a pesar de las mejoras que en todos ellos se han introducido, el público los frecuenta poco; sin duda reserva su afición al baile, a los disfraces y a las intrigas para prodigarla en el alegre Carnaval. [ACCA 66.092032]

—Hemos observado que todas las noches que dan en el Príncipe la ópera de Guillermo³¹ Tell, cada candileja se convierte en una chimenea de la cual se desprende una manga de humo muy poco agradable, en verdad, al olfato; y, como en esta ópera se multiplica considerablemente el número de las luces, resulta que en breve rato se impregna la atmósfera del teatro de un tufo que, aunque profanos en el arte médico, nos inclinamos a opinar que no deberá de ser saludable para los pulmones enfermizos, ni de un efecto muy ventajoso para la tez delicada de nuestras damas.

—Se asegura que el Sr. Blanchard está pintando las decoraciones que se han de estrenar muy en breve en un drama en cinco jornadas, de uno de nuestros poetas más acreditados. Su título es, si no nos equivocamos, *D. Alvaro o la Fuerza del Sino*. No creemos inútil decir que este drama está compuesto en el sentido de las modernas doctrinas literarias: ni podemos menos de dar el parabién á la empresa por haber recibido en su repertorio una obra original española. Es una circunstancia que se presenta con tan poca frecuencia, que sería una injusticia no hacer mención de ella (ACCA 66.092001).

—Accediendo al deseo que nos han manifestado algunas personas de que diéramos, entre nuestras estampas, algunas que representaran monumentos nacionales, hemos creído que pocos podían llamar tanto la curiosidad como el de la Puerta del Sol de Toledo que damos en este número. Es esta puerta una especie de castillejo ovalado, puesto a la mitad de la subida de Zocodover; el carácter de su arquitectura, como indica la estampa, es del gusto árabe más exquisito. Pocos y no muy bien conservados son los vestigios que nos quedan del tiempo de los moros; pero, semejantes a la Puerta del Sol de Toledo, aun se ven esparcidos de trecho en trecho sobre el suelo de nuestra España, algunos airosos monumentos árabes; últimos centinelas, como ha dicho un gran poeta, de un campamento sepultado en eterno sueño. Tal vez publicaremos dentro de poco algunos detalles curiosos, que se ocupa en ir recogiendo por esos mundos de Dios, uno de nuestros colaboradores, sobre el origen del nombre con que se designa en el día esta antiquísima puerta (ACCA 66.092076).

30. Como se ha indicado, de estas primeras líneas de la «Variedad» correspondiente no se conserva el original en el Archivo.

31. Corrijo «Guillelmo» [«Guglielmo»] por «Guillermo», según el ms (ACCA 66.092001).

—Parece que se está ensayando para el beneficio del Sr. Guzmán la graciosísima y anónima comedia del Diablo Predicador. Mucho esperamos reírnos con las bellaquerías del P. Antolín si, como todos aseguran, desempeña este papel nuestro admirable Guzmán; nuestro Guzmán, que sería mucho más admirable si lograrse desprenderse de ciertos malos resabios que le ha hecho contraer la costumbre de representar en ridículos dramas galo-hispanos papeles mas ridículos todavía. Sin el estímulo³², sin la emulación, el genio se marchita; el desaliento penetra en el alma del artista; al estudio sucede la rutina; a la verdadera sal cómica, la charrería que tanto gusta a la plebe; y el mejor actor, por fin, el de más talento, se convierte en una especie de purchinela.... Muy lejos está el Sr. Guzmán de hallarse en este caso, pero no ha sido en verdad porque hayan dejado de ponerse todos los medios posibles para lograrlo.

Este es el mayor elogio que puede hacerse de su talento (ACCA 66.092031).

—En la exposición del año pasado, en París, presentó Mr. Villeroi una prensa litográfica, a que da el nombre de Typolithográfica³³. La piedra es cilíndrica y se mueve por medio de la rotación sobre longitudes indefinidas con tal velocidad, que según asegura el inventor, pueden tirarse mil ejemplares por hora del objeto dibujado en la piedra. Esta prensa ocupa un espacio muy pequeño y cuesta lo mismo que las ordinarias (ACCA 66.092012).

—Increíbles son los progresos que de algunos años a esta parte ha hecho en Francia e Inglaterra el grabado en madera, infinitamente menos costoso que el grabado en acero y cobre, y elevado ya por algunos artistas a un grado de perfección de que no parecía susceptible. En la exposición de París del año 34 ha ocupado este ramo un lugar distinguido entre las artes liberales, y en el día a él se deben las lindísimas viñetas con que se adornan casi todas las obras de lujo (ACCA 66.092012).

4. Variedades. *El Artista* nº 9 (1-3-1835) I, 107

«Ya se han puesto en venta las tres comedias del célebre Tirso de Molina que dan principio a la colección de dramas del antiguo teatro español, publicada por D. Agustín Duran; colección de que hicimos el debido elogio en nuestro número tercero, y que no podemos menos de recomendar de nuevo a nuestros lectores, tanto por la corrección del texto, cuanto por el lujo de la impresión que es en su género de lo más lindo que ha salido hasta el día de las prensas de esta capital. Nos han asegurado que el Sr. Durán tiene en su poder un número considerable de piezas inéditas de nuestros autores más justamente

32. Corrijo como errata «estimo» por «estímulo», según el ms (ACCA 66.092031).

33. Se trata de la «presse typolithographique» inventada por Villeroi.

celebrados, en cuya publicación hará un señalado servicio a la república de las letras. La *Talia Española* es una obra a que ninguna persona de gusto y que pretenda pasar por amante de las letras, puede dejar de suscribirse: es un monumento erigido a nuestra gloria nacional. ¿Llegará a tanto nuestra indiferencia que seamos causa de que quede incompleto? Nos lisonjamos de que no. Lo único que sentimos es que no se tiren algunos ejemplares en papel vitela, para los que quisieran ver unos nombres tan gloriosos como los de Calderón, Lope y Tirso, rodeados de toda la gala de que es susceptible el arte de la librería.

Las tres comedias que están en venta son: *La prudencia en la mujer*, *Palabras y plumas*, y *El pretendiente al revés*. Cada una cuesta por ahora 4 reales pero, en llenándose la suscripción, se reducirá su precio a 3 reales. Se suscribe en Madrid en la librería de Cuesta, sin pagar nada adelantado (ACCA 66.092132-3)³⁴.

5.Variedades. *El Artista* nº 9 (1-3-1835) I, 108

VARIIDADES

A medida que se acerca que se acerca la cuaresma, va en aumento el ansia de diversiones del público, que ya casi raya en delirio. En vano intentan algunos acibarar esta alegría con funerales vaticinios; en vano lloran algunas familias en el retiro la pérdida de sus hijos malogrados en flor en las provincias del Norte; todos cierran los ojos al porvenir y solo piensan en lo presente, en el Carnaval con sus orgías, su desenfreno y su delirio. Y en verdad que dentro de tres días se enlutarán nuestras frentes con la ceniza bendita, y hartos lugares nos dará la triste Cuaresma para gemir al contemplar los males presentes y al descubrir en el horizonte futuras calamidades. Por ahora, ya que no sea posible detener el curso del tiempo, solo debemos pensar en sembrarlo de cuantas flores nos sea posible; y en atención a esto preguntamos: ¿habrá teatros en Cuaresma? Se asegura que la empresa encargada de ellos ha representado al gobierno pidiendo que se le conceda esta gracia; y, si la naturaleza de nuestro periódico lo permitiese, creemos que no nos sería difícil demostrar la conveniencia de adoptar esta medida, ya se considere la cuestión bajo el interesante aspecto del interés general, ya bajo el de la moral pública (ACCA 66.092014).

—*Por cartas de Roma sabemos que está ya concluida y expuesta al público la estatua del inmortal Cervantes, ejecutada por nuestro excelente escultor Don*

34. Como se ha indicado, en el ms aparece, encabezando el texto, «P^a Variedades» (ACCA 66.092132).

Antonio Solá, director de los pensionados españoles y autor del famoso grupo de Daoíz y Velarde. Anunciamos con sumo placer que esta obra es en el día objeto de la admiración de todos los inteligentes, no solo por el mérito de la escultura sino por el exquisito trabajo de la fundición en bronce, la cual, nos aseguran testigos oculares, es un verdadero dechado en su género. Solo se espera la salida de algún buque para trasportar a Barcelona esta preciosa estatua, destinada a figurar en la plazuela de Sta. Catalina, frente al Estamento de Sres. Procuradores (ACCA 66.092074).

Por un accidente imprevisto no nos es posible dar en este núm. dos estampas como tenemos de costumbre; por lo tanto, en el núm. siguiente supliremos esta falta, dando una estampa además de la que corresponde (ACCA 66.092074).

6. Variedades *El Artista* nº 11 (15-3-35) I, 132

VARIEDADES

Nos escriben de Roma lo siguiente. = Es cosa muy triste ver la situación de los pensionados españoles; pues, habiendo ya hecho todos los estudios elementales de su arte y algunas copias con muy feliz resultado, se ven en la dura necesidad de no poder emprender los estudios que son consiguientes a los que ya han seguido ni servirse del natural para hacer algo de invención. Necesitarían para ello taller a propósito y aumento de pensión; y seguramente podría el gobierno cumplirles lo prometido, sin más que dar orden al gobernador de estos lugares píos españoles, para que se les aumente su asignación anual según lo establecido en los reglamentos (ACCA 66.092025).

—El célebre pintor Mr. Ingres, cuyo retrato, debido al pincel de Don Federico de Madrazo, vimos en la última exposición, se halla actualmente en Roma desempeñando las funciones de director de la Academia Francesa, en que sucede al pintor Horacio Vernet. Ciento cincuenta artistas acaban de dar una comida, con motivo de su partida a París, a este fecundísimo ingenio (ACCA 66.092025).

—El escultor D. Antonio Solá, director de los pensionados españoles en Roma, está terminando un grupo en mármol que representa una escena de la Degollación de los Inocentes, ejecutado por encargo del Sermo. Sr. Infante D. Sebastián (ACCA 66.092025).

[Nos ha sido remitido el siguiente Soneto, que nos apresuramos a ofrecer al público, en atención a la ilustre persona a quien lo dirige tan dignamente su autor. [ACCA 66.086001]

No hablamos a nuestros lectores del beneficio del Señor Latorre por falta de lugar y porque no nos sería posible prodigar las alabanzas como quisiéramos.

Nos limitaremos, pues, a observar, que de los beneficios dados hasta ahora puede sacarse una consecuencia, a saber: que muy ruin debe de ser nuestro teatro nacional cuando, siempre que se trata de dar alguna función sobresaliente, tenemos que recurrir a los franceses para que nos den de limosna lo que ya no les sirve para nada. Díganlo *Abel, Fenelon* y los *Templarios* (ACCA 66.092025-24).

—*El próximo domingo se dará la primera representación de D. Álvaro, o la fuerza del Sino* (ACCA 66.092025-24).

7. Crónica de teatros. *El Artista*, nº 12 (22-3-35) I, 144

CRÓNICA DE TEATROS

Con hartosentimiento nuestro, hemos sabido que entre los actores nuevamente contratados, no se halla el señor Mate, uno de los más inteligentes y aventajados que poseían nuestros teatros y que nos ha robado por un año el de Cádiz.

No sabemos quién le reemplazará, pues hartos escasos son en nuestra patria los actores capaces de desempeñar medianamente sus papeles en un drama un poco animado. Los jóvenes recién salidos del Conservatorio dan grandes esperanzas; pero al público no le bastan éstas, ni puede contentarse siempre con que le den en agraz un fruto que, bien sazonado, pudiera ser realmente sabroso. Se dice también que la empresa no quiere recibir al Sr. José Valero, y aun se susurra entre algunas personas asaz descontentadizas y atrabiliarias, que se trata de darnos una compañía de *aficionados*, acusación que creemos injusta y que ansiamos ver reducida a su verdadero valor. Sea como quiera, (y mal nos interpretará quien atribuya nuestras palabras a otra cosa que al interés general y a nuestro amor al arte), sea como quiera, repetimos, nos parece que resultarían al público y a los actores grandísimas ventajas de que cada uno de nuestros dos teatros dependiese de una empresa particular distinta; pues, como está en el día, es lo mismo que si tuviésemos un solo y único teatro. La rivalidad suele ser causa de grandes progresos; el monopolio los favorece muy poco, en general. El que la dirección de los teatros haya pasado de las manos de una corporación política a una empresa particular ha sido ya un gran paso hacia la deseada perfección. Otro nos queda todavía, que está claramente indicado por la esencia de las cosas y debe seguirse inmediatamente al primero (ACCA 66.092019-20).

—Esta noche se dará definitivamente la primera representación de *D. Álvaro, o la fuerza del Sino*, drama en cinco jornadas, en prosa y verso, de cuyo éxito hablaremos a nuestros lectores, haciendo al mismo tiempo un análisis

de las bellezas y defectos que en él encontremos en nuestro próximo número. Se asegura que la empresa ha hecho desembolsos de consideración para adornarlo con todo el aparato teatral que exige su argumento, que en muchas partes puede considerarse como enteramente fantástico. Difícil sería no congratularse al ver una composición original ocupando por algunos días una escena invadida por muy modestas traducciones (ACCA 66.092021).

—*Se nos asegura que en el próximo mes de abril veremos representado en esta corte un drama histórico original en cinco actos, cuyo título es Alen Ferrando o el Cruzado. Es obra del joven poeta D. Jacinto de Salas y Quiroga, ya conocido ventajosamente como uno de los defensores de la nueva literatura* (ACCA 66.092022).

—*Bien se conoce que estamos en una época santa y privilegiada. Solo así puede explicarse la inaudita prodigalidad de piezas españolas que se observa en nuestros teatros; además de las dos ya indicadas, se habla con grandes elogios de otra, titulada Alfredo, que no tardará en ponerse en escena* (ACCA 66.092022)³⁵.

Fecha de recepción: 05/04/2013

Fecha de aceptación: 19/09/2013

35. En ms, tach. «*Varietades*» antes de «*Crónica de Teatros*» (ACCA 66.092019).

LAS REVISTAS DE ACTUALIDAD GERMEN DE LA CRÓNICA LITERARIA. ALGUNAS CALAS EN LA EVOLUCIÓN DE UN GÉNERO PERIODÍSTICO ENTRE 1845 Y 1868

Cecilio ALONSO

cecilnico@msn.com
UNED Alzira-Valencia

Resumen

Ensayo de aproximación diacrónica a las secciones de actualidad en publicaciones literarias e ilustradas hasta 1868, bajo la hipótesis de que en ellas se incubó la crónica literaria moderna afirmada en el último cuarto del siglo XIX. Se presta atención a los autores más destacados en este proceso, a sus tendencias informativas y retóricas, en relación a tres modelos conceptuales de periódicos —«Pintorescos», «Universales» e «Ilustraciones». En ellos la construcción de la imagen nacional trata de ajustarse a los grandes referentes europeos.

Palabras clave: «Revista de la Semana», crónica, prensa ilustrada siglo XIX, Francisco Navarro Villoslada, Ángel Fernández de los Ríos, Ramón de Navarrete, José María de Antequera, Antonio Flores, Nemesio Fernández Cuesta, León Galindo y de Vera, Benito Pérez Galdós, Gustavo Adolfo Bécquer.

Abstract

This essay is a diachronic approach to the current affairs sections in literary and illustrated magazines and journals until 1868, and it puts forward the following hypothesis: it was in these publications that the modern literary chronicle was born, which definitely developed in the last quarter of the 20th century. The article focuses on the most outstanding authors in this process, on their informative and rhetorical trends, in relation to three conceptual models of periodicals — «Pintorescos» (Picturesque), «Universales» (Universal) and «Ilustraciones» (Illustrations).

Keywords: «Revista de la Semana», chronicle, 19th century illustrated press, Francisco Navarro Villoslada, Ángel Fernández de los Ríos, Ramón de Navarrete, José María de Antequera, Antonio Flores, Nemesio Fernández Cuesta, León Galindo y de Vera, Benito Pérez Galdós, Gustavo Adolfo Bécquer.

Desde el decenio de 1840, las secciones de actualidad informativa se desarrollaron por la conveniencia de dinamizar parcialmente el contenido estático de las publicaciones ilustradas apellidadas «pintorescas», en las que se requería alguna referencia visual —retratista, monumental, paisajista, faunística, industrial o de ficción— relacionada con el texto del artículo correspondiente. A través de una práctica estimulada por los avances de la xilografía nacional aplicados a las artes de imprimir y por el comercio europeo de grabados, se fue forjando un género endógeno, propiamente periodístico, que tuvo su decisivo campo de pruebas en los periódicos subtitulados «universales» que aspiraban a acercarse a la órbita de las primeras *Ilustraciones* europeas. Salvo en casos eminentes —Galdós (Hoar, 1968; Shoemaker, 1972) y Bécquer (Ortega, 2003)— este género ha tenido en su contra el inconveniente de que no se coleccionó en libros por resolverse en su propia instantaneidad informativa. La falta de nuevas dimensiones de lectura con el paso del tiempo ha incrementado su opacidad y reducido la curiosidad en los analistas de la literatura periodística que tienden a verlos como cuerpos extraños de menor entidad, por ser «una especie de mezcla de todo» (Piudo, 1971: 3).

En el arco temporal de un decenio el modelo francés del *Magasin Pittoresque* (1833) dejó paso al de *L'Illustration. Journal Universel* (1843). En la proyección española de tal proceso, producido con algún retraso entre 1836 y 1849, corresponde al término *pintoresco* la nota romántica nacional, el descubrimiento de lo local, y al término *universal* la espita a través de la cual el romanticismo en crisis se abre a un cierto cosmopolitismo de sesgo realista, sin que quepa hablar de incompatibilidad entre ambos términos que coexistieron durante algunos años chirriando equívocamente en las cabeceras de destacadas publicaciones al tiempo que se iba concretando el difícil deslinde entre ambos conceptos de la cultura periodística.

Por un lado, los revisteros tenían que resolver su trabajo de acuerdo con una actualidad previsible basada en la sucesión de acontecimientos naturales o litúrgicos: nieves invernales, lluvias abribeñas y mayos floridos; navidades, estrechos de reyes, carnavales, cuaresmas, semanas santas, verbenas veraniegas y días de difuntos. Por otra parte, debían captar eventos de la vida social que se manifestaban en una espiral escalonada espacialmente: Madrid, España, Europa. El foco podía extenderse o acortarse a discreción, lo mismo

que se podía seleccionar el objeto, difuminarlo o detallarlo con exactitud. Lo definitorio en estas revistas era la versatilidad determinada por el principio de síntesis y de adecuación a las circunstancias. En rigor se trataba de un género informativo elaborado bajo un concepto de lo literario muy flexible donde podían confluír, bajo diversos epígrafes, la crónica factual, el cuadro de costumbres, el esbozo satírico la reseña crítica, teatral o musical y el excursu lírico o humorístico, como puede observarse en el siguiente resumen comparativo de secciones de actualidad en las siete publicaciones que nos sirven de fuente:

SECCIONES DE ACTUALIDAD, 1843-1868							
	<i>El</i> <i>Laberinto</i> (1843-1845)	<i>El</i> <i>Siglo Pintoresco</i> (1845-1847)	<i>Semanario</i> <i>Pintoresco Español</i> (1846)	<i>El</i> <i>Fénix</i> (1844-1849)	<i>La</i> <i>Ilustración</i> (1849-1857)	<i>La</i> <i>Semana</i> (1849-1851)	<i>El Museo</i> <i>Universal</i> (1857-1869)
Pintoresco	X	X	X	X		X	
Universal	X	X		X	X	X	X
mes		X					
Revista quincena	X						X
semana			X	X			X
Revista Universal					X		
Revista de Madrid				X	X	X	
Revista matritense					X		
Revista literaria				X			
Revista de Teatros	X			X	X	X	
quincena				X			
Crónica semana			X	X			
del Fénix*				X			
Crónica contemporánea*				X			
Historia de la semana					X	X	
Historia contemporánea*				X			
Correo [de Valencia]*				X			
Panorama universal					X		
Acontecimientos / sucesos de actualidad					X		
Sucesos contemporáneos					X		

En *El Fénix* se suelen acumular dos o más marbetes: «Correo de Valencia. Crónica de *El Fénix*», «Historia contemporánea. Revista Semanal»

Nuestra selección de cabeceras, que atiende a la calidad y significado histórico de los medios escogidos, trata de reflejar los años de transición entre el antiguo concepto «pintoresco» y la moderna aspiración «universal», coincidentes con el desarrollo del moderantismo político. Como puede verse, sólo uno de estos periódicos se mantiene fiel a su definición originaria: el *Semanario Pintoresco Español*, traído aquí puntualmente por la inestabilidad conceptual que vivió en 1846. Las cuatro cabeceras que comparten ambos rasgos —pintorescos y universales— se debaten en la fase de indefinición que precede al alumbramiento del cambio. Por último, *La Ilustración* y *El Museo Universal* eluden la nota pintoresca en ademán de haber superado el deslinde entre lo viejo y lo nuevo.

El germen de la crónica literaria moderna que se impuso a finales del XIX puede buscarse en las secciones de actualidad —«Historias» o «revistas» de

la semana, de la quincena o del mes, «crónicas» de varia factura, «correos» o «sucesos contemporáneos»...— que, en mayor o menor medida, se insertaron desde 1843 en *El Laberinto* del editor Ignacio Boix bajo la dirección de Antonio Flores y de Antonio Ferrer del Río; en la encrucijada empresarial y artística de *El Siglo Pintoresco* y el *Semanario Pintoresco*, entre 1845 y 1847, donde alternaron el grabador Vicente Castelló, el novelista Navarro Villoslada, el periodista Fernández de los Ríos y el impresor Baltasar González; en *El Fénix*, periódico literario valenciano dirigido por Rafael de Carvajal y por Luis Miquel y Roca (1844-1849), o en *La Semana* (1849-1851) del editor Francisco de P. Mellado con la colaboración de José María de Antequera. A partir de 1849, Ángel Fernández de los Ríos, que conservaba la rentable propiedad del *Semanario Pintoresco* sin despojarlo de su naturaleza romántica moderada, comenzó a desarrollar un amplio programa editorial progresista destinado a extender el consumo mesocrático de letra impresa. Así se fueron gestando *La Ilustración. Periódico Universal* (1849-1857), el diario *Las Novedades* fundado en 1850, la *Biblioteca Universal diaria* y colecciones de novelas como *El Eco de los folletines*. Su imprenta se llenó de grabados de importación y en sus páginas entraron a raudales aires europeos, desde la Exposición Universal de Londres (1851) a la Guerra de Oriente cuyos *Anales* fueron el plato fuerte informativo entre 1854 y 1856. De este modo, aprovechando la expansión económica promovida por el moderantismo político que él combatía, llegó a convertirse en el primer editor del realismo periodístico en España, mientras se frustraban entre las dos aguas —pintorescas y universales— otras estimables publicaciones de aquellos años, como *El Fénix* o *La Semana*. El detalle minucioso de este proceso escapa a las posibilidades de nuestra exploración, por lo que nos limitaremos a esbozar las que nos parecen sus líneas maestras y resaltar algunas de sus figuras más señaladas.

Las «Revistas» de actualidad en el pintoresquismo romántico (1843-1849)

El Laberinto incluyó una sección de «Sucesos contemporáneos» y una «Revista de la quincena» de predominio noticiero sin grabados, con especial atención al teatro, cuya firma compartieron Enrique Gil y Carrasco, Antonio Ferrer del Río, Juan Pérez Calvo y Antonio Flores. Este último, la personalidad más destacada del periódico, dejó huellas de escepticismo al constatar el retroceso de la revolución liberal tras la desamortización, al tiempo que defendía la secularización de la literatura ante el ataque de los púlpitos contra *Los misterios de París* que él mismo acababa de traducir: «Nosotros creemos que los predicadores pueden y deben ilustrar a su auditorio sobre la elección de libros, más o menos a propósito al pasto espiritual, pero el análisis de obras

determinadas no pertenece seguramente a los misioneros; ni mucho menos en los días de cuaresma para los que tiene la Iglesia sus puntos determinados». (LAB, 1845: II, 126). Aunque *El Laberinto* se había propuesto enriquecer su parte informativa de la actualidad con imágenes de «los sucesos de más bulo» que ocurrieran en España (LAB, 1843: I, 27) distó mucho de alcanzar resultados significativos en este aspecto (Riego: 2001a: 179).

Durante cuatro años, un periódico periférico como *El Fénix* escenificó el esfuerzo infructuoso para deslindar formalmente lo «pintoresco» y lo «universal». En 1844 se inició como «Semanario valenciano» con «crónicas» semanales o quincenales, habitualmente firmadas por Miquel y Roca, impregnadas de un acusado color local. En octubre de 1845 se transformaba en «Periódico Universal» y el cronista, inspirado en *L'illustration* francesa, introdujo el epígrafe de «Correo de Valencia» ensayando alambicadas alegorías literarias de componente narrativo-costumbrista entreveradas con noticias domésticas que fueron ganando progresiva presencia, sin renunciar a ciertas galas de estilo. En realidad, la imaginación de Miquel y Roca no tenía medios para abrirse a la actualidad exterior. Se conformaba con ironizar hiperbólicamente sobre el alto grado de «civilización» de sus lectores y con la posibilidad de comparar sus costumbres con las de países tan ignorados como la China, el Japón, la Tartaria, el Afganistán o la Laponia (FÉN., 40. 2.º: 190). De ahí que muchos de sus «correos» se redujeran a un rosario de noticias, cuya máxima cota «universal» fueron las notas necrológicas de Jaime Balmes y de Chateaubriand (FÉN., 146. 4.º: 400). Pese a su carácter literario, las alusiones de *El Fénix* a asuntos de actualidad pudieron alertar a los censores, según parece insinuar un ambiguo «correo-crónica», firmado por la indescifrable sigla P.E.D.M.E.T.: «Terrible cosa es, en verdad, la censura, y si no fuera por ese temorcillo que nos asalta, cuántas cosas haríamos que dejamos de hacer... ¡Cuántas y cuántas!!!!!» (FÉN., 73. 1847: 3.º, 247)

Pero fue en *El Siglo Pintoresco*, impulsado por el grabador Vicente Castelló, donde mejor se definió la «revista» de actualidad «universal» como el espacio destinado a desarrollar la imaginería informativa fijando los grandes sucesos de la época y neutralizando el «vértigo del tiempo» mediante textos escritos que ampliaban su alcance combinados con retratos de personajes, escenas, vistas de edificios y objetos materiales, imágenes cuya manufactura de origen quedaba garantizada bajo la difícil promesa de no reciclar jamás grabados de publicaciones españolas ni extranjeras (ESP: 1845: 2-3). La innovación gráfica se ponía al servicio del conservadurismo romántico de modo que, durante la consolidación del sistema liberal, el aura tecnológica del grabado en madera como instrumento informativo daba pie a los editores para

proclamar su voluntad de progreso por encima de sus posiciones políticas. A la innovación se confiaba el beneficio a corto plazo, determinante para sostener negocios editoriales basados en suscripciones anticipadas y en el azaroso crédito de impresores ya establecidos. Por otra parte, como ha sugerido Bernardo Riego (2001a: 108), práctica artística y soporte ideológico se solapaban en la apariencia informativa de los grabados. No parece aventurado suponer que los incipientes medios de masas promovidos por la burguesía trataban de universalizar un imaginario sectorial de clase basado en la calidad estética de sus imágenes y en la selección literaria de los asuntos, en detrimento de los rudimentarios tacos de boj de los impresos populares que, no obstante, resistieron durante mucho tiempo ilustrando pliegos vulgares de relatos y cantares con destino a consumidores de menor capacidad adquisitiva, en la frontera con la vieja cultura de tradición oral.

Bajo dirección literaria del tradicionalista Navarro Villoslada, las revistas mensuales de *El Siglo Pintoresco* —por lo general, anónimas— aparecieron divididas en dos partes: «España» y «Extranjero». La segunda desapareció pronto y la actualidad política nacional quedaba explícitamente excluida para evitar el «proceloso mar» de las contiendas y disensiones civiles (*ESP*, 1845: 117). Fernández de los Ríos, su sucesor en el puesto, reconocía por imperativo práctico que la sección no podía alcanzar la universalidad pretendida: «Sabemos bien que el espacio de que podemos disponer y el carácter mensual de nuestras revistas, se opone a que sean una reseña extensa de todos los sucesos de Europa». Por ello se conformaba con que constituyeran «una especie de anuario curioso» donde registrar «con la pluma y el lápiz» todo cuanto fuera merecedor de «consignarse en los anales de una colección destinada a gentes de conocida cultura» (*ESP*, 1847: 2-3). La sección pasó a denominarse «Revista mensual» y, aunque en ella prevalecieron contenidos noticieros, el progresismo del firmante no perdió ocasión de transmitir soterrados mensajes de alarma ante el «descontento público y hasta desesperación» que producía el «complicado laberinto» de la política nacional y de las «tormentas que rugen sobre nuestra infeliz España» (*ESP*, 1847: 21). Rozando campos ajenos al de un periódico «ameno e instructivo» —exento de depositar las elevadas fianzas exigidas por los gobiernos a las publicaciones con derecho a intervenir en debates políticos— el revistero recurría al pesimismo retórico para conmovir al lector ante el riesgo de una segunda guerra civil: «Postrado nuestro espíritu, muerto nuestro entusiasmo, desvirtuadas nuestras creencias y secos nuestros ojos, aguardamos los sucesos, con la impasibilidad con que entra el enfermo, cuyos padecimientos han agotado su sensibilidad y sus esperanzas... » (*ESP*, 1847: 71).

Por excepción en su larga trayectoria, el *Semanario Pintoresco Español*, durante su coincidencia empresarial con *El Siglo Pintoresco* —primer semestre de 1846— sostuvo una «Revista de la Semana» sin firma, pero atribuible a Navarro Villoslada, cuyas veinticuatro entregas contenían noticias musicales, teatrales, literarias, ateneístas y liceístas, religiosas, hípicas, de reformas urbanas, salones y actividad palaciega. Su carácter semanal validaba su función informativa, y su concepto unitario del discurso admitía intromisiones subjetivas del autor de modo que el revistero podía mostrarse sensible a los contrastes sociales —la huelga de los aguadores de Madrid mientras las «clases elevadas» celebraban la entrada de año en Palacio (SPE, 1846: 16)—, o al presumible estremecimiento del público teatral, ya instalado en el «justo medio», recordando los días en que «resonaba el eco terrible de los sangrientos y espantables engendros de la exagerada escuela romántica». (SPE: 1846: 47). También esta «Revista» se vio afectada por el cambio de empresa a mitad de año (Rubio, 1995: 68-71; 91-92). Con el argumento de que no se acomodaba a las «dimensiones y naturaleza del periódico», Fernández de los Ríos la sustituyó de inmediato por una «Crónica» con noticias intencionadamente seleccionadas, expuestas en «párrafos sueltos», ilustradas con grabados de discutible actualidad, algunos reciclados de *El Siglo Pintoresco*: véanse «Carrera de caballos en la Real Casa de Campo», publicado el 10 de mayo en SPE: 1846: 152, insertado un año antes en ESP: 1845: 47; o «El delirio del pintor», en marzo en ESP: 1846: 70, y en SPE: 1846: 296 (13 de septiembre). La relación entre texto y grabados de actualidad fue particularmente intensa en el otoño de 1846 con motivo de las dobles bodas reales de Isabel II y de la Infanta María Luisa, objeto de gran despliegue informativo en *Semanario Pintoresco*, analizado en su dimensión de reportaje pionero por Riego (2001a: 173-175). La empresa prefirió las columnas del *Semanario* porque la mayor frecuencia de su aparición permitía insertar el relato a medida que se iban celebrando los festejos (SPE: 1846: 320). Entre el 10 de octubre y el 15 de noviembre se ofrecieron siete extensas entregas de texto sin firma, ilustradas con treinta y cuatro xilografías de varia dimensión —retratos, escenas, actos públicos, viñetas ornamentales—, firmadas por los dibujantes Joaquín Tomé, Joaquín Sierra y Carlos Múgica, grabadas en su mayor parte por Castelló y alguna por Félix Batanero, bajo el epígrafe común de «Sucesos contemporáneos». Sin embargo Fernández de los Ríos, diversificando la función de los periódicos que dirigía, reservó su «Revista del mes de octubre» en *El Siglo Pintoresco* para poner un contrapunto crítico personal acerca de su papel como descriptor mediático de los fingimientos de alegría y apariencias de felicidad que tales fastos producían, expresando su fatigado escepticismo ante la teatralidad de

tantas comitivas, funciones de iglesia, danzas de vagos y de mujeres sin ocupación, «arcos triunfales, templetos de lienzo, fachadas figuradas, perspectivas provisionales» que lo mismo servían «para celebrar la coronación de un rey que la noticia de una victoria, lo mismo en un sistema de gobierno que en otro» (ESP, 1846: 236).

En general, las «revistas» de este periodo se acomodaban a esquemas de contenido destinados a perdurar hasta la época de las grandes *ilustraciones*: secuencia de iniciación; meteorología estacional, a veces adornada con ribetes líricos y proverbiales; fastos del calendario; exposición selectiva de hechos, con digresiones anecdóticas, excursos críticos y frecuentes guiños de complacencia al lector; noticias escénicas, aunque hubiera aparte «Revista de Teatro», y novedades bibliográficas.

Hacia el realismo. La primera *Ilustración* (1849-1857)

1849 fue clave para el asentamiento de los *periódicos universales* en España con la aparición en Madrid de *La Ilustración* (n.º 1: 3 de marzo) y de *La Semana*, que aún mantenía el sello de «pintoresco» en su cabecera (n.º 1: 5 de noviembre). Respecto a la actualidad ambas adoptaron inicialmente la fórmula de *L'illustration* —«Histoire de la semaine» y «Courier de Paris»—, distribuyendo su información del movimiento político español y europeo en dos secciones fijas: «Historia de la Semana», anónima, de cariz noticiero y «Revista de Madrid», firmada, con un tratamiento más personal y subjetivo. Fernández de los Ríos declaraba su voluntad de registrar en la primera de dichas secciones acontecimientos debatidos en la prensa y en «la conversación general» durante la semana anterior, «con la templanza, el reposo y la sangre fría de espectadores cómodamente colocados». (ILU, 1849: 1). Por su acarreo de fuentes ajenas, la «Historia de la Semana» era la única sección cuya propiedad intelectual no se reservaba la empresa del periódico (ILU, 1849: 208). Esta parte noticiera sufrió cambios y reajustes bajo otras denominaciones: «Panorama universal» (1849), «Sucesos contemporáneos» (1849), «Sucesos de actualidad» (1851-1857), «Revista Universal» (1853-1857) o «Acontecimientos de actualidad» (1855). En 1853 se insertó con periodicidad mensual una «Crónica matritense» de tendencia objetivista en la que se adivina la mano del director. La información teatral, musical y literaria contó regularmente con «revistas» propias de reseñas críticas.

La aportación literaria más llamativa de *La Ilustración* fue la incorporación de Ramón de Navarrete (1818-1897) como redactor de la «Revista de Madrid» cuyo género ya venía practicando en el folletín de *El Heraldo*, encubriendo su nombre con ***. Aunque sin sostener con exactitud la anunciada

periodicidad quincenal de sus artículos, el polifacético escritor —periodista, dramaturgo, narrador, cronista de salones (Rubio: 2008) y colaborador de *El Siglo Pintoresco* (Rodríguez Sebastián, 2012)— alcanzó en las páginas de *La Ilustración* su madurez como revistero. En 1852 y 1853 la sección se eclipsó, pero volvió a reaparecer en 1854, firmada con el seudónimo de *Leporello*. El modelo más repetido en sus artículos es el lineal-discursivo, con un *incipit* generalizador seguido del cuerpo del artículo, con inserción dosificada de breves núcleos en estilo directo que concretan el hilo argumental, a manera de anécdotas probatorias, dando ameno cuerpo a breves escenas costumbristas. Ensayó también media docena de «revistas» en forma epistolar con enunciado en segunda persona, entre las que destacan la dirigida a Carolina Coronado, contestada por ésta a vuelta de correo, y una memorable a la Condesa de Montijo «reina de la moda y el buen tono» (*ILU*, 1850: 379). Otra dirigida a Manuel Silvela desvelaba su seudónimo *Velisla* como si se tratara de una máscara carnavalesca (*ILU*, 1851: 2 y 17-18). En la última, dirigida al director del periódico, explicaba la imposibilidad de continuar sus artículos al entrar Madrid en su anual «modorra veraniega» (*ILU*, 1854: 201-202). Con este mismo tópico anual, compuso en 1849 una «revista» festiva en octosílabo arromanzado despidiéndose temporalmente de su público femenino: «Amadas lectoras mías; / hoy mis *Revistas* suspendo/ hasta que venga setiembre/ con sus lluvias y su fresco. / Porque ¿de qué puedo hablaros/ en estos meses funestos, / cuando cerrados están/ salones y coliseos; / cuando escapa todo el mundo / hasta Fuencarral lo menos; / cuando no hay bodas ni intrigas, / ni saraos, ni aun conciertos?...» (*ILU*: 1849: 135). Es habitual la percepción de un Navarrete al servicio de las damas, con sus detalladas referencias a los salones y a la vida elegante. Experto en el arte de la insinuación, sus reticencias intrigantes y silencios sedicentemente respetuosos se confundían en la ambigüedad con la que pretendía incrementar la curiosidad y dar pábulo a la rumorología (*ILU*: 1851: 121). Por propia naturaleza, sus «revistas» rezumaban espíritu de distinción, obligadas a complacer a la alta sociedad cortesana. Pero, al mismo tiempo, el progresismo latente en *La Ilustración* caldeaba efusiones populistas que abonaban el paternalismo con que el escritor construía sus abstracciones interclasistas. «¡Qué diferencia [...] entre el afán con que el pueblo apura hasta lo último los goces, y el desvío que hacia estos sienten o afectan las clases elevadas! [...] ¡Felices, mil veces felices, los que corren, bailan y chillan por las calles!» (*ILU*: 1851: 57). La lisonja populista ¿expresaba las contradicciones del periódico, cuya supervivencia empresarial se debatía entre la voluntad instructiva y la necesidad de contar con una suscripción solvente que solo podían garantizar los sectores más acomodados?

El repertorio retórico del revistero Navarrete era variadísimo: recurrencias sintácticas, rupturas de sistema, juegos de contrarios, ampliaciones y gradaciones, correlaciones anafóricas para vertebrar el ritmo del discurso, hábil manejo del clímax, comunicaciones, frases proverbiales, galicismos paródicos y mucha ironía a flor de piel. Como botón de muestra, véase la economía metonímica con que configura el tópico costumbrista del «amigo» —la simulada objetividad de la opinión ajena— para sugerir las jerarquías y estrecheces del «quiero y no puedo» en la buena sociedad madrileña: «El martes se verificó el primer baile en los salones de Villa-Hermosa que un amigo nos pintaba de una manera lacónica y expresiva, diciendo que *había habido mucho paño, bastante algodón, y poca seda*». (*ILU*, 1951: 57).

En *La Semana*, se hizo cargo de la «Revista de Madrid» el jurista gaditano José María de Antequera y Bobadilla (1819-1891), antiguo colaborador del *Semanario Pintoresco* (1842), que a su vez firmaba la «Revista teatral». Su labor estuvo marcada por cierta propensión divagadora para manejar expansivamente los habituales tópicos estacionales —«descarnado y macilento rostro» del invierno (*SEM*, I: 113), exaltación de los placeres domésticos de la Noche Buena, perturbaciones atmosféricas de cada marzo, veraneos que desertizaban la Corte o sensaciones crepusculares de un relamido eclecticismo: «Los días comienzan a acortar; el cielo se nubla y oscurece; pierde la atmósfera su diáfana transparencia; palidecen y se entibian los rayos de sol; despójense los árboles de su vistoso follaje; acrece el frío, comienzan las lluvias; y con las últimas hojas de la flor del vergel, despójense también de sus aéreos trajes las bellas hijas del Manzanares». (*SEM*, 1850: II, 353). Los esquemas de sus «revistas» no eran muy distintos a los de Navarrete, salvo en su menor intensidad expresiva. Dada la inmediatez periódica de ambos medios —*La Ilustración* salía los sábados; *La Semana*, los lunes— no faltaron coincidencias temáticas, ni algún chispazo intertextual de Antequera, apostillando burlón los comentarios de Navarrete sobre el programa semanal de bailes y recepciones en los principales salones madrileños: «¿Quién es capaz de resistir a una vida tan monótona, tan triste, tan escasa de diversiones? [...] Porque al fin el hombre se ha hecho para bailar, como el pez para vivir en el agua» (*SEM*: I, 1849: 98). Antequera partía de una secuencia inicial de situación espaciotemporal que anticipaba el núcleo o núcleos informativos, que iban a merecer su atención. En su desarrollo recurría a insertar anécdotas, al diálogo y a la segunda persona epistolar (*SEM*, II, 193-194). En torno al motivo existencial del *viaje*, ensayaba fáciles disyunciones isotópicas para resaltar contrastes sociales: «Unos surcan osados la vasta extensión de los mares, mientras otros atraviesan en tierra las cordilleras y los llanos: unos marchan con la velocidad del rayo a

impulso de la poderosa locomotiva, mientras otros se limitan al trote de un caballo francés, o de una mula de Castilla: unos se columpian muellemente en el coche, mientras los otros se traquetean bien a su pesar en el carro, y unos montan en prosaica cabalgadura, mientras otros se contentan con medir las distancias a pie. [...] Unos viajan por el globo terráqueo, otros viajan por los libros, y otros muchos por los espacios imaginarios». (SEM: II: 162)

Por excepción, el 24-6-1850, Antequera firmó una «revista» gráfica de varia lección —«Salones. Teatros. Modas. Costumbres»— a doble página, con 18 viñetas xilográficas (dibujos de Fernando Miranda y Vicente Urrabieta, grabados por José Gaspar, Ildefonso Cibera y José Benedicto), donde breves textos —casi todos dialogados— servían de pie explicativo a las ilustraciones. Uno de ellos convertía al mesoneriano Don Homobono Quiñones en prepotente propietario de Chinchón con inclinaciones duelistas (SEM, II: 114-115).

Justamente la propensión de Antequera a incidir en los aspectos morales de algunas noticias se hacía patente en su reiterada condena de los desafíos, remedando a infranqueable distancia la gravedad de *Figaro*: «El siglo es duelista, y es forzoso que nosotros vivamos con el siglo. Los hombres no dilucidan ya las cuestiones en el reducido espacio de un salón; han menester otro terreno: el campo es de imprescindible necesidad para discutir los asuntos importantes: entonces no se cruzan nuevos argumentos; pero se cruzan *balas*: y cuando una de ellas ha tocado el cuerpo del otro, se dice que los hombres quedan con honor, y la sociedad satisfecha. Tal es la doctrina corriente de la sociedad actual en materia de discusiones: tal es la filosofía del presente siglo. *La mejor razón, la bala*». (SEM, 1850, I: 210). Más incisiva es su macabra alegoría de las miserias del hospicio madrileño de las que responsabilizaba a una «sociedad» incapaz de encontrar recursos «para rescatar de las garras de la muerte un sin número de víctimas inocentes. La inclusa es la barca de Caronte, por donde transitan las almas desde el uno al otro mundo. Ello no habrá contribuido mucho en favor de los vivos; pero ha aumentado considerablemente el coro de los ángeles del Señor» (SEM, I: 337). El desglose de asuntos es muy amplio: animación social, bailes y saraos, caridad y beneficencia, academias, fiestas populares, caminos de hierro —el más alto índice del progreso tecnológico— o el contraste entre la tranquilidad española y la agitación política europea (abril de 1849). La satisfacción de Antequera ante las reformas urbanas que habían cambiado Madrid en el decenio de 1840, disipa en él todo vestigio nostálgico del *ubi sunt* dando la prioridad a los espacios «hallados» sobre los «perdidos».

El cuadro del proceso evolutivo que conduce a la madura crónica literaria del fin de siglo, no quedaría completo sin mencionar la aportación de Antonio

Flores en «Un año en Madrid», que había tenido precedente en otra serie suya de siete entregas en *El Laberinto*, titulada «Una semana en Madrid» (1843-44) (Rubio, 1977: I: 60-66). Se trata de un ciclo de doce artículos, ilustrados por Urrabieta y Calixto Ortega, aparecidos en la publicación «pintoresca» de Mellado *Museo de las Familias* (VII, 1849), cuya originalidad radicaba en configurar una visión de situaciones mensuales previsibles con sujeción al calendario meteorológico y festivo, extrayendo lo genérico sustancial de los tópicos temporales fijos que los revisteros de la actualidad reiteraban, año tras año. Respetuoso con la realidad, prolijo, discursivo y reflexivo, Flores encerraba lo permanente de la vida madrileña, mes a mes, en unas tres páginas a doble columna. Mediante un discurso verosímil, fruto de una dilatada experiencia de sutil observación, el autor abordaba el contraste entre lo estable y lo mudable de los hábitos sociales urbanos con los recursos costumbristas, inventando una crónica a la inversa que, junto a las «revistas» de Ramón de Navarrete, podría ser punto de arranque de la *causerie* a la española. En un país donde no se conjugaba el presente del verbo *hacer* —reflexionaba el escritor ilicitano— y en una Europa revuelta y agitada por descubrir verdades dudosas, valía la pena emprender un viaje por el Madrid más próximo, por aquello de que no era bueno dejar lo propio para buscar lo ajeno desconocido. Principio experimental de la observación realista (*MdlF*, 1849: 21).

Nemesio Fernández cuesta en *el museo universal* (1857-1864)

El paradigma de la «Revista» de actualidad se asentó y regularizó como esencialmente noticiero en *El Museo Universal*, periódico artístico, científico y literario cuya «Introducción», firmada por José Puiggarí (1821-1903), declaraba prioritario el carácter generalista que requería una «época de universal propaganda» destinada a superar la inanidad de tantas «publicaciones llamadas literarias y pintorescas» hundidas «sin dejar rastro». (*MUS*, 1957: 1-2). Fue primero «Revista de la quincena», entre 1857 y 1859, con ilustraciones de Carlos Ribera, Francisco Ortego o Federico Ruiz, en la última página, que correspondía a la cara del pliego donde se imprimían los grabados. Ganó relevancia a partir de 1860 como «Revista de la semana» en primera plana, ya sin ilustraciones de referencia en el espacio de la sección. La forjó, a lo largo de sus primeros ocho años, el periodista republicano Nemesio Fernández Cuesta (1818-1893) —próximo a Salmerón y a Prim—, director de la editorial de José Gaspar y Fernando Roig, redactor de *La Discusión*, propietario de *Las Novedades* desde 1857 y autor del folleto *Vindicación de la democracia española* (1858). Objetivo y prolijo, impuso un apretado resumen de noticias españolas y extranjeras que, durante los ocho años que estuvo al frente de *El*

Museo, evolucionó desde la enunciación lineal estrictamente noticiera, con escasa presencia de acontecimientos políticos, hasta «revistas» con una forma expositiva más flexible, que admitían la divagación irónica, el escolio, la interpretación y la explicación instructiva sobre toda clase de asuntos, incluidos los sociológicos y económicos. Fascinado por los avances intelectuales y morales de su tiempo, pese a oscilaciones políticas, disturbios y revueltas, Fernández Cuesta, optimista en años de expansión, veía a su periódico no sólo como espejo registrador del progreso sino también como parte del progreso mismo (*MUS*, 1859: 1-2). En 1859 abordó la información de Guerra de Italia —Montebello, Magenta, Solferino— no sin causticidad comparatista: «Mientras fuera de España se agitan las más importantes cuestiones para la humanidad, nuestra juventud florida y nuestros hombres graves toman a pechos una reforma capital..., la reforma del sombrero» (*MUS*: 1859:71-72). Pero cuando llegó el contagio del belicismo, su «revista» fue fiel testigo de la campaña de África, aprobándola, alentándola y registrando el fervor mediático que suscitaba, respondiendo a la convicción del liberalismo democrático que veía en la expansión económica en Marruecos una garantía del progreso y de la ilustración nacional. (Riego, 2001b: 568). La perspectiva de que se consolidara la ocupación de Tetuán era recibida con complacencia por el revistero quien se permitía recomendar una política colonizadora respetuosa con religión, haciendas y costumbres de árabes y judíos que, supuestamente «disgustados del gobierno del sultán», se someterían gustosos a un dominio español tolerante (*MUS*, 1861: 209). Por las mismas fechas (7 de julio), reprobaba el desesperado levantamiento campesino de Rafael Pérez del Álamo en la provincia de Granada, destinado al fracaso porque no se entendía «cómo Loja pudo ser elegida por centro de una sublevación que durase más de una semana». Los tics patrióticos renacieron a propósito de la anexión de Santo Domingo (1861) —cuyas primeras noticias llegaron a *El Museo* un mes después de haberse producido (21 de abril)— y de las operaciones militares expansionistas en México (1862). Aparte de la tópica exaltación de españolidad, la convicción democrática del revistero lo impulsaba a pedir la libertad y demás derechos civiles que se habían de respetar en Santo Domingo, para las islas de Cuba y Puerto Rico con el fin de neutralizar «las tentativas del filibusterismo» en las Antillas (*MUS*: 1861: 121). Respecto a la aventura mexicana de Prim y al desembarco español en Veracruz, se mostró a tono con la sorna popular de los invadidos —que menospreciaban con cantos burlescos la llegada de «los gachupines con dos guitarras y tres violines»— mediante una concatenación alegórica que seguía el pie forzado del motivo orquestal para describir connotativamente el aumento de efectivos de la Armada española:

«cuando observaron que a las guitarras y violines sucedían las flautas, a las flautas los oboes, a estos los serpentones y todos los instrumentos de bronce, dijeron que no les gustaba la música, y tomaron el partido de irse cantando bajito». (*MUS*, 1862 25).

Mirando por los intereses del suscriptor burgués del semanario, Fernández Cuesta, entre noticia y noticia, ejerció una paciente labor didáctica en materia de economía política, intentando vulgarizar con claridad conceptos crediticios y financieros en apoyo de la iniciativa privada, intentando conciliar principios de libre cambio con una sana moral social, partiendo de los casos prácticos que proporcionaban las frecuentes quiebras de fondos y las especulaciones bursátiles más escandalosas que precedieron a la crisis de 1866. Para él, la prensa estaba llamada a ejercer una función educativa en el orden financiero, como exponía en febrero de 1862, bajo el pánico que produjo en la Bolsa la quiebra de la casa O'Shea (*MUS*, 1862: 33). Impulsos regeneracionistas lo llevaron a condenar repetidamente el juego y las loterías fomentadas nocivamente por los gobiernos, porque «cuando la renta de loterías sube, es señal de que los hábitos de trabajo y de economía disminuyen» (*MUS*: 1861: 393). Censuraba, sin renunciar a su habitual ironía, que quienes defendían con uñas y dientes sus ahorros fuesen capaces de dilapidar parte de ellos en loterías con solo un 1/55000 de posibilidades de obtener premio: «Que los imponentes en las cajas de ahorros acudan presurosos a sacar su dinero a la menor señal de peligro, poniendo en peligro real sus caudales por la misma precipitación con que se acude a recogerlos, y que entre tanto se arrojen por la ventana en un mes cerca de 20 millones de reales [...] en el ramo de loterías, es para nosotros una cosa deplorable. Desearíamos que se encontrase una combinación lotérica que hiciese quebrar este banco: ¡vaya si lo desearíamos! ¡Si hay alguno que cree haberla inventado, que acuda y jugaremos!» (*MUS*, 1862: 41). En otro campo, el humanitarismo del revistero brillaba enérgico contra la costumbre penitenciaria de asilar en las cárceles a hijos de presos: «Las cárceles no son casa de corrección, en el estado en que hoy se encuentran; por el contrario son escuelas del delito; centros de corrupción y de contagio moral; lugares infestados por una enfermedad epidémica que deteriora la salud del alma cuando no la mata. Llevar la niñez a estos lugares, hacerle respirar su atmósfera apestada, es simplemente envenenarla». (*MUS*, 1863: 184)

Acabado el gobierno largo de la Unión Nacional, con la caída de O'Donnell (1863) no mermó la firmeza de sus opiniones, acaso más expuestas al poderoso lápiz rojo del fiscal de imprenta: «En EL MUSEO no sucede lo que en otras muchas partes, donde del dicho al hecho hay gran trecho: aquí el dicho es el

hecho, y el hecho se confunde generalmente con el dicho». (*MUS*, 1864: 81). En 1864, acentuó su defensa de la economía liberal contra el intervencionismo estatal que entraba en competencia con las sociedades de crédito al elevar los intereses de la Caja General de Depósitos (*MUS*: 1864:409); contra el monopolio estatal de tabacos (*MUS*, 1864: 121) o contra la centralización administrativa (*MUS*, 1864: 361). En sus últimas revistas se deja ver algún brote de exasperación: «¿Habrà algún español a quien no se le haya caído la cara más de una docena de veces, avergonzado ante el contraste que en muchos puntos forma nuestra patria con las demás naciones? Pues caten ustedes que si cada vez que uno ve ciertas cosas se le cae la cara, no una docena, sino diez, necesitamos para reponer las que se nos vayan cayendo». (*MUS*, 1864: 257)

Basten estas mínimas calas para apreciar que con Fernández Cuesta en la dirección, la «Revista de la Semana» de *El Museo Universal* sobrepasó los límites de intencionalidad política propia de un periódico ilustrado de ciencias, literatura artes y conocimientos útiles. Discrepancias con el criterio de los editores lo llevaron a ser sustituido por periodistas más acomodaticios.

Pérez Galdós Revistero en 1865

Por las mismas fechas Benito Pérez Galdós hacía su aprendizaje como revisitero semanal en *La Nación* —diario progresista inspirado por Pascual Madoz— y en la *Revista del Movimiento intelectual de Europa*. En el primero, por su carácter de periódico político, tuvo licencia para ironizar sobre sucesos de actualidad. En cambio su cometido en la *Revista...* se reducía a teatros, ópera y libros, sin margen para el comentario político. De la riqueza genérica, los valores literarios y el carácter ideológico de la aportación de Galdós a estas «revistas» se han ocupado cumplidamente Pérez Vidal (1987), Hoar (1968), Shoemaker (1972) y otros, por lo que me limitaré a ensayar algunas calas comparativas en su actividad revistera de 1865-1866 en relación con las «Revistas de la semana» en *El Museo Universal* durante el mismo periodo.

Mientras el joven Galdós, simpatizante de Prim y de los conspiradores demócratas, trabajaba intensamente como redactor de *La Nación*, en el *Museo Universal* firmaron sucesivamente la *Revista de la semana* dos periodistas de ideas conservadoras: León Galindo y de Vera, oscuro jurista destinado a preceder al escritor canario en su asiento de la Real Academia, y Gustavo Adolfo Bécquer, de cuyas *Obras* había de ser Galdós comprensivo receptor crítico. Galindo, en 1865, reservaba a cuestiones españolas una mínima parte de sus revistas. En general sus textos eran bastante anodinos y para paliarlo solía concluirlos con algún chascarrillo o chiste blanco de escaso efecto. La violenta Noche de San Daniel apenas modificó su esquema. Se limitó a

calificar de «fúnebre» su revista del 16 de abril donde la mínima alusión a los «sucesos» quedaba contrarrestada por la imagen de normalidad con que los fieles visitaban los templos, atraídos por «los terribles y dolorosos misterios de la redención del hombre y de la muerte del Señor». Completaba el cuadro luctuoso la necrológica del ministro de Fomento, Antonio Alcalá Galiano, muerto repentinamente en una reunión del Consejo donde se discutían los hechos. El revistero no aclaraba sus últimas palabras —«El 10 de marzo, el 10 de marzo»— limitándose a comentar que «no tenían relación alguna con lo que se discutía». (*MUS*, 1865: 121). En realidad, Alcalá Galiano asociaba con lucidez agónica la represión gubernamental de aquellos días con la carga cruenta de las tropas realistas en 1820 cuando la multitud indefensa celebraba en Cádiz el restablecimiento de la Constitución, que él mismo había recordado en sus memorias.

Galdós en su «Revista de la semana» del 23 de abril (Shoemaker, 1972: 56-58) iba mucho más lejos al asociar «la sangre derramada» de los estudiantes con la degollación de los inocentes en «el vestíbulo del templo de Cristo», acusando al Gobierno de haberse excedido en sus funciones, aplicando a «una travesura estudiantil [...] el suave correctivo de las balas. Y esto en Semana Santa, es decir, en las barbas de Jesucristo». El revistero describía con tintes esperpénticos la insensibilidad del pueblo madrileño entregado a la anual distracción de recorrer iglesias bajo la lluvia, y veía la procesión del Viernes Santo como «un conjunto híbrido de fanatismo y descaro», mezcla del drama terrorífico y del sainetón abigarrado» protagonizado por «las turbas sacristanescas» que se le antojaban movidas por un «instinto sangriento de diversión» ajeno a un entusiasmo religioso destinado a excitar dignamente la fe. Con similar severidad se refería a Alcalá Galiano disociando con sarcasmo lo «divino» del entierro de Cristo y lo «ministerial» del sepelio del ministro: «Todo el boato desplegado en la calle de Fuencarral demuestra la clase a que pertenecía el finado; el estrépito de los tambores y las descargas de fusilería suple el sentimiento unánime del pueblo, que es el mejor acompañamiento de los que mueren después de merecer bien de la patria. En el entierro de Galiano no ha habido nada de esto. Boato, lujo, y nada más; es decir, lo que merecía».

El cruce de Galdós y Bécquer en 1866

La muerte del duque de Rivas fue el primer motivo de coincidencia periódica entre Galdós (*La Nación*, 2-7-1865) y Bécquer, cuando éste no había accedido todavía a la redacción de *El Museo Universal*. Mientras el joven periodista canario ponderaba la modestia con que Saavedra había bajado a la

tumba rehusando las pompas fúnebres, el sevillano trazaba un brillante cuadro de la existencia del difunto, egregio varón, poeta y soldado. Donde Galdós informaba sucintamente humanizando al muerto, Bécquer lo divinizaba con prosopopeya y extensa documentación bibliográfica (*MUS*, 1865: 210-211).

La «Revista de la semana» en el *Museo Universal*, aparecía los domingos, coincidiendo con la de Galdós en la edición literaria de *La Nación*, mientras que la *Revista del Movimiento Intelectual de Europa*, donde también colaboraba el escritor canario, salía los lunes. La mayor variedad de materias abarcables —política europea, española, vida social, cultural y teatral— correspondía a

**CORRESPONDENCIAS ENTRE BÉCQUER Y GALDÓS EN SUS RESPECTIVAS
«REVISTAS DE LA SEMANA» (1866)**

BÉCQUER	GALDÓS	
<i>Museo Universal</i> (domingos) 3 columnas	<i>La Nación. Diario Progresista</i> (domingos) 5 columnas, folletín corrido	<i>Revista del movimiento Intelectual de Europa</i> (lunes) 2 columnas
7 enero		8 enero
14 enero		15 enero
21 enero		22 enero
28 enero		29 enero
4 febrero		5 febrero
11 febrero		12 febrero
18 febrero	18 febrero	19 febrero
25 febrero		26 febrero
4 marzo		5 marzo
11 marzo	11 marzo	12 marzo
18 marzo	18 marzo*	19 marzo
25 marzo	25 marzo*	26 marzo
1 abril	1 abril	2 abril
8 abril	8 abril	9 abril
15 abril	15 abril*	16 abril
22 abril		23 abril
29 abril		30 abril
6 mayo	6 mayo	7 mayo
13 mayo	13 mayo	14 mayo
20 mayo	20 mayo	21 mayo
27 mayo		28 mayo
3 junio	3 junio	
10 junio	10 junio	
17 junio	17 junio	
24 junio		
1 julio		
8 julio		
15 julio		
22 julio		
29 julio		
5 agosto		
12 agosto		
32 revistas	13 revistas	21 revistas

*Revistas monográficas sobre actualidad bibliográfica y espectáculos teatrales.

La Nación, como diario de partido pero también por ello estaba más sujeto a los efectos de la censura. Desde el 7 de enero al 12 de agosto, Bécquer firmó en *El Museo Universal* treinta y dos «Revistas de la Semana». La atención de Galdós a la actualidad se extendía a otras secciones de música y teatro, por lo que sus «revistas de la semana» propiamente dichas, como puede verse en la tabla anterior, tuvieron intermitencias, —a las que se sumaron dos suspensiones gubernativas de *La Nación* y la interrupción temporal del suplemento de *Las Novedades* (28 de mayo) donde el joven escritor asumía un compromiso de originalidad algo menos exigente que el de sus trabajos en el diario de Madoz, recomponiendo a veces en sus páginas de 1866 fragmentos e ideas de algunos textos ya publicados antes en *La Nación* (Hoar, 1968: 60-61).

Tras las elecciones del 27 de diciembre de 1865, ambos revisteros tuvieron difícil el comentar la intentona progresista impulsada por Prim en Villarejo de Salvanés el 2 de enero siguiente. O'Donnell disolvió los partidos políticos y se mostró enérgico con los implicados entre los que hubo varios fusilamientos. *La Nación* fue suspendida y Bécquer en el *Museo Universal* (7 de enero) antepone la actualidad extranjera a la española como correspondía a un semanario «ajeno en un todo a las luchas y las pasiones políticas» (*MUS*, 1866: 2). También Galdós sufría las mismas limitaciones, pero era más incisivo al deplorar que el carácter literario de la *Revista del Movimiento Intelectual...*, le vedara «explotar el filón» de lo que consideraba «parte rica» de la actualidad —«política nueva, palpitante, candente»— debiendo ceñirse a la «parte estéril» —ciencias, artes, espectáculos. (Hoar, 1968: 119 y 190). Como redactor de *La Nación* había perdido la libertad de expresión, mientras que Bécquer veía la situación como una imprevista perturbación del orden legal consagrado por las urnas, que ponía en peligro «el desenvolvimiento de tantos intereses, y la realización de tantas esperanzas». El revistero sevillano se entregaba a un optimismo metódico convencido de que el país despertaba poco a poco de su letargo luchando entre «el espíritu de actividad y vida y el temor que engendran las preocupaciones de la doble crisis política y financiera». (*MUS*: 1866: 2). ¿A qué sector social dirigía estos mensajes de confianza? A partir de los proverbios y lugares comunes del habla, frecuentes en sus «revistas», M.^{ca} Linda Ortega ha apreciado el voluntario sometimiento del escritor «a la voz común, renunciando a cualquier originalidad estilística y empleando los estereotipos y clichés del hombre de la calle». Así Bécquer habría hecho concesiones en su estatuto de autor, adoptando la vulgaridad «de una escritura que se asemeja a una mercancía por su circulación y su modo de producción». (Ortega: 2003: 54-56). Tan sugestiva explicación no nos autoriza a suponer que el poeta-periodista cediera al mal gusto de las mayorías, sino más bien

que vivía en alto grado las contradicciones entre su oficio de escribir a sueldo y el impulso creativo. Así permite sospecharlo el hecho de que, habiendo tildado de *filfa* informativa y comedia de enredo la crisis político-militar de enero y desdeñado el griterío plebeyo de los chicuelos vendedores callejeros de noticias, se identificara con los eruditos, sabios y artistas que, absortos «en la contemplación de las cosas grandes», no merecían ser distraídos por el motín que pasaba por debajo de sus ventanas: «Pocas son estas personas, pero para ellas escribimos», concluía rotundo (*MUS*, 1866: 9). Encerrado en un cierto conservadurismo vegetativo, «afligido por el espectáculo de las pequeñas miserias de la vida interior de los países», aunque poco propenso a analizar causas y efectos, Bécquer encontró pronto motivo compensatorio en la lejana guerra del Pacífico que le permitían contribuir discretamente a la hoguera del patriotismo y tantear la eventualidad de una escritura épica sobre acontecimientos de actualidad (Ortega, 2003: 28). Sus descalificaciones del adversario tras el apresamiento de la goleta Covadonga y el suicidio del jefe de la escuadra, general Pareja, alcanzaron dimensiones tópicas en torno a la idea de que la honra nacional exigía «vengar con usura el agravio hecho a las armas españolas» (*MUS*, 1866: 25).

Las coincidencias entre las revistas semanales de Bécquer y Galdós en 1866 no pasan de diez si excluimos las que el segundo escribió con carácter monográfico. Entre los motivos folclórico-festivos del calendario —carnavales, cuaresma, semana santa... —hubo sincronías que permiten contrastar sus respectivos estilos de literatura periodística. Galdós afilaba sus primeras armas en el progresismo ideológico, mientras que a Bécquer parecía pesarle prematuramente el cansancio de una larga batalla. El canario dedicó al carnaval una fantasía de progenie larriana, tópico paseo por Madrid desde la Puerta del Sol hasta el Prado, recurriendo al motivo de la careta como segundo yo que simulaba alterar la conciencia del sujeto narrativo. Recuperada ésta, el autor concluía con una declaración racionalista de largo sentido: «aborrezco el carnaval y aborrezco las máscaras». El tránsito a la inmediata cuaresma lo esbozaba con desenfado, entre connotaciones profanas: un inmenso apagador sacristanesco mataba «las luces que ardían en los templos de Capellanes» y con ellas desaparecían tanto el culto al «buey gordo» como las «vírgenes» que mantenían «el sacro fuego de las pasiones matritenses». Por su parte, Bécquer se distanciaba nuevamente del ruido callejero sublimando con percepción paternalista la volubilidad de la «multitud», entregada al bullicio carnavalesco en olvido de recientes calamidades públicas: «El pueblo es como los niños: con la misma facilidad llora que se consuela, mostrando a veces juntas las lágrimas y la risa». (*MUS*, 1866: 49). En la concepción musical del poeta, la

canción báquica carnavalesca —«atronadora sinfonía de los placeres mundanales»— dejaba paso solemne al «imponente acorde de Miserere» y al lúgubre estribillo del *pulvis es*. También Galdós concluía con el *Memento homo...* pero restando gravedad penitencial a las «tendencias depravadas de la carne» en otra pirueta informal de humor travieso: «No más *beefteach*, no más chuletas, no más ojos negros, no más talles elegantes; en una palabra, no más carne». Respecto a la Semana Santa, donde Bécquer se sentía a gusto depurando impresiones sensoriales —«ondas de luz, de sonidos y de perfumes»— o sensaciones fáusticas —«misteriosa música de las campanas de la vetusta catedral gótica que saludan el alba el día de la Resurrección» (*MUS*, 1866: 97)—, Galdós urdía un complejo cuadro moral, cargado de ironía, contra las pretensiones de santidad y contra la hipocresía, fantaseando con *Tartuffe* y *Marta la piadosa* caminando «a paso largo hacia la sacristía», en un contradictorio contexto madrileño plagado de incitaciones, que contenía en su seno los tres enemigos del alma: *Madrid mundo*, *Madrid demonio*, *Madrid carne* con el débil contrapunto de un *Madrid fe*: «Mucha devoción, pero mucha tentación. Por un lado, golpes de pecho, caras de Dios, setenarios, monumentos, estaciones; por otro, chismografía de historia, ambición que fascina y hornos del diablo que achicharran» (Shoemaker: 1972: 317). Incluso en los consabidos tópicos del tiempo, Galdós sobrepasaba en intención premeditada a un Bécquer que exteriorizaba en términos militares su sensación del invierno tardío «en sus últimas trincheras», desplegando todo su aparato de tonantes meteoros y quemando «los tempranos retoños de los árboles» (*MUS*, 1866: 81). Mientras, el revistero de *La Nación* (11 de marzo) insinuaba atrevidas analogías entre naturaleza y moral social remitiéndose festivamente al método inductivo. La naturaleza lloraba sobre Madrid vergonzantes «lágrimas de mogigata» que lejos de limpiar enlodaban la tierra formando sobre ella una pasta como de chocolate que adquiriría «el aspecto de una inmensa piedra estereotípica» donde se grababa «fielmente la marcha de la sociedad madrileña. [...] No sería difícil encontrar relación entre las huellas de un zapato y el espíritu de un pueblo». En la segunda quincena de abril, la crisis bursátil —«barómetro de la política»— suscitaba en Bécquer reacciones huidizas, vagas insinuaciones sobre «los especuladores del miedo» y confianza en el espíritu de progreso llegando a la evasiva argumentación de que para «naciones como la nuestra» las contrariedades y obstáculos que afectaban a la Hacienda pública podían ser «causas providenciales» para redoblar esfuerzos y renovar la energía nacional «con más ardientes bríos». (*MUS*, 1866: 129). Galdós más concreto, fundiendo expresión literaria y alusiones económicas, tejía sátiras irónicas contra el optimismo y fábulas burlescas sobre la crisis financiera y

las restricciones presupuestarias del ministro de Hacienda —«el de Burgos», Manuel Alonso Martínez, cesado el 28 de mayo— especie de alquimista que aceleraba el empobrecimiento colectivo: «La pobreza; mas no de uno, sino de todos los españoles, la bancarrota de una nación, la sublimidad del desfalco, el *trueno* reducido a su más augusta expresión». (Shoemaker, 1972: 323). Tanto Bécquer como Galdós jugaron a los vaticinios catastróficos. Gustavo anticipando conflictos en el teatro político europeo al que dedicaba la mayor parte de sus universales «revistas». Galdós, más inmediato, aludiendo el 3 de junio a la enigmática inmediatez de «la Gorda»: «¿Cuál es el significado de esta palabra? ¿Es cosa que se espera, que se teme o que se desea?». Su comentario sobre los temores de los madrileños y el cese de Alonso Martínez parecía presagiar la inminencia de graves acontecimientos de los que parecía estar en el secreto, envalentonado hasta el extremo de apuntar abiertamente contra el presidente del Consejo (17 de junio), descalificando su política, sin morderse la lengua al esbozar la exaltación figurada del magnicidio: «¿Quién será el Bruto de O'Donnell? Estos dictadores de papelón darían su título de duques, sus conocimientos estratégicos y gramaticales por topar con un Bruto que los inmortalizara». Su última «Revista» en *La Nación* satirizaba la contradicción entre la obligada proeza marítima de la escuadra española y la lucha parlamentaria contra el duque de Tetuán, parapetado en su «Callao» del banco azul y máximo oficiante de la *Gran Pastelería Nacional* donde se cocían contradictorios *pasteles* legislativos que conculcaban derechos civiles. En su caso, su condición partidista, su irreverencia juvenil ante lo establecido, su humor provocativo lleno de sobreentendidos para un lector afín, estimulaban su imaginación literaria.

El 1 de julio de 1866, tras el fracaso de la sublevación del Cuartel de San Gil y la sangrienta represión de los sargentos, ya con Galdós silenciado por la segunda suspensión gubernativa de *La Nación* y del resto de la prensa democrática, Bécquer glorificaba la guerra del Pacífico, argumentando que la sangre de los marinos españoles —vertida en «el ara santa de la patria», no ante el mezquino altar de los intereses partidistas— debía servir para fortalecer el espíritu nacional. Sobre la otra sangre sediciosa de los sesenta y seis sargentos conspiradores ejecutados tras la nueva frustración democrática del 22 de junio, poco pudo escribir el poeta, a no ser para mostrar su consternación y registrar, como era costumbre, con prudente retórica, su confianza en el restablecimiento del orden: «Con la confianza que renace, con la calma que se restablece y la inquietud de los ánimos que gradualmente se disipa, volverán sin duda alguna a ofrecer atractivo las cuestiones que se rozan con las letras, las artes y la industria momentáneamente relegadas al olvido ante el doloroso

interés que despiertan tristes y deplorables acontecimientos». (*MUS*, 1866: 202).

Prosa nueva y prosa vieja, ilusión revolucionaria y transigencia desengañada, Galdós y Bécquer. La agilidad del lenguaje periodístico del más joven bien pudo ser el resultado de muy provechosas lecciones de Quevedo y de Larra, pero hubo momentos de extrema brillantez en que sus hallazgos expresivos germinaron en una prosa connotativa de nuevo cuño que condensaba la tradición satírica de la prensa española de la primera mitad de siglo, matizada por la lectura de *Charivari*, del *Punch* o de *Gil Blas*. Sus últimas «revistas» de 1866 se fragmentaban formalmente en secuencias numeradas, entre súbitos destellos de ingenio, paradojas, dardos irónicos, oblicuidad metafórica, recurso al leitmotiv con efectos rítmicos, mientras que Gustavo construía textos más homogéneos y previsibles, sustentados en recurrencias y encadenamientos que prolongaban la expansión sintáctica, no exentos de una discreta elegancia pero bajo modelos expositivos que encorsetaban su inventiva en el frágil epílogo de la desarticulación romántica.

Bécquer y Galdós como revisteros de actualidad dieron pasos dispares pero complementarios en el continuo fluir de la creatividad literaria, desbordada del libro a los papeles periódicos con el desarrollo de la sociedad liberal. El modelo ecléctico que practicaron en sus «Revistas de la Semana», mixto de noticias y de imaginación, todavía persistió después de 1868 en las grandes revistas ilustradas y en los suplementos literarios de Madrid y de Barcelona. Pero dicho modelo se fue disolviendo ante las visiones más personales del ego que —siguiendo las huellas modernizadoras de la prensa europea— dieron lugar a una nueva propuesta comunicativa popularizada con el histórico marbete de «crónica», donde el discurso del emisor crecía sustentado en la seducción cautivadora del estilo literario, cosa que se hizo mucho más patente cuando el nuevo género se asentó en la prensa diaria con la llegada de la «gente nueva» en los últimos años del siglo.

Bibliografía

- ALONSO, Cecilio, (2009) «Imágenes de Galdós en la prensa entre dos siglos». *Actas del VIII Congreso Internacional galdosiano 2005*, Las Palmas, Cabildo de Gran Canaria, pp. 66-116.
- HOAR, Leo J., (1968) *Benito Pérez Galdós y la Revista del Movimiento Intelectual de Europa. Madrid, 1865-1867*, Madrid, Ínsula.
- ORTEGA, Marie-Linda (2003), *La tarea conjunta de los hermanos Bécquer en El Museo Universal (1862-1869)*, Berna, Peter Lang.

- PÉREZ VIDAL, José (1987), *Galdós. Años de Aprendizaje en Madrid, 1862-1868*, Santa Cruz de Tenerife, Vicepresidencia del Gobierno de Canarias.
- PIUDO MORENO, María (1971), *El Laberinto (Madrid 1843-1845)*, Madrid: CSIC, Colección de Índices de Publicaciones periódicas, XXI.
- RIEGO, Bernardo (2001a), *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX*, Santander, Universidad de Cantabria, pp. 95-284.
- RIEGO, Bernardo (2001b), «La Campaña de África de 1859. Primera guerra mediática española», *Comunicación, Historia y Sociedad. Homenaje a Alfonso Braojos*, ed. de Eloy Arias y otros, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, pp. 563-575.
- RODRÍGUEZ SEBASTIAN, Borja (2012), «Ramón de Navarrete y *Misterios del corazón* (1845): ciudad del lujo y del glamour», *Anales de Literatura Española*, 24 (Serie monográfica, n.º 14): *Literatura y espacio urbano*, ed. de M^a de los Ángeles Ayala, Universidad de Alicante, Área de Literatura Española, pp. 43-66.
- RUBIO CREMADES, Enrique (1977-1979), *Costumbrismo y folletín. Vida y obra de Antonio Flores*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos. Diputación Provincial, 3 vols.
- RUBIO CREMADES, Enrique (1995), *Periodismo y Literatura: Ramón de Mesonero Romanos y El Semanario Pintoresco Español*, Alicante, Generalitat Valenciana/ Institut de Cultura Juan Gil-Albert (Diputació d'Alacant).
- RUBIO CREMADES, Enrique (2009) «El crimen de Villaviciosa», de Ramón de Navarrete. Entre la crónica de sociedad y el relato de misterio. *Anales de Literatura Española*, 20 (2008), Universidad de Alicante, Área de Literatura Española, pp. 285-301.
- SHOEMAKER, William H. (1972), *Los artículos de Galdós en «La Nación» 1865-1866, 1868*, Madrid, Ínsula.

Fuentes periodísticas consultadas

- Fénix*, *El. Semanario valenciano [Periódico Universal Literario y Pintoresco]*, (FÉN), Valencia, 1845-1849.
- Ilustración. Periódico Universal, La*, (ILU), Madrid, 1849-1857.
- Laberinto. El. Periódico Universal*, (LAB), Madrid, 1843-1845.
- Museo de las Familias*, (MdlF), Madrid, 1849.
- Museo Universal, El*, (MUS), Madrid, 1857-1869.
- Semana. Periódico Pintoresco Universal, La*, (SEM), Madrid, 1849-1850.
- Semanario Pintoresco Español*, (SPE), Madrid, 1846.
- Siglo Pintoresco. Periódico Universal, El*, (ESP), Madrid, 1844-1847.

Fecha de recepción: 28/06/2013

Fecha de aceptación: 02/09/2013

ÁNGEL SAAVEDRA, DUQUE DE RIVAS, EN LAS REVISTAS LITERARIAS ESPAÑOLAS

Antonio ARROYO ALMARAZ

AARROYOA@CCINF.UCM.ES
Universidad Complutense de Madrid

Resumen

El presente trabajo muestra una panorámica de la presencia de Ángel Saavedra, duque de Rivas, en los periódicos y revistas de la época, destacando sus aportaciones: poemas publicados y no artículos del propio escritor. También recogemos las contribuciones críticas sobre Rivas realizadas por otros escritores: E. Ochoa, G. A. Bécquer...

Palabras clave: poesía, romanticismo, revistas literarias

Abstract

The present work shows an overview of the presence of Ángel Saavedra, duque de Rivas, in the newspapers and magazines of this period, emphasizing his contributions: published poems and not articles from the own writer. Also we gather the critical contributions on Rivas realized by other writers: E. Ochoa, G. A. Bécquer...

Key words: poetry, romanticism, literary magazines

Desde que G. Boussagol publicara en 1926 *Ángel de Saavedra, duc de Rivas. Sa vie, son oeuvre poétique* donde se abordó, posiblemente por primera vez, la recíproca influencia entre el escritor y la prensa de la época¹, apenas se ha

1. Para esta cuestión remitimos al trabajo citado. He aquí un claro ejemplo señalado por Boussagol sobre cómo influyó la prensa en la obra de Rivas: «Nuestro poeta, lector de las revistas de su época, debió reparar en la sección de “Bella literatura” de *El Panorama* del 15 de agosto de 1839, pp. 101-105, con el título “La bala de oro”, una fantasía novelesca en prosa sobre un episodio de la Batalla de Pavía. Poco después, la misma revista (pp.

vuelto a tratar esta vinculación. Los estudios de conjunto más recientes —ver bibliografía— abarcaron múltiples facetas de la obra del escritor, incluida la pictórica, pero escasamente dicha relación que fue también significativa como veremos. Tampoco la han recogido las ediciones y antologías de su obra literaria, por consiguiente, quedaba al descubierto la necesidad de profundizar en la labor iniciada por el hispanista francés.

Su estudio no fue completo; es cierto que no dispuso de los medios que hoy tenemos al alcance para investigar de forma más cómoda y exhaustiva la prensa del siglo XIX, por esa razón uno de los objetivos que nos proponemos es intentar completar sus referencias, para ello hemos elaborado un cuadro, como anexo a este artículo, donde aparece en letra redonda las citadas por Boussagol y en cursiva otras que hemos encontrado y centrarnos, por otro lado, en las aportaciones que pudo hacer Ángel Saavedra, desde su obra y su presencia en las revistas, en la modulación de los principios estéticos del Romanticismo así como en la configuración de los géneros literarios románticos, en el período de 1835-1868, pese a que nuestro cuadro amplíe las entradas hasta finales del siglo XIX para dar una visión más amplia sobre su proyección hacia el siglo XX. Abordaremos dicha relación por géneros: teatro, poesía y narrativa, unido ello a otros elementos como la presencia pública de Rivas a

233-235) publicaba un resumen histórico de la cautividad de Francisco I: “Francisco I, Rey de Francia, preso en Madrid”. Al final, en la p. 279 de la misma revista, figuraba el romance “Ambas á dos”, del marqués de Molins, que muestra al rey de Francia prisionero desembarcando en Valencia y asistiendo a una velada “sarao” en casa del Comendador de Cúllar. Es difícil admitir que la Batalla de Pavía, suponiendo que concluyó el 20 de julio, haya determinado la publicación en *El Panorama* de tres fragmentos en los que Francisco I es el héroe y en el que la primera aparición sería impresa antes del 20 de agosto; pero si establecemos a *Una Noche de Madrid en 1578* la fecha de 1839, podemos admitir que la idea de *La Victoria de Pavía* fue sugerida por los fragmentos anteriormente citados de *El Panorama* (...) Extraña coincidencia: *La Mariposa* publica en la p. 84 del t. I (20 de julio de 1839) una biografía de Bayard, *El Panorama*, de 1840, p. 58, publica un grabado representando el castillo de Bayard, y en la p. 84 (n.º del 6 de febrero de 1840) “El Caballero Bayard, una biografía”. Como antes de estas fechas Rivas no había publicado, que yo sepa, ningún romance sobre Bayard o Francisco I, hay que admitir que estas diversas publicaciones de las revistas de la época determinaron en él la creación de las obras dedicadas a este ciclo de las guerras de Italia. Otro detalle inquietante: *La Mariposa* del jueves, 14 de mayo de 1840, dice que se presentó en el Liceo el día 7 *El Pastelero de Madrigal*, en el que figura el seudo rey, Sebastián.

Estas coincidencias me conducen a edificar la hipótesis de que estas publicaciones de la época llevaron a Rivas a escribir: 1º, hacia finales de 1839 o a comienzos de 1840, los tres romances, *La Batalla (Victoria) de Pavía*; *La muerte de un caballero*; *Amor, honor y valor*; 2º, entre el 28 de septiembre y el 28 de octubre de 1840, la comedia *Solaces de un prisionero ó tres noches en Madrid*; 3º, la comedia *El Crisol de la Lealtad*. [Capítulo X: «Las fuentes escritas: Romances Históricos». La traducción es nuestra].

través de la difusión de su imagen —grabado— o la novedad de las biografías en las revistas.

Las principales publicaciones a las que estuvo vinculado Rivas, bien por sus colaboraciones o por su inclusión en la crítica literaria romántica, fueron: la *Revista Española* (1834-1836²), *El Artista* (1835, 1836 y 1847), el *Semanario Pintoresco Español* (1841-1849) y el *Museo de las familias* (1853-1867); sin olvidar otras que podemos encontrar en el anexo donde aparece con menos frecuencia o significación. Fuera de la etapa romántica tuvo mayor presencia en *La Ilustración Española y Americana* (1875-1892), *La Dinastía* (1891-1896), *La Lectura* (1903-1914) y en *Nuevo Mundo* (1917-1933). De todas las revistas mencionadas fue *El Artista* la que más espacios y atención destinaron al escritor, uno de los principales representantes del cambio del clasicismo ilustrado al Romanticismo y, por consiguiente, baluarte del nuevo movimiento. Le dedicaron un total de diez entradas. Posteriormente, en la nueva tentativa de recuperar el primitivo espíritu romántico con la edición de *El Artista. Revista Enciclopédica* (1847), publicaron en ella el poema de Saavedra «Al Sol Poniente», escrito en Nápoles en 1844.

Teatro

Década de los treinta: El Artista

Como se ha dicho en varias ocasiones —Alonso Seoane, 2002; Ayala Aracil, 2002, entre otros—, fue esta revista la que defendió el presente romántico consolidándolo frente al clasicismo, y representó el punto de partida para una serie de revistas románticas a través de las cuales podemos conocer la evolución que tuvo el movimiento. Fueron Eugenio Ochoa, Federico Madrazo, el conde de Campo Alange³ y Leopoldo A. Cueto quienes defendieron con más interés la presencia y el valor que simbolizaba Ángel Saavedra, y dentro de su obra, sobre todo, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, drama teatral del que apareció información sobre su puesta en escena en distintos montajes, tanto en Madrid como en Barcelona.

En el tomo I, dentro de las secciones *Varietades* y *Crónica de Teatros*, se dio en tres ocasiones noticias sobre el futuro estreno que se estaba preparando del *Don Álvaro*, de cómo iba de avanzada la escenografía que llevaba a cabo Blanchard, aprovechando siempre para apuntalar la defensa de la nueva

2. Con estas fechas señalamos el período en el que aparecen publicaciones de, o sobre, Ángel Saavedra. En un trabajo como este se hace difícil separar estos aspectos porque van unidos en muchos momentos.

3. Nos referiremos a él como Campo Alange que fue la firma que utilizó en la revista.

doctrina: «este drama está compuesto en el sentido de las modernas doctrinas literarias» (I,72). Una vez estrenada la obra, Campo Alange escribió una extensa crítica de cuatro páginas donde destacaba la obra de Rivas como modelo de la nueva escuela, sintetizadora de dos valores fundamentales: «novedad de su contextura y de las libertades mas contrarias á muchas reglas» (I; 153); por tanto, dos elementos como sabemos acordes al ideario romántico: la originalidad y la libertad frente a la preceptiva ilustrada recogida por algunos tratadistas de poética como Santos Díaz González, Pedro de Estala o Agustín García de Arrieta, entre otros y, por consiguiente, según el modelo aristotélico defendido por Boileau, Luzán..., o presente en escritores como V. Alfieri (1749-1803). Así lo destacó Campo Alange (I;155): «Ya que nadie se atreve á juzgar las obras de la moderna escuela con los preceptos de Aristóteles».

También defendió la obra de los ataques que había recibido —polémicas con el *Eco del Comercio*, marzo de 1835; *El Correo de las Damas*, 21 de marzo y 7 de abril de 1835; *Revista Española y Abeja...*—, y con ello hizo una defensa de los cambios que representaba (I;155):

Se dice que un defecto de D. Alvaro, inherente al desprecio de las unidades de lugar y de acción, es la forzosa repetición de exposiciones, y hasta cierto punto nos parece innegable este defecto; pero en nuestro concepto es de poquísimísima importancia, si se atiende á las ventajas que esta libertad proporciona.

No solo el rechazo a las unidades de lugar y acción, sino también la de tiempo, como más adelante veremos que señalaba Leopoldo A. Cueto⁴, en un estudio que hace más pormenorizado a raíz de la reposición del drama (III; 110): «se deduce la necesidad de romper los grillos de la unidad de tiempo». Por tanto, rechazo de las unidades clásicas de espacio, tiempo y acción para lograr la libertad de creación e imaginación, como nos vuelve a recordar (III, 111):

Creemos que no toca al romanticismo ni mandar las unidades ni su indispensable infracción: esto fuera establecer principios doctrinales [sic] y estos principios son prisiones de la imaginación. El romanticismo es el libre alvedrío [sic] de los literatos: establecer reglas es vulnerarlo.

La defensa de la imaginación y la fantasía como parte de la naturaleza humana, como condición necesaria de cambio, la planteó Cueto en los siguientes términos (III, 108): «No somos de los exaltados, nosotros menos exaltados aunque profesamos el espíritu de esta escuela como el camino mas franco para que campé libre la imaginación». Un poco más adelante vuelve a decir (III,

4. En el tomo III, a raíz de la reposición de *Don Alvaro o la fuerza del sino*, fechada el 15 de mayo de 1835, el cuñado de Rivas, Leopoldo Augusto Cueto, le dedicó a la obra un extenso estudio de siete páginas que se publicó en el número 10 de 1836.

111): «Dejemos pues á los ingenios entregarse á su propia inspiración, demos paso libre al vuelo de su fantasía». Otro rasgo significativo en la configuración genérica del Romanticismo fue la mezcla de los géneros, lo trágico y lo cómico, del lenguaje culto y el vulgar... (III, 111): «la mezcla de las situaciones trágicas con las vulgares, de las reflexiones filosóficas con las frases bajas de la plebe son copias fieles de la naturaleza».

No obstante, en esta defensa del ideario romántico llama la atención la pervivencia del carácter didáctico. La justificación del papel del dramaturgo todavía rezuma en estas fechas un sabor ilustrado, al igual que veremos en las críticas de M. José de Larra⁵ sobre el teatro y en particular de la comedia *Tanto vales cuanto tienes* de Ángel Saavedra. Campo Alange subraya esa finalidad didáctica y educativa (I; 156): «[el poeta] debe someterse á la voluntad del público, pero tiene la mision de instruirle y de dirigir sus gustos». Esta misma actitud se encuentra cuando aconseja suprimir algunos pasajes del *Don Álvaro*, que ya el autor había comenzado a realizar (I, 156): «le aconsejaríamos que hiciese desaparecer enteramente alguna escena: por ejemplo, la de los jugadores, que no es de muy buen efecto por la felonía de los oficiales».

E. Ochoa rechazó las primeras obras de Rivas —*Doña Blanca de Castilla, Lanuza...*— por considerarlas contrarias al nuevo teatro (I,177):

Dos obras dramáticas ha dado este poeta al teatro después de su vuelta á España: la comedia titulada *Tanto vales cuanto tienes* y el *Don Alvaro ó la Fuerza del Sino*. La primera, cuadro de costumbres, descolorido y frio como el género á que pertenece, composición mediana, digna de los primeros tiempos del autor; la segunda, tipo exacto del drama moderno, obra de estudio y de conciencia, llena de bellezas y de grandes defectos, sublime, trivial, religiosa, impía, terrible personificación del siglo XIX.

L. A. Cueto añadía, posteriormente, de la segunda obra (III, 107):

Los lances, aunque íntimamente conexos entre sí, no van naciendo sucesivamente de la conducta anterior de los personajes, como sucede en las comedias clásicas, sino del incontrastable poder del destino, de las inmutables

5. En *La Revista Española* del 6 de julio de 1834 apareció la crítica de Figaro a la obra de Rivas. Como sabemos, Larra se esforzaba por educar al público de los teatros desde estas columnas de opinión. Obra tachada de nada original y sin interés: «Para los que creen que en el siglo XIX todo está dicho en literatura, no le quedaba otra corona que alcanzar al Sr. Saavedra». Posteriormente, sobre el estreno de *Don Álvaro...*, Larra se quedó en silencio y no escribió nada posiblemente porque lo que le preocupaba era ese afán de copiar y de asimilar los estereotipos románticos que venían de fuera, sobre todo de Francia, en lugar de haber profundizado en la liberación de los cánones que diera como resultado una literatura más propia, nuestra. Y por eso, posiblemente, celebró con una calurosa acogida la aparición de *El Trovador* (*El Español*, 4 de marzo de 1836).

leyes de la suerte, de la fuerza del sino (...) en el D. Alvaro nadie puede inferir de las escenas antecedentes la progresión del argumento.

El carácter innovador de la moderna escuela vinculada a los jóvenes escritores y el final del clasicismo, por ende relacionado con la generación de los mayores, quedaba patente en estas otras palabras del crítico (III, 108): «La naciente Europa se ha declarado partidaria del bando libertador del yugo clásico, y la juventud española ha corrido á participar de la gloria de sus banderas». Cueto defendió la necesidad de un nuevo movimiento literario, el Romanticismo, que diera cabida a los nuevos dramas (III, 107):

Cualquiera que haya leído el Don Alvaro, conocerá que su argumento es la reunion de los sucesos mas interesantes de la vida de un desgraciado. De esta manera de formarlos, unido á la imaginación fogosa y productiva del poeta, ha resultado que rebosa de incidentes que si bien eminentemente dramáticos y magistralmente presentados, necesitan en nuestro sentir, para desenvolverse completamente, limites menos estrechos que los de un simple drama.

Sin embargo, no quedaba ajena la presencia del costumbrismo, como vemos en las siguientes palabras (III, 111): «El manejo de los modismos de la lengua, conocidos en toda su extensión y aplicados con admirable propiedad á los personajes de las clases ínfimas que describe, el vivo colorido de estos retratos, y hasta la disposición local de estas escenas lo elevan al primer rango de los pintores de la baja sociedad».

Otras revistas

Nada nuevo aportaba el artículo de Antonio A. Galiano, publicado en la *Revista Española* de 1835, salvo apoyar una obra y a un amigo al que se siente unido ya que fue testigo directo de la composición del *Don Álvaro*, sin entrar ahora en los discutidos orígenes del texto aún no resueltos. Hace una defensa del drama romántico —12 de abril—: «en cuanto al género del drama me confieso acalorado, tenazmente empeñado en introducirle en nuestra tierra porque le considero buen género y hasta nacional para que no le falte requisito de recomendación». Por otro lado, trata de contrarrestar, como habían hecho Ochoa y Campo Alange, los ataques recibidos; para ello se centra en la defensa de la libertad y la mezcla de géneros y lenguajes, como consecuencia de esa libertad:

Se ataca el romanticismo, ó la regla de ausencia de reglas que así se llama (...), hay en su composición escenas bajas en que se habla mala prosa (...). Las hay porque juzgó el autor que el teatro debe ser una copia de la vida humana, en que lo alto y lo bajo, lo sublime y lo grosero, lo burlesco y lo triste, se tocan y cruzan entre sí á cada paso.

Década de los cuarenta

Aparece una nueva crítica que refuerza las ideas planteadas anteriormente por Ochoa, Campo Alange, Cueto y Alcalá Galiano; ahora a través del *Semanario Pintoresco Español* y *El Siglo Pintoresco*. Mesonero Romanos en su «Rápida ojeada sobre la Historia del Teatro Español» —*Semanario*, 11 de febrero de 1842, pp. 397-400—, solo menciona *Lanuza* de la etapa de las tragedias neoclásicas de Rivas restándole valor literario —«tributos pagados á las circunstancias políticas de la nación»— y sitúa a *Don Álvaro* como el primer drama de la escuela romántica, cosa que como sabemos no era cierta aunque sí la más relevante, y apuntó que *Solaces de un prisionero*, obra de 1840, se aparta de un Romanticismo estereotipado ya en aquellos momentos:

el drama aparece querer aproximarse á la comedia antigua, apartándose de la exageración y los horrores de la escuela romántica; y á esta nueva senda le han seguido todos los autores ya citados, y otros que de nuevo han aparecido. El Señor Saavedra, hoy *Duque de Rivas*, presentó hace pocos años su drama *Solaces de un prisionero*...

Igual valoración encontramos con otra obra de Rivas, *El crisol de la lealtad* de 1842, de la que extraemos la siguiente apreciación encontrada en la sección «Revista de Teatros» del *Semanario* —9 de julio de 1843, p. 222—:

El Crisol de la lealtad, es una feliz escepción del hecho general que asentamos al principio, es á nuestros ojos un paso de progreso, y no dudamos preferirla á la *Morisca de Alajuar*, y hasta á los *Solaces de un prisionero*; hay en ella mas interés, mas novedad, menos monotonía de duelos, citas y tapadas, menos afectación de imitar la escuela de Calderon, escollo principal de las obras dramáticas del Duque de Rivas.

Gavino Tejado en su extenso artículo dedicado a Rivas en *El Siglo Pintoresco* —1 noviembre de 1845, pp. 220-226— se limitó a hacer una exaltación del escritor carente de toda visión crítica.

Finalmente, *La Ilustración Española y Americana* —15 de diciembre de 1875—, publicó un estudio de Leopoldo Augusto Cueto dedicado al drama fantástico *El desengaño en un sueño*, obra de 1842, que tildó de leyenda fantástica. Reconoció en él que el transcurso de cerca de cuarenta años, desde que se estrenara *Don Álvaro* hasta esos momentos, había conseguido desnaturalizar el discurso de lo fantástico, por lo que resultaba una lectura de la obra difícil de encajar: «El transcurso de más de treinta años ha modificado grandemente el espíritu de las gentes. Nadie se aviene ahora fácilmente a creer en lo *imposible*». Planteó también la dificultad de la representación de la obra, aunque había sido puesta en escena anteriormente por Antonio Vico. Realizó un análisis de sus fuentes, principalmente la presencia de Calderón, pese a que el

desarrollo del drama parte de un texto encontrado que originó el interés y el argumento para esta otra de Rivas: *Sueños hay que lecciones son, ó efectos del desengaño*, drama alegórico en cinco actos de 1817, refundida por D. M. A. No obstante, nos encontramos ante un drama renovado.

Tras la muerte de Rivas se hace una estimación del conjunto de su obra y de su papel como dramaturgo donde se refuerzan las ideas apuntadas. Las necrologías⁶ no aportaron nada nuevo, como por otro lado era de esperar. La más completa en cuanto a datos biográficos fue la de José Muñoz Gaviria (*Museo de las Familias*, 1 de julio de 1865), quien le reconoce como poeta romántico significativo. Otra fue la de G. A. Bécquer (*El Museo Universal*, 2 de julio de 1865), quien subrayó su condición, por encima de todo, de poeta.

Poesía

Romances históricos

En la poesía el protagonismo fue para los *Romances Históricos* (1841): poesía narrativa de asunto histórico en la que descansaba en buena medida el espíritu de la nación, su naturaleza humana y social. La forma popular del romance y la recuperación del verso de arte menor representaban la verdadera poesía de tradición nacional; así lo reflejó Rivas en el prólogo a los *Romances*, y también lo destacó Ochoa —*El Artista*, t. I, p. 177—: «Entre las poesías sueltas del Sr. Saavedra merecen particular mencion los Romances históricos (...) en que se hallan espesados en dulces versos los mas sagrados afectos de la naturaleza. Estos son los verdaderos manantiales de la inspiración, la fuente Castalia de los poetas modernos». Dos romances aparecieron completos en la *Revista de Madrid* en 1838, «La Buenaventura» y «Bailén». Fragmentos de ellos vieron la luz en distintos periódicos: *El Corresponsal* en 1841; del romance «Los recuerdos de un grande hombre» en el *Semanario Pintoresco Español* de 1849; de «Una antigualla de Sevilla» en el *Museo de las Familias* en 1856; de «La victoria de Pavia» en el *Museo de las Familias* de 1861. La edición de

6. *Museo de las Familias*, 1 de julio de 1865, Jose Muñoz y Gaviria: «Estudios Biográficos. Don Angel Saavedra, Duque de Rivas»; *Escenas Contemporáneas*, 1 de julio de 1865, pp. 238-239, Leopoldo A. de Cueto: «Discurso Necrológico y Literario». En la misma revista y fecha, pp. 305-307, «Discurso del Escelentísimo señor Duque de Rivas», por José Amador de los Ríos. Anteriormente, p. 189, en «Necrología» Félix Janer, menciona a Rivas junto a los también fallecidos Alcalá Galiano, Pidal y Ventura de la Vega. *El Museo Universal*, 2 de julio de 1865, pp. 210-212, «El duque de Rivas» por Gustavo Adolfo Bécquer; incluye el dibujo de una medalla acuñada en París con la efigie de Rivas. *El Angel del Hogar*, 30 de junio de 1865, pp. 190-192, sección «Revista de la Semana», por Eusebio Blasco. Fue recordado en periódicos posteriores como en *El Tajo*, del 16 de junio de 1867.

los *Romances Históricos* se reseñó en el citado *El Corresponsal* de 1841. Artículo firmado por Diego Coello que apareció en la sección *Folleto*: «Crítica Literaria. *Romances Históricos* del Sr. D. Angel Saavedra, Duque de Rivas», donde destacó la vinculación de los *Romances* al Romanticismo, así como la concepción del romance como base de la poesía dramática o el papel de la historia medieval en la configuración de la idea de la nación. Y en *El Pensamiento* de ese mismo año, que incluyó también un artículo extenso de Enrique Gil titulado «Literatura Contemporánea. *Romances Históricos* por Don Angel Saavedra, Duque de Rivas» donde valoró a Rivas como uno de los principales poetas románticos; el texto va acompañado de un estudio pormenorizado de los romances, con fragmentos de ellos. Diez años después, en 1851, *La España* publicó diferentes partes de la leyenda «La azucena milagrosa» en un estudio de Eugenio Ochoa sobre la obra de Rivas, de la que destacó elementos como la imaginación y la fantasía esenciales en su composición, que la definían como netamente romántica.

Poesía lírica

Hay que destacar la publicación de «El Faro de Malta» [1828] (*El Artista*, 1835), donde se aprecia un lenguaje romántico que exalta lo irracional y el papel de la naturaleza como aliada del espíritu humano: «terrible noche, ronco huracán, borrascosas nubes, tinieblas impalpables...»; en medio de todo ello, el faro como «luz de paz y vida», «Les adviertes su engaño./ Así de la razón arde la antorcha./ En medio del furor de las pasiones./ O de alevos halagos de Fortuna./ A los ojos del alma [...] Me traen nuevas amargas, y renglones/ con lágrimas escritos», por lo que Ochoa afirmó: «El romanticismo es hijo de las lágrimas» (I, 177). Este poema sintetiza algunos de los principios estéticos del movimiento, y Malta representó para Rivas la entrada de lleno en la literatura romántica a través de su amistad con Frere y otros amigos ingleses.

También publicó el poema «A un arroyo. Meditación», diez décimas con una clara presencia calderoniana que aparecieron en la *Revista de España y del Etranjero*, tomo VI, 1843. Un soneto dedicado a la Reina en *El Cisne*, 1838. «Al sol poniente», poema fechado en Nápoles el 30 de junio de 1844 —*El Artista*, 1847, ya citado—. «En el álbum de un napolitano» y «Versos escritos en un álbum» —*Escenas Contemporáneas*, 1882— y «Cristobal Colón» composición escrita en Londres en 1824 —*La Ilustración Española y Americana*, 12 de octubre de 1892, aniversario del *Descubrimiento*—. Algunos de estos poemas se divulgaron por primera vez en prensa, como así se deduce al leer en la revista, en el caso de «Al sol poniente»: «Esta es una de las bellas composiciones que el poeta ha escrito durante su permanencia en Italia, y que piensa

publicar con otras que formarán un grueso tomo»; o sobre las redondillas publicadas en *Escenas Contemporáneas*: «El director de esta REVISTA conserva el manuscrito de estos versos que le dió su esclarecido amigo el eminente poeta Sr. D. Angel de Saavedra, Duque de Rivas».

Rivas en las creaciones poéticas de otros autores

Como poeta y dramaturgo apareció en algunos poemas de otros poetas que se publicaron en prensa, como en *El Heraldo* del 31 de julio de 1841 que incluyó uno de Zorrilla⁷ donde recuerda su estancia en Sevilla, en la casa del Duque de Rivas. O en el *Museo de las familias*, del 1 de enero de 1865, donde José Muñoz Gaviria, en la citada necrológica sobre Rivas, incluyó el soneto que Juan Nicasio Gallego había dedicado a Ángel Saavedra al publicar su primer tomo de poesías —Cartuja de Jerez, 1819—:

Tú á quien afable concedió el destino
digna ofrenda á tu ingenio soberano
manejar del Aminta castellano
la dulce lira y el pincel divino.
Vibrando el plectro, y animando el lino
logras, Saavedra, con dichosa mano,
vencer las glorias del cantor troyano,
robar las gracias del pintor de Urbino.
Lógralo, logra ya, si mas clemente
se muestra acaso la áspera fortuna
que hoy no me deje en blanco con loarte
tejer nuevas coronas á tu frente
ya esclarecida por tu ilustre cuna,
ya decorada del laurel de Marte.

7. «Nunca olvidaré las noches/ que en la encantada Sevilla/ en grata amistad sencilla/ franca sociedad goce,/ en un jardín que entoldaban/ mil fragantes limoneros/ y en cuyos frescos senderos/ sobre flores iba a pie.// Siempre, ¡oh Angel!/ la memoria/ de aquellos serenos días/ embellecerá las mías/ recordando tu jardín/ mas bello con el silencio/ de su soledad tranquila/ que el gran salón que vacila/ con el rumor del festín// Siempre que miro la luna/ brillar en el firmamento/ recuerdo tu apartamento/ tu familia y tu amistad/ y à las leves auras ruego/ que te lleven, Angel mío, un suspiro que te envío/ en fé de fraternidad// Cuando en el golfo azulado/ que en estas playas ondea/ la lámpara que platea/ la noche, veas brillar./ piensa, ¡oh Angel! que hay un hombre/ que su esplendor contemplando/ está en Nápoles pensando/ para volverte à abrazar///». Según las palabras de Eugenio Ochoa, deducimos que a este poema contestó Rivas dedicando a Zorrilla su leyenda en verso «La azucena milagrosa»: «Precédele una introducción dirigida al excelente poema de don José Zorrilla, a quien el autor dedica su obra, en correspondencia de otra que el primero le dedicó a él» —*La España*, 10 de julio de 1851—.

El 22 de junio de 1875, *La Ilustración Española y Americana* incluyó un poema de Patricio de la Escosura titulado «Epístola, al Excmo Sr. D. Juan Nicasio Gallejo» donde cita a numerosos escritores, entre ellos a Rivas: «Poeta de DON ALVARO y MUDARRA,/ Pintor también, y prócer, y soldado (30),/ Como en los aires la nervuda garra/ El águila caudal tiende, y la presa/ Que apenas vió asegura y la desgarrá,/ Acude ardiente á la sublime empresa,/ Su vuelo alzando hasta el celeste emporio,/ Quien poeta y no más vivir profesa./ ¡Salve, cantor de Sanchos y de Tenorios!/ ¡Salve, de luz estrella rutilante.//». [(30) D. Angel Saavedra, Duque de Rivas].

Narrativa

En el plano de la prosa de viajes se encuentran el «Viaje a las ruinas de Pesto» y el «Viaje al Vesubio», fechadas en Nápoles, mayo de 1844 que aparecieron ese mismo año en la *Revista de España y del Extranjero*. Anteriormente se habían publicado «Los Hércules»⁸ en *La lira andaluza* de 1838 (ver nota 12) y «El hospedador de provincias» —entrega 44 del tomo I— y posteriormente «El ventero» —entrega 17 del tomo II— en la colección colectiva costumbrista *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-1844), sucesión coleccionable de artículos que salían en fascículos de uno solo acompañado en ocasiones de láminas tiradas aparte así como grabados y adornos; cada tomo se encuadernaba.

El «Viaje a las ruinas de Pesto» y el «Viaje al Vesubio» los escribió Rivas al poco tiempo de ser nombrado Embajador de España en el Reino de las Dos Sicilias, tras su llegada a Nápoles a comienzos de marzo donde presentó sus credenciales ante Fernando II. Fue embajador hasta el 10 de julio de 1850. En estas narraciones Rivas se sale del modelo romántico a favor de una mirada más objetiva de la realidad carente de toda proyección emocional; una mirada que se desdobra entre el relato de lo que ve y el relato de lo que sabe sobre el pasado y los restos arquitectónicos; huellas que el arte había dejado a lo largo de su historia. El primer viaje es una excursión de cuatro días para visitar Pesto —tres jornadas de ida recorriendo Pompeya, Pagani, Amalfi..., y una jornada de vuelta recorriendo Vietri, La Cava, Nocera y de nuevo Nápoles; en total cerca de 140 km.—, que comenzó en el mes de mayo, dos meses después de su llegada a Nápoles, y firma el texto el día 30. Apenas aparece el nombre de los personajes que le acompañan salvo el duque de Montebello, embajador en Francia. Poco después inició el segundo viaje, una ascensión al Vesubio,

8. Ver la edición contemporánea de «Los Hércules» en *El artículo literario y la narrativa breve del romanticismo español*, pp. 407-422.

la noche del 31 de julio. Aquí aparecen los personajes con más precisión: la joven condesa española Escláfani y su esposo, el príncipe Schwarzenberg y el señor Yrizar, magistrado de Filipinas.

Imbuido por la historia de Nápoles y los acontecimientos políticos que le tocó vivir, escribió el libro *Sublevación de Nápoles capitaneada por Masaniello, con sus antecedentes y consecuencias, hasta el restablecimiento del gobierno español* (1847); obra encargada por la Academia de la Historia de Nápoles, que publicó posteriormente en el *Museo de las Familias* con el título «Ocho días de reinado o la verdadera historia de Masaniello». Aparecía con ilustraciones el 25 de junio de 1853 y los sucesivos días 25 de cada mes hasta completar las cinco entregas que abarcó, desde junio hasta octubre. Tuvo un carácter didáctico, es decir, Masaniello como modelo que había que reconocer (junio, p. 121):

nuestros contemporáneos encontrarán peripecias muy dramáticas y lecciones provechosas (...) el mayor castigo que puede imponerse á los supuestos novadores que trastornan el mundo, es probarles que no inventan nada, y que no hacen mas que copiarse unos á otros, sin provecho alguno para nadie, ni aun para ellos mismos. Jamás se vió tan palpable esta moralidad como en la vida y muerte de Masaniello.

Años después publicó su *Breve reseña de la Historia del Reino de las Dos Sicilias* —julio, 1855—.

Rivas en los grabados y biografías

Para terminar, nos queda mencionar otras dos presencias de Rivas en la prensa. En la revista ilustrada *El Artista* se incluyeron dos litografías dedicadas al escritor: una, fue un retrato realizado por Federico Madrazo y, la otra, el dibujo de Carlos Luis de Ribera de Rui-Velázquez, personaje del *Moro Expósito*. Como sabemos *El Artista* incorporó el grabado como material informativo, sobre soporte litográfico, integrando el discurso lingüístico y el trazado pictórico, sobre todo en las *Galerías* de Ochoa. La difusión divulgadora que realizaron a través, en este caso, del retrato fue significativa para dar a conocer también la imagen del poeta al que solo se le podía leer a través de sus escritos, de esta manera se incorporaba por primera vez la imagen de Ángel Saavedra. En muchos casos son imágenes que se adaptan a la iconografía y estética del Romanticismo, más concretamente la ilustración de tema histórico, como la del personaje Rui-Velázquez.

Eugenio Ochoa dedicó a Rivas la segunda «Galería de Ingenios Contemporáneos» en *El Artista* —entrega xv—, la primera fue para Martínez de la Rosa. Las biografías de personajes contemporáneos fueron otra de las novedades que introdujo la revista. Es aquí donde Ochoa (I, 175) destacó, al trazar el

perfil biográfico del escritor, su condición de paradigma de la nueva escuela y símbolo del abandono de los principios ilustrados: «Toda esta época de la vida literaria del Sr. Saavedra fue exclusivamente dedicada al culto del mas riguroso clasicismo, y así todas sus composiciones de entonces carecen del carácter verdaderamente español y original (...) [fue] *El Desterrado*; primero y feliz ensayo romántico de este ilustre poeta».

Son muchos los referentes citados que permiten concluir y apreciar el papel significativo que tuvo Ángel Saavedra, no del todo reconocido. Creemos que no hemos podido recoger todas sus contribuciones en la prensa, seguramente trabajos futuros podrán añadir más citas periodísticas, así como también las contribuciones y el reconocimiento que tuvo tanto en vida como después a través de las revistas literarias españolas, pero nos sentimos satisfechos por el hecho de aportar algo en lo que considerábamos un hueco no tratado por la crítica literaria que refuerza la visión del Duque de Rivas como escritor emblemático del Romanticismo español.

Anexo⁹

- 1811 *Periódico del Estado Mayor*, publicado semestralmente durante todo el año: lo dirige Ángel Saavedra y contribuye a su redacción. De *La Isla de León*, 1810-12 (no localizado).
- 1813 *El Conciso*, 28 enero, Cádiz. Presencia de Ángel Saavedra. Cortes del día 26 de enero.
- 1813 *El Conciso*, 13 marzo, Cádiz. Ídem del día 11 de marzo.
- 1813 *El Redactor General (de España)* de Cádiz, 1 de noviembre. Según N. Pastor Díaz, Rivas escribió artículos y sátiras en verso, sin embargo ni Boussagol ni nosotros hemos encontrado nada al respecto¹⁰.

9. Como ya hemos señalado, el texto que está en redonda pertenece a G. Boussagol, y el que está en *cursiva*, salvo la que corresponde a los títulos de obras, es nuestro y complementa sus aportaciones. Pese a que algunas citas del hispanista no las hemos encontrado las dejamos en el anexo como referentes.

10. Según Boussagol: «N. Pastor Díaz afirma (I, 38) que Rivas se impregnó en Cádiz de la «cólera política», y que escribió en *El Redactor general* artículos y sátiras en verso empapadas de espíritu liberal. Parece difícil admitir que la naturaleza tan impresionable de Rivas permaneciese insensible a los fermentos liberales que poblaban la atmósfera enrarecida de Cádiz; debemos creer a N. Pastor Díaz, que parece hablar por Rivas. Sin embargo, todo este pasaje (pp. 38 y 39) es de una cronología absurda, y destruye toda confianza que pudiéramos tener en la biografía; por otro lado, no he encontrado nada de Rivas en *El Redactor general de España*, cuyo primer número es del lunes 1 de noviembre de 1813, cuando Rivas deja Cádiz por Sevilla y se ocupaba de hacer imprimir

- 1824 *Ocios Españoles Emigrados*¹¹
- 1834 *La Revista Española*, 6 de julio de 1834. Crítica teatral realizada por M. José de Larra a la obra *Tanto vales cuanto tienes*, representada en el Teatro Príncipe.
- 1834 *La Revista Española*, tres artículos de A. Alcalá Galiano sobre el estreno y las nueve representaciones de *Don Álvaro*. 21 de marzo: informa del estreno de la obra; continúa el 12 de abril, y termina el 7 de mayo.
- 1835 Polémica sobre *Don Álvaro: El Correo de las Damas*, 21 de marzo y 7 de abril. También en el *Eco del Comercio*, marzo.
- 1835-1836 *El Artista*, Tomo I: p. 72, sección *Variedades*, se mencionan los ensayos para la puesta en escena de *Don Álvaro...*, y los decorados que está realizando Blanchard. P. 132, *Variedades*: se informa del próximo estreno de la obra. P. 144, *Crónica de Teatros*: se anuncia el estreno que se realizará ese mismo día. P. 153, reseña del estreno de *Don Álvaro...* en el Teatro Príncipe, realizada por Campo Alange. P. 174, retrato de Rivas en una lámina de Federico Madrazo. P. 175, 2.^a Galería de Ingenios Contemporáneos, de Eugenio Ochoa, dedicada a Rivas [incluye el poema «El Faro de Malta»]. P. 240, lámina del Moro Expósito. Tomo II: p. 39, se menciona el *Don Álvaro* en un artículo de Ochoa: «Publicaciones Recientes». P. 264, se le menciona como presidente del Ateneo Científico y Literario. Tomo III: pp. 106-108 y 110-114 «Examen del *Don Álvaro* o la fuerza del sino» de Leopoldo Augusto Cueto.
- 1836 *Revista Española*, 1 de enero: información sobre la intervención de Rivas en el Estamento de Próceres; 19 del mismo mes, se menciona que Malek-Adhel forma parte del Circo Olímpico.
- 1838 *El Cisne, periódico de literatura y bellas artes*¹²: 21 de julio, soneto de Rivas dedicado a la reina regente por su cumpleaños.

sus *Poesías*. Si fue liberal exaltado en 1812, se reconvirtió rápidamente en «fernandista». [Cap. II, apartado II. La traducción es nuestra].

11. Según Boussagol, Rivas: «Cuando llega a Londres, en mayo de 1824, se publica el número dos del periódico mensual, «Ocios españoles emigrados»; desde el mes de agosto (n.º 5), hace aparecer en él a su *Desterrado*, del cual se publica un fragmento de la traducción inglesa en el número 9, del mes de diciembre». [Cap. II, apartado III. La traducción es nuestra].
12. Según Boussagol: «*Liceo artístico y literario*; las sesiones se cuentan en *El Cisne periódico de Literatura y bellas artes* cuyo primer número es el 3 de junio de 1838. Esta publicación no basta para acabar con el stock de poesías románticas de los escritores de la región, y su producción llena todavía dos números de *La lira andaluza*. La presentación

- 1838 *La lira andaluza*: «Los Hércules», 15 de junio.
- 1838 *Revista de Madrid*, 2.^a serie, tomo II, se publican los romances completos de Rivas: «La buenaventura» (13 de julio; pp. 210-224) y «Bailén» (pp. 328-340).
- 1841 *El Corresponsal*, 10 de febrero: apartado Folletín, crítica literaria: «Romances históricos del Sr. D. Angel Saavedra, Duque de Rivas». Diego Coello; incluye fragmentos de algunos romances.
- 1841 *El Pensamiento*, tomo I, 3^a entrega, Enrique Gil y Carrasco publica un artículo sobre los Romances históricos.
- 1842 *El Pasatiempo*, 21 de septiembre. Se cita a Rivas como influencia en *El Trovador*¹³.
- 1842 *Semanario Pintoresco Español*, 11 de febrero: «Rápida ojeada sobre La Historia del Teatro Español/ Epoca Actual», de R. de Mesonero Romanos, incluye a Rivas en distintas etapas.
- 1843 *El Genio de la libertad*, 12 de octubre: informa de la representación en Palma de la obra *Solaces de un prisionero o tres noches en Madrid*.

de informes de las sesiones del *Liceo* testimonia el rango preeminente que Rivas ocupa en este medio. El 15 de junio, lee «El castillo de Montiel», publicado en los *Romances Históricos* bajo el título de «El Fratricidio». El 21 de julio, el *Liceo* celebra el cumpleaños de la reina regente (...) y se presta especial atención a que se publica en «El Cisne», un soneto del Duque de Rivas a S. M. la augusta Reina Regente. Del mismo duque, *El Cisne* publica también «A un arroyo»; y en su crítica acerca de la segunda entrega de *La Lira Andaluza*, sólo hace una excepción a favor de la fantasía en prosa titulada «Los Hércules», firmada con una S. y que se encuentra en el tomo V (pp. 328-336) de la edición de 1854-1855 de las obras completas de Rivas. [Cap. II, apartado VI. La traducción es nuestra]. Esta información no la hemos podido contrastar.

13. «En *El Pasatiempo* del 21 de septiembre de 1842, un crítico, que firma R. escribe las siguientes líneas, en las que compara *El Trovador* con *D. Álvaro...*: Ayer tarde, dice, vimos *El Trovador*. Esta obra «es ya una tradición para nosotros... Un rastro de luz había brillado dos años antes, y servía ya de faro misterioso para guiar aunque por medio de principios, á los jóvenes talentos que vivían entre las nieblas de la literatura dramática, poco menos que eclipsada. Acaso la misma grandeza del pensamiento, altamente moral y filosófico, que presidió á la concepción del drama de don Ángel Saavedra, duque de Rivas, fué una razón para que 'La fuerza del sino' no produjese más prontos y fecundos resultados, para la era naciente del romanticismo. Su drama se iba á ver con fé y religiosidad como un misterio que no se concibe, pero cuya sublimidad se siente; así es que más bien inspira asombro que convicción; y el entendimiento se creía más en su deber admirándolo, que tratando de imitar un cuadro que ni aun alcanzaba á comprender sin extrañeza, *El Trovador*, fué la estrella de luz más clara y apacible que iluminando lo más fácil del ya trazado y escabroso camino, sirvió para hacernos ver que no era intransitable el enmarañado sendero» [Nota 536 en el apartado «Visión de Conjunto y Conclusiones». La traducción es nuestra].

- 1843 *Semanario Pintoresco Español*, 9 de julio: «Revista de Teatro/ Mes de junio»: *Crisol de la lealtad*, Teatro Príncipe.
- 1843 *Revista de España y del Estranjero*, tomo VI, incluye el poema «A un arroyo. Meditacion».
- 1844 *Revista de España*, 30 de mayo: «Viaje a las ruinas de Pesto», «Viaje al Vesubio», tomo IX pp. 145-167 y tomo VIII pp. 333-344 [realmente es: tomo IX, pp. 333-349].
- 1844 *El Heraldo*, 31 de julio, poema de Zorrilla donde recuerda su estancia en Sevilla, en la casa del Duque de Rivas.
- 1844 *Revista de España*, sección: *Crítica Literaria*, de Fermín Gonzalo Moron, «El Duque de Rivas, Considerado como poeta dramático». Tomo IX, pp. 42-52 y 117-128 (anuncia su continuación pero no la hemos encontrado). Incluye fragmentos muy amplios del *Don Álvaro*...
- 1845 *El Siglo Pintoresco*, t. 1, pp. 220-226, 1 de noviembre, «Escritores contemporáneos. El Duque de Rivas», de Gavino Tejado, con ilustración de V. Castello.
- 1846 *Semanario Pintoresco Español*, 2 de agosto, sección *Crónica*: informa de la puesta en escena de *Don Álvaro o la fuerza del sino*, en el Teatro de la Cruz.
- 1847 *El Artista*, 14 de marzo: incluye el poema «Al sol poniente», fechado en Nápoles, 30 de junio de 1844.
- 1848 *El genio de la libertad*, 16 de julio: información en la sección Teatro de la representación de *Solaces de un prisionero*.
- 1849 *Semanario Pintoresco Español*, 19 de agosto, p. 259: «La Rábida de Amador de los Ríos, incluye a Rivas: fragmento del romance «Los recuerdos de un grande hombre». 26 de agosto, p. 268: «Apuntes» de Cánovas, lo cita; menciona la *Revue de deux monde* donde se ocuparon de la obra de Rivas: «...Masaniello». 25 de noviembre, p. 370: «Los Infantes de Lara» de Luis M.^a Ramírez y las Casas, menciona a Rivas a propósito de su documentación para el *Moro Expósito*.
- 1851 *La España*, 10 de julio¹⁴. Sección *Folletín*, *Revista Literaria*: dedicado a la leyenda *La azucena milagrosa*, crítica literaria de Eugenio Ochoa que incluye fragmentos de la obra.

14. Según las palabras de Ochoa, la revista había publicado una nota suya anterior que no hemos encontrado: «Nosotros que tuvimos el gusto de asistir a la primera lectura que hizo de ella el autor en su casa ante una reunión de amigos, dijimos entonces en la *España* brevemente la grata sensación que nos produjo».

- 1851 *Semanario Pintoresco Español*, n.º 3, 19 de enero, *La cancela* (poema), pp. 23-24. «Peculiar es de Sevilla...».
- 1853 *Museo de las Familias*, 25 de junio: «Ocho días de reinado o la verdadera historia de Masaniello», pp. 421-428; continuación el 25 de julio, pp. 145-152; el 25 de agosto, pp. 170-176; el 25 de septiembre, pp. 193-200 y concluye el 25 de octubre, pp. 219-228.
- 1855 Francisco Pérez de Grandallana narra el regreso del emigrado Rivas en la *Revista de Ciencias, Literatura y Artes*, tomo III, pp. 638-641¹⁵.
- 1855 *La Iberia*, 4 de marzo. Polémica vinculando al señor Batllés (*La Esperanza*) con el Duque de Rivas.
- 1856 *Museo de las Familias*, 1 de enero: cita unos versos del Duque de Rivas pertenecientes al romance «Una antigualla de Sevilla», en la obra *Quien tal hizo, que tal pague*, de José Muñoz Gaviria.
- 1857 *Revista Española y Portuguesa*, tomo III, p. 522¹⁶. Nombramiento de Rivas como embajador en París. 5 de agosto, traducción libre de *El desengaño en un sueño* (obra de 1842).
- 1857 *La Patria*, agosto, artículo sobre Rivas en Francia (p. 46)
- 1861 *Museo de las Familias*, 1 de enero: «Una noche en la Cartuja de Pavia», firmado por El conde de Fabraquer. Incluye 4 fragmentos del romance «La victoria de Pavia», del Duque de Rivas.
- 1862 *Revista Ibérica de Ciencias Políticas*, 1 de enero. Sección Bibliografía: reseña de la *Antología Española*. Colección de trozos escogidos de los mejores hablistas, en prosa y verso, desde el siglo XV hasta nuestros días, por D. Carlos Ochoa. Cita al Duque de Rivas.
- 1865 *La Patria*, folletín viernes 3 de junio¹⁷. Sobre un proyecto de novela de Rivas. Anónimo.
- 1865 *El Ángel del Hogar*, 30 de junio. Sección *Revista de la semana*: *Necrológica del Duque de Rivas* realizada por Eusebio Blasco.
- 1865 *Museo de las familias*, 1 de julio. Estudios biográficos: Rivas, por José Muñoz Gaviria (*Necrología sobre el Duque de Rivas*). Incluye un soneto de Juan Nicasio Gallego donde cita al escritor.
- 1865 *Escenas Contemporáneas*, 1 de julio. *Necrología sobre el Duque de Rivas* realizada por Leopoldo Augusto Cueto, pp. 238-239. Ídem realizada por José Amador de los Ríos, pp. 305-307.

15. No lo hemos encontrado.

16. No lo hemos encontrado.

17. No lo hemos encontrado.

- 1865 *El Museo Universal*, 2 de julio. Gustavo A. Bécquer: «El Duque de Rivas». *Necrológica*.
- 1867 *El Tajo*, 16 de junio, *Santoral y efemérides: se recuerda el fallecimiento del Duque de Rivas*.
- 1867 *Museo de las Familias*, 1 de enero: «La Vila Real en Nápoles. Francisco II.- El Duque de Rivas.- Mercadante», firmado por F. Se explica la anecdótica visita del embajador de España, el duque de Rivas, a la Vila Real en Nápoles.
- 1875 *La Ilustración Española y Americana*, 15 de diciembre. Las tertulias de Rivas contadas por Leopoldo A. Cueto, pp. 373-375; también sobre *El desengaño en un sueño*.
- 1875 *La Ilustración Española y Americana*, 22 de junio. Poema «Epístola, al Excmo Sr. D. Juan Nicasio Gallego» de Patricio de la Escosura. Cita a numerosos escritores, entre ellos a Rivas.
- 1882 *Escenas Contemporáneas*, 1 de enero. Sección «El Arpa del Trovador. Composiciones selectas de los más distinguidos poetas del siglo XIX». Incluye los poemas de Rivas: «En el álbum de un napolitano» y «Versos escritos en un album».
- 1882 Gil Blas: «Viaje a Andalucía» de Florencio Moreno Godino: menciona a Rivas.
- 1884 *La Abeja: se informa de la representación, en el Teatro del Principe el 5 de julio, de Tanto vales cuanto tienes*.
- 1890 *La España Moderna*, 1 de julio: «La metafísica y la poesía ante la ciencia moderna», de Campoamor. Introduce una valoración de la poesía de Rivas realizada por Valera.
- 1890 *Almanaque de la Ilustración*, pp. 10-24. Luis Vidart: «El Duque de Rivas, Apuntes Biográficos».
- 1891 *La Dinastía*, 10 de julio. Se informa de la representación de Don Álvaro o la fuerza del sino en Cataluña.
- 1892 *La Dinastía*, 24 de noviembre. Extenso artículo sobre la representación, en el teatro Principal de Barcelona, del Don Álvaro...; acompañado de las ilustraciones del realizador artístico del periódico Manuel González Simancas sobre los decorados de la obra realizados por Amalio Fernández.
- 1892 *La Ilustración Española y Americana*, 12 de octubre, IV centenario del Descubrimiento de América. Incluye el poema «Cristobal Colón» de Rivas, fechado en Londres, 1824.

- 1894 *La España Moderna*, 1 de julio. «Impresiones literarias» de F. F. Villegas, pp. 191-201. Cita a Rivas, entre otros autores, al tratar de las nuevas tendencias en el teatro.
- 1896 *La Dinastía*, 22 de noviembre. Sección «Ecos Teatrales», informa de la representación, en el teatro Novedades de Barcelona, de Don Álvaro o la fuerza del sino.

Bibliografía

- ALONSO SEOANE, M.^a José, «La defensa del presente en *El Artista* y el nuevo canon romántico», en *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX*, Luis F. Díaz Larios et al. (eds.), Barcelona, Universidad de Barcelona, 2002, pp. 11-26.
- ALONSO SEOANE, M.^a José et al., *El artículo literario y la narrativa breve del romanticismo español*, Madrid, Castalia, 2004.
- AYALA ARACIL, M.^a de los Ángeles, «La defensa de lo romántico en la revista literaria *El Artista*», en *Los románticos teorizan sobre sí mismos*, Bolonia, Il Capitello del Sole, 2002, pp. 35-46.
- ARROYO ALMARAZ, Antonio, «Rivas y Larra» en *Larra. Fígaro de vuelta (1809-2009)*. Vol. I Larra. Actas de conferencias. Bicentenario (1809-2009). Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2009, pp. 319-334.
- ARROYO ALMARAZ, Antonio, et al., (eds.): *Ángel Saavedra. Escritor emblemático del Romanticismo español*, Chile, Ediciones Universidad de La Frontera, 2010a. Dentro de la obra: «Prólogo» (pp. 6-8) y «Carta de Antonio Ranz Romanillos a Ángel Saavedra, a propósito de la tragedia *Doña Blanca de Castilla*» (pp. 23-42); versión electrónica.
- ARROYO ALMARAZ, Antonio, «Documentación complementaria sobre Doña Blanca de Castilla, de Ángel Saavedra, Duque de Rivas: edición de la carta de Antonio Ranz Romanillos (1819)», en *Revista de Filología Románica*, Vol. 27, Publicaciones Universidad Complutense de Madrid, (2010b), pp. 363-376.
- ARROYO ALMARAZ, Antonio, «La clave americana en el imaginario romántico: Ángel Saavedra, Duque de Rivas», en *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, N.º 18. *La Península para uso de ingleses: libros británicos de materia española 1800-1850* (sección Miscelánea). Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII, ISSN 2173-0687, Universidad de Cádiz (UCA), (2012a), pp. 251-262.
- ARROYO ALMARAZ, Antonio (ed.): *Literatura y prensa romántica [El Artista y el Semanario Pintoresco Español en sus aniversarios]*, rev. *Arbor*, vol. 188, n.º 757, septiembre-octubre. Madrid, CSIC, (2012b). Dentro de la obra: «Presentación» (pp. 845-846) y «América como texto y como pretexto en *El Artista*» (pp. 937-944).

BOUSSAGOL, Gabriel, *Ángel de Saavedra, duc de Rivas. Sa vie, son oeuvre poétique*.
Toulouse, Imprimerie et librairie Édouard Privat, 1926.

MARTÍNEZ TORRÓN, Diego, *El universo literario del Duque de Rivas*, Sevilla, Alfar,
2009.

Fecha de recepción: 03/04/2013

Fecha de aceptación: 10/07/2013

EL ARTISTA (MADRID, 1835-1836) FUENTE LITERARIA DE EL RECREO DE LAS FAMILIAS (MÉXICO, 1837-1838)¹

M.^a de los Ángeles AYALA ARACIL

ma.ayala@ua.es
Universidad de Alicante

Resumen

En el presente artículo se analiza la influencia de *El Artista*, revista emblemática del romanticismo español, en la publicación *El Recreo de las Familias* que, al igual que la revista madrileña, se propuso la difusión del romanticismo en tierras mexicanas. Objetivo que se alcanza en *El Recreo de las Familias* gracias a la reproducción de artículos, relatos, biografías o composiciones poéticas procedentes de *El Artista* y a la inclusión de trabajos literarios realizados por autores mexicanos.

Palabras clave: Siglo XIX, Romanticismo, prensa literaria en México y España, *El Artista*, *El Recreo de las Familias*, Eugenio de Ochoa, Ignacio Rodríguez Galván.

Abstract

This paper analyzes the influence of *El Artista*, magazine emblematic of Spanish Romanticism, in the publication *El Recreo de las Familias* that, as the magazine from Madrid, proposed the diffusion of Romanticism in Mexico. *El Recreo de las Familias* reproduces articles, stories, biographies or poetic compositions from *El Artista* and includes literary works performed by Mexican authors.

Keywords: Nineteenth century, Romanticism, Literary press in Mexico and Spain, *El Artista*, *El Recreo de las Familias*, Eugenio de Ochoa, Ignacio Rodríguez Galván.

1. Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación ROMANTICISMO ESPAÑOL E HISPANOAMERICANO: CONCOMITANCIAS, INFLUENCIAS, POLÉMICAS Y DIFUSIÓN (FFI2011-26137), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España.

El 1 de noviembre de 1837 apareció en la ciudad de México la primera entrega de *El Recreo de las Familias*², revista que va a contribuir decisivamente a la difusión del Romanticismo en aquel país. A pesar de la escasa duración de la misma, doce entregas quincenales que abarcan desde el 1 de noviembre de 1837 al 15 de abril de 1838, sus páginas recogen algunas de las producciones más señeras de esa nueva literatura que había irrumpido con fuerza en los ámbitos culturales y literarios del viejo continente europeo. Difusión del romanticismo que no tiene nada de extraño si tenemos en cuenta que su director y fundador, Ignacio Rodríguez Galván, a pesar de su corta vida y, consecuentemente, escasa producción literaria, fue considerado por sus contemporáneos y por la crítica posterior como el más claro representante del romanticismo mexicano, tal como apostillan, entre otros, José Zorrilla, Guillermo Prieto o Marcelino Menéndez Pelayo. Recordemos, por ejemplo, que el poeta español afirmó que Rodríguez Galván fue «el adalid más audaz y el más ardiente mantenedor de los principios de la escuela llamada romántica, con todos sus defectos y bellezas» (1885: 449) y que Menéndez Pelayo calificó su poema «La profecía de Guatimoc» como «la obra maestra del romanticismo mexicano» (1893: CXVII). Asimismo, Guillermo Prieto, en un libro fundamental para conocer el ambiente literario de estos primeros años en los que se asienta la producción propiamente mexicana, *Memorias de mis tiempos. 1828 a 1840* (1906), rememora la importancia de la fundación en 1836 de la Academia de San Juan de Letrán con el propósito de impulsar una literatura genuinamente mexicana³. Academia a la que perteneció y en la que participó activamente Rodríguez Galván, el único miembro de la misma que tenía experiencia en la edición de libros y revistas⁴, de ahí que se encargase de

2. La revista literaria fue editada por la librería Galván (México), en el taller tipográfico de Mariano Arévalo, recogiéndose todos los números publicados en un volumen fechado en 1838, con un total de cuatrocientos ochenta y dos páginas, según el ejemplar conservado en la biblioteca de la Universidad de Stanford. A estas páginas hay que añadirle dieciséis láminas litografiadas e intercaladas en la publicación sin numerar y sin paginar. Al final de la revista aparece un índice alfabético de artículos y de estampas. Igualmente recoge la habitual lista de suscriptores.

3. Recuérdese que los fundadores de la Academia de Letrán fueron José M^a y Juan N. Lacunza, Manuel Tossiat y Guillermo Prieto. A este grupo inicial se unieron, entre otros, Andrés Quintana Roo, Manuel Caspio, José Joaquín Pesado, Ignacio Ramírez (*El Nigromante*), José M^a Lafragua... Vid. Prieto (1906 —en el presente trabajo citamos por la edición de las *Memorias de mis tiempos* de 2010)— y Tola de Habisch, 2000).

4. Entre los datos biográficos de Ignacio Rodríguez Galván conviene destacar que a los once años de edad sus padres, asentados en Tizayuca, deciden entregarle al cuidado de un tío materno, Mariano Galván Rivero, famoso librero y editor de los populares calendarios Galván en la ciudad de México. Dificultades económicas y desarraigo familiar que marcarán su personalidad, pero circunstancias que también facilitan el acceso

editar una de las primeras revistas exclusivamente literarias que aparecieron en México: *El Año Nuevo*, órgano difusor, entre 1837 y 1840, de los trabajos literarios de la mencionada Academia. Rodríguez Galván, ayudado únicamente por su hermano Antonio, inicia un nuevo tipo de revista literaria en la que sólo se va a recoger la creación original de escritores mexicanos, con la clara intencionalidad de asentar una literatura patria y en la que colabora con artículos de costumbres tan relevantes como el titulado «Un coplero mejicano», donde ofrece un magnífico retrato del poeta romántico, un buen número de composiciones poéticas de clara raigambre romántica —«A ella», «Al buitre», «El ángel caído», «Un crimen», «El infortunio», «La inocencia», «El insurgente de Ulúa», «Profecía de Guatimoc», entre otras muchas—, cuentos y relatos —*La hija del oidor*, *Manolito pisaverde*, *La procesión* y *Tras un mal vienen cientos*— y numerosas traducciones de autores como Delavigne o Manzoni (Moore, 2009:167-191). Ahora bien, Ignacio Rodríguez, escritor formado a través de la lectura en la librería de su tío, Mariano Galván Rivera, de las revistas y libros provenientes de Europa, no podía escapar a la atracción que ejercía en él la moderna escuela romántica, escuela con la que vitalmente se identificaba, tal como apostillan los miembros de su círculo más íntimo, cuando, a raíz de su muerte, señalaron ese desarraigo o infortunio que le persiguió durante su corta vida: «Colocado en una posición por su destino, arrastrado violentamente a otra por su corazón y su cabeza, el tiempo pasado

a una sólida formación autodidacta, pues en la tienda de su tío leerá sin desmayo una gran cantidad de libros y revistas que despertará su vocación literaria. Vid. a este respecto las palabras preliminares escritas por su hermano Antonio a la edición de las *Poesías de Ignacio Rodríguez Galván* (1851: s.p.), el testimonio de su amigo Eulalio María Ortega insistiendo en la vasta erudición del escritor adquirida de forma autodidacta gracias a su decidida voluntad, subrayando el dominio que Rodríguez Galván adquirió de lenguas como el francés e italiano y, más tarde, del latín, (1855: 645) y los párrafos que Guillermo Prieto le dedica en sus *Memorias*, donde ofrece un magnífico bosquejo de la figura, personalidad y circunstancias adversas que rodearon los primeros años de andadura literaria de Rodríguez Galván: «El aspecto de Ignacio era de indio puro, alto, ancho busto y piernas delgadas no muy rectas, cabello negro y lacio que caía sobre una frente no levantada pero llena y saliente; tosca nariz, pómulos carnudos, boca grande y unos ojos negros un tanto parecidos a los de los chinos. Era Ignacio retraído y encogido, y solía interrumpir su silencio meditabundo con arranques bruscos y risas destempladas y estrepitosas [...] En la librería [de su tío, Mariano Galván] había tertulia perpetua de literatos [...] La discusión sobre libros y asuntos literarios impresionaron a Rodríguez, que no leía, sino que devoraba los libros [...] Rodríguez se lanzó de bruce a la escuela romántica, y su vestido y su larga cabellera, su andar trágico y sus paseos solitarios, lo constituyeron un tipo estrambótico de esa escuela. Sus gustos, sus modales, su conversación, se resentían de su pasión romántica; pasaba de las lágrimas a las risas, del heroico caballero al bufón, del trovador enamorado al rústico intolerante [...]» (Prieto, 2010: 119-121)

no le recordaba sino penas, el presente sólo le presentaba dolores, y el futuro no le ofrecía sino el mismo porvenir que hasta entonces había amargado su existencia» (Anónimo, 1842: 4)⁵.

Rodríguez Galván emprende a finales de 1837 una nueva aventura, la de editar una revista eminentemente literaria que «deleite e instruya», y que contribuya a la «regeneración nacional», al engrandecimiento de la nación mexicana para alcanzar lo antes posible el nivel logrado en las «naciones civilizadas», tal como se señala en el prospecto o presentación de la revista. Con este fin, Rodríguez Galván idea una revista que recoja el novedoso material proveniente del extranjero, pero en la que también insertar todas aquellas producciones originales de autores mexicanos, de ahí que se congratule de la participación de algunos de los redactores del conocido y recientemente desaparecido *Mosaico Mexicano* (1836-1837)⁶ y señale que «como anhelamos nacionalizar nuestro periódico cuanto nos sea posible, insertaremos con mucho placer los artículos que nos remitan» (1837: s.n.). Un periódico como el *Recreo de las Familias* que aspira a presentar las novedades literarias provenientes especialmente de Europa, y teniendo en cuenta la propia producción de Rodríguez Galván, no podía menos que reflejar el rumbo que había tomado la literatura en Alemania, Francia, Inglaterra y España, principalmente. No tenemos datos muy precisos sobre el canal de difusión de las revistas y libros españoles en Hispanoamérica y también carecemos de información pertinente sobre las relaciones personales y profesionales entre Eugenio de Ochoa e Ignacio Rodríguez Galván, pero lo cierto es que este último toma como fuente fundamental para su revista la que Eugenio de Ochoa y Federico de Madrazo habían editado durante 1835 y 1836 en Madrid, *El Artista*⁷, una de las revistas que más contribuyeron desde el punto de vista teórico y de la propia creación literaria a la difusión del

5. El amor tampoco sonrió a Rodríguez Galván, enamorado de la actriz Soledad Cordero, quien nunca le correspondió, tal como revela Guillermo Prieto en sus mencionadas *Memorias*.

6. Esta revista se publicó quincenalmente desde el 1 de octubre de 1838 al 15 de marzo de 1837. Presenta un carácter enciclopédico, hecha a imagen y semejanza de las misceláneas inglesas, francesas y españolas de las que extrajo gran parte del material publicado y va adornada de grabados en madera y de litografías. Entre sus colaboradores destacan, entre otros, José Joaquín Pesado, José Gómez de la Cortina, Manuel Orozco y Berra, José María Lancunza, Guillermo Prieto, Carlos María de Bustamante, José María Lafragua y Manuel Carpio, además del propio Rodríguez Galván. En 1840 se reanuda su publicación con una periodización semanal hasta 1842 en que desaparece.

7. Revista literaria e ilustrada que comenzó a publicarse el 5 de enero de 1835 y cuya edición se dilató por espacio de quince meses. Consta de tres tomos: I, 312 pp.; II, 310 y III, 160 pp.

Romanticismo en la península y en la que colaboraron autores tan significativos como Espronceda, Zorrilla, Salas y Quiroga, Escosura, Pastor Díaz, Bermúdez de Castro, Roca de Togores y Campo Alange, entre otros muchos defensores de la nueva escuela literaria⁸. La relación entre ambas revistas es innegable, como se comprueba, simplemente, al observar la reproducción de nueve ilustraciones que proceden de *El Artista*, entre las dieciséis que ofrece *El Recreo*. Todas ellas son obras de Federico Madrazo⁹, excepto la dedicada a Calderón, cuyo grabador fue Cayetano Palmaroli y la de Murillo, obra de Carlos Luis de Ribera.

Si nos centramos en el contenido de *El Recreo de las Familias* la huella de la revista española es más que evidente, pues rara es la entrega que no se nutra de *El Artista*, como tendremos ocasión de comprobar en estas páginas. Rodríguez Galván concibe su publicación como revista plenamente literaria, lo que implica una presencia mayoritaria de contenido literario en la misma. No obstante, en ocasiones, la revista adquiere un tono misceláneo al incluir materias instructivas sobre medicina, psicología, historia, geografía, bellas artes y arqueología, como se aprecia, entre otros, en las aportaciones del propio Rodríguez Galván —«Arqueología» (25) «Bellas Artes» (55-62, 132-137), «Temblores de tierra» (315-318), «Venecia» (469-472)—, M. Andrade —«Maravillas médicas. La catalepsia» (75-78)—, Isidro Rafael Gondra —«Arqueología. División de esta ciencia» (190-193), «Arqueología literaria» (298-302), «Antigüedades mejicanas» (435-439)—, Antonio Larrañaga —«Fin moral de la historia» (285-287)— y autor de artículos de contenido indigenista «Estudio de la religión entre los indios» (275), J. M. —«Bothon-Upas» (329)—. J. A. —«Las aventuras del capitán Dillon en las Islas Fidji» (388-398)— o Farmer —«Historia de Washington y Bolívar» (463-465)—. La mayor parte de estas colaboraciones son traducciones, tal como se señala al lado de la firma del autor, pero, excepcionalmente, se ofrece información sobre la revista que ha servido de fuente original de los mencionados textos. Este sería el caso del titulado «Antigüedades mejicanas», ya que I. R. Gondra señala al *Foreign Quarterly Review* como la fuente de la que ha extractado y traducido el contenido de su colaboración, y de «Bellas Artes», pues Rodríguez Galván señala que

8. Los estudios sobre esta revista son numerosos. Destacamos, entre otros, los siguientes: Simón Díaz (1946 y 1968), Peers (1973), Llorens (1979), Marrast (1989), Lozano Miralles (1898), Alonso Seoane (2002), Ayala (2002), Rodríguez Gutiérrez (2005) Ferri Col (2011 y 2012).

9. Las ilustraciones reproducidas por *El Recreo* de Federico Madrazo son las dedicadas a la estatua de Miguel de Cervantes Saavedra, Velázquez, Juan Nicasio Gallego, Telesforo de Trueba y Cossío, Ángel de Saavedra, Manuel Bretón de los Herreros y Concepción Rodríguez.

lo ha traducido de la *Encyclopedie*. Asimismo, al lado de estas materias, aparece con cierta regularidad una sección denominada *Efemérides* o *Efemérides Americanas* (236-238, 276-289, 356-360, 399-400) en la que se recuerdan los hechos históricos y culturales más relevantes de la historia mexicana, siendo Manuel Orozco y Berna su responsable.

Todas las entregas que paulatinamente se van entregando a los lectores comienzan con un artículo de carácter biográfico, acompañado de un grabado, de un personaje perteneciente al ámbito artístico. Así, por ejemplo, encontramos artículos biográficos sobre literatos como Calderón (5-10), Cervantes (26-28)¹⁰, Gallego (81-86), Trueba y Cossío (8121-132), Hugo (202-211), Heredia (241-246), Byron (281-284), Quintana (321-323), duque de Rivas (361-370), Lope de Vega (400-406), Bretón de los Herreros (441-445)—; pintores —Velázquez (41-48), Murillo (161-163)— o representantes del mundo de las candilejas —Concepción Rodríguez (457-459)—. En un buen número de ocasiones estos artículos biográficos, ilustrados con su correspondiente litografía, proceden de *El Artista*, tal como sucede con los dedicados a Calderón, Cervantes, Velázquez, Trueba y Cossío, Murillo, Quintana y Lope de Vega. Todos ellos son obra de Eugenio de Ochoa, quien los había publicado en la mencionada revista madrileña con anterioridad (I, 49-52; I, 205-206; I: 6-9; I, 254-256; I, 166-168; I, 37-38; II, 180-183, respectivamente). En ocasiones se da la paradoja de que mientras que la litografía procede de *El Artista*, el texto que le acompaña es obra, en la mayoría de las ocasiones, del propio Ignacio Rodríguez Galván. Esto sucede, por ejemplo, en los dedicados a Ángel Saavedra, duque de Rivas, Bretón de los Herreros y a la actriz doña Concepción Rodríguez, cuyos grabados pertenecen a Federico Madrazo y el texto biográfico al director de *El Recreo*. Biografías que testimonian, como en el caso de *El Artista*, que en la revista mexicana se conjugó el gusto por los autores del Siglo de Oro —Lope, Cervantes y Calderón— con el aprecio de las obras debidas a los autores románticos más célebres, desde Byron y Victor Hugo hasta Espronceda, Zorrilla o el propio Eugenio de Ochoa, aunque no dude en reconocer el valor de escritores anteriores a la eclosión del Romanticismo, como en el caso de José Manuel Quintana o Juan Nicasio Gallego. Cabe señalar que entre todos estos trabajos biográficos solo uno de ellos está dedicado a un escritor americano: José M.^a de Heredia, poeta de reconocido prestigio en las

10. En esta ocasión el artículo está motivado por un hecho puntual: la inauguración en abril de 1835 de una estatua erigida en honor de Miguel de Cervantes en Madrid, obra del escultor Antonio Solá. Los demás artículos se adaptan por completo al objetivo de ofrecer a los lectores la biografía más completa del autor presentado.

letras mexicanas de este tiempo, a pesar de su origen cubano, y cuya biografía se encomienda a Eulalio M. Ortega (242-246).

En *El Recreo de las Familias* la poesía y el relato breve ocupan un lugar privilegiado, incluyendo, tanto composiciones y obras de autores extranjeros, como de autores nacionales, cumpliendo de esta forma con el objetivo expuesto por el propio Rodríguez Galván en el prólogo de la revista. No olvidemos que su director pretendía difundir la nueva escuela poética romántica durante estos años y que uno de los métodos más importantes, desde su punto de vista, era dar a conocer las mejores composiciones del nuevo estilo debidas a aquellos autores que habían descollado en la literatura europea, tal como señala el propio Rodríguez Galván en el *Año nuevo de 1840* al comentar el valor de las traducciones:

Muchos notarán que hay en ella varios artículos traducidos, lo que arguye poca originalidad. A esto diremos, que siempre que lo que se traduzca sea en sí bueno, no hay en ello desventaja, sino que por el contrario es útil, y prueba de que las obras extranjeras dignas de aprecio, son conocidas entre nosotros, y nos agradan. No hay quizá una nación que no haya dado principio a su literatura traduciendo lo bueno, que hay en las extrañas. Sucede a los que se dedican a las bellas letras lo que a los pintores, quienes tienen que copiar mucho antes de ser inventores (1840: IV).

Palabras que explican la inclusión en la revista de fragmentos traducidos de las obras de Lamartine —*Pensamientos de los muertos*— por Francisco Javier Sánchez de Tagle (16-19) o de *El sitio de Corinto* de Byron, versión debida de Telesforo de Trueba y que está tomada de *El Artista* (I, 64-65). No obstante, llama la atención el escaso número de románticos extranjeros, especialmente de la influyente literatura francesa, frente a la numerosa presencia de escritores españoles en las páginas de la revista mexicana. Hecho que viene a reforzar la hipótesis de que *El Artista* es el modelo y la fuente fundamental que orienta la publicación de *El Recreo de las Familias*.

Si centramos la atención en los relatos breves incluidos en la revista mexicana, se observará que un buen número de ellos procede de la revista española. Así, por ejemplo se reproducen relatos de Eugenio de Ochoa —*¡Yadeste!* (13-15), *Ramiro* (30-38), *Los dos ingleses* (87-88), *Una visita a Santa Pelagia (Prisión por deudas)* (247-252), *Luisa. Cuento fantástico* (345-353)—, de Bermúdez de Castro —*Los dos artistas* (214-2229 y *Alucinación!!!* (449-454)— y de un desconocido M. autor de *Lo que vio el pintor Wildherr en un antiguo castillo de la Selva Negra* (418-425.)¹¹. Relatos que alternan con otros traducidos,

11. Los relatos de Eugenio de Ochoa y Bermúdez de Castro se encuentran, respectivamente, en las siguientes páginas de *El Artista*: I, 79-81; I, 293-298; I, 81-82; I, 90-93; II,

como *El gran cómico* (340-340), *El maestro de escuela de Couberon* (270-275, 288-297), *Por un diamante* (324-329), o presumiblemente originales de autores mexicanos, tal como sucede, entre otros, con los titulados *El pintor de Méjico* (305-315), firmado con las siglas D. M., *Lo que soñé una noche* (354-356), obra de un desconocido A., *Mi paisano* (371-384 y 407-415), relato de Fernando Calderón o el breve cuento *El zapatero literato* (385) debido al propio Ignacio Rodríguez Galván donde, bajo la narración de un suicidio, nos ofrece un buen número de referencias literarias que, sin duda, formaron parte de esas innumerables lecturas que llevó a cabo en la librería de su tío y que nos remiten a escritores franceses, como Kock, Ancelot, Ducange, Balzac, Bousset, Corneille, Hugo, Molière, Rousseau, entre otros.

La poesía es el género que mayor presencia tiene en las páginas de *El Recreo de las Familia*. Como modelos extranjeros destaca la presencia de autores españoles, ya que se reproducen varias composiciones que aparecieron en *El Artista* y que son obra de autores de gran relieve dentro del movimiento romántico español, como sería el caso de Espronceda, del que se insertan versos tan emblemáticos como la «Canción del pirata» (51-52), «La pata de palo» (138-139), «Fragmentos de un poema inédito de Pelayo. I Rodrigo» (151) y «Fragmentos de Pelayo. El sueño» (188-189)¹². Asimismo, se reproduce, publicado en la revista madrileña (II, 12) el soneto «Brevedad de la vida» de Francisco de Laiglesia y Darrac y la composición poética debida a Eugenio de Ochoa «Un suspiro de amor» (252), recogida también de *El Artista* (II, 78-79). Curiosamente, no se reproduce ninguna otra de las numerosas composiciones que Ochoa había dado a conocer en este medio periodístico, como las tituladas «El misántropo», «El poeta», «A una mujer», «La flor. Poema», «La muerte del abad. Poesía», «Mi musa. Poema», «Suspiro de amor. Poema», «La vuelta del Cid. Poema», «La americana», entre otras¹³. Ignacio Rodríguez Galván introduce otras composiciones de autores españoles que no están presentes en *el Artista*, como, por

40-45; I, 281-286, II, 223-227. El relato firmado con la inicial M., a diferencia de la revista mexicana, se ofreció a los lectores de *El Artista* en las dos primeras entregas del III volumen (7-10 y 18-20).

12. Las páginas que recogen en *El Artista* los versos de Espronceda son, respectivamente, las siguientes: I, 43-44; I, 138-139; I, 137 y I, 137-138. *El Recreo Mexicano* no reprodujo otros fragmentos de Pelayo insertos en *El Artista*, «III. Descripción de un serrallo y IV. Cuadro del hambre (I, 183-184).

13. Recuértese que Eugenio de Ochoa es el autor español que mayor presencia tiene en las páginas de *El Recreo de las Familias*, ya que en ellas se reproduce más de una docena de trabajos literarios —relatos breves, estudios biográficos, artículos de crítica literaria y la mencionada composición poética— que habían aparecido con anterioridad en *El Artista*.

ejemplo, «Canción para el aniversario del 2 de mayo», de Juan Nicasio Gallego (86-87) o «Lamentos de un poeta», de Manuel Bretón de los Herreros (302-304). Autores, estos últimos, que permiten señalar el criterio ecléctico del director de *El Recreo*, quien, como Ochoa, a pesar de declararse partidario del romanticismo, reconoce el valor de un autor como Juan Nicasio Gallego. Por último, cabe señalar la reproducción de algunos fragmentos del famoso drama *El trovador* de García Gutiérrez —Jornada 5^o – escena 7^o— (49-51) estrenado con inaudito éxito en Madrid el 1 de marzo de 1836. Frente a estos modelos españoles *El Recreo de las Familias* solo recoge tres composiciones de autoría extranjera: «Pensamiento de los muertos» de Lamartine (16-19), traducido por Francisco Javier Sánchez de Tagle, un fragmento del *Sitio de Corinto*, de Byron, traducido por Trueba (123-125), que había aparecido con anterioridad en *El Artista* (I, 64-65) y «La oración (traducción del inglés de la Sra. Hemans)», obra de J. Castillo Lanzas (417). La escasa presencia de autores franceses es, pues, llamativa. Ausencia que pudiera estar motivada por un prurito patriótico, pues no olvidemos que desde 1838 la ingerencia de Francia en tierras mexicanas era palpable, ingerencia que dará lugar en 1838 a la llamada *Guerra de los pasteles*. No obstante, el propio Rodríguez Galván en el artículo que dedica al duque de Rivas, «Don Ángel Saavedra», señala que uno de los objetivos que persigue el periódico es dar a conocer las obras de escritores españoles con preferencia «a las escritas en lengua extraña; porque proveemos, según el poco aprecio que se hace hoy de los autores castellanos, que dentro de pronto solo hablaremos francés; y es muy doloroso en verdad, trocar o corromper la lengua divina que el cielo nos concedió, la lengua (según expresión de un literato extranjero) más hermosa que existe sobre la tierra» (361). Defensa, pues, del castellano, la lengua que une a los escritores mexicanos con los de la antigua corona. La invasión de libros que provienen de Francia, en los «que se pueden encontrar noticias de los escritores de toda la Europa, menos de los de España» (361) le llevan a postular la defensa del idioma y a reivindicar la lectura de obras debidas a Saavedra, Bretón, Quintana..., autores escasamente conocidos en México, pues «los periódicos españoles son raros, rarísimos en nuestro país; todo ha de ser de Francia; y ya la Francia nos va causando hastío» (361).

La participación de los escritores mexicanos en este apartado, el de la poesía, es ciertamente relevante, ya que muchos de los principales poetas del momento, clásicos y rotundamente románticos, participan en las páginas de *El Recreo*, siguiendo, en este sentido, las directrices marcadas por la Academia de San Juan de Letrán donde el romanticismo no excluye en ningún momento al clasicismo. Postura ecléctica puesta en manifiesto también en *El Artista*, ya

que desde sus páginas, a pesar de defender la nueva escuela romántica y atacar la inmovilidad de algunos escritores, se reconoce el valor de las obras de Lista, Quintana y Gallego. Entre las composiciones poéticas insertas en la revista destacan, en primer lugar, las debidas al propio Ignacio Rodríguez, especialmente, las tituladas «La tumba» (107), «Un rayo de luna» (285) «El soldado ausente» (349-440), «El ciego», (446-448). Composiciones líricas en las que el dolor, la pasión no correspondida, la ausencia del amigo, la pérdida de toda esperanza son las notas más características, tal como se aprecia en estos versos pertenecientes a «La tumba»

Y cuando suene lúgubre campana,
y ya la muerte el corazón oprima,
¿habrá quien triste ante mi lecho gima
entre amargo dolor?...

Esperar en los hombres es cosa vana:
no hay quien alivie mi dolor prolijo,
ni quien piadoso lleve un crucifijo
al labio sin color.

Necio de aquel que en la amistad confía:
¡amistad!... la que dura un solo día
es sempiterna ya...

Dentro de esta poesía de indiscutible tinte romántico habría que situar a Fernando Calderón, autor de «La risa de la beldad» (269) y «El soldado de la libertad» (415-417), composición que marca el cambio en el rumbo poético de Calderón, tal como señala Prieto en sus *Memorias* (2010: 177), y que había sido leída en una de las sesiones celebradas en la Academia de San Juan de Letrán. En esta última composición, «El soldado de la libertad», Calderón toma como modelo fundamental la «Canción del Pirata» de Espronceda, dada a conocer a través de las páginas de *El Artista*, aunque no logra alcanzar la maestría del poeta español. Asimismo, con un romanticismo más atenuado, aparecen las composiciones de Guillermo Prieto —«La sonrisa del pudor» (29) y —, «A M.» (384-385)—, Manuel Tossiat Ferrer —«La esperanza» (370)— y A. Larrañaga —«La mujer» (121)—. También las páginas de *El Recreo de las Familias* acogen composiciones de otros escritores que como los anteriores proceden del círculo de la Academia de San Juan de Letrán y que se manifiestan más próximos al neoclasicismo, como sería el caso de José Joaquín Pesado —«A Elisa en la primavera. Idilio» (112-113) y «Salmo CXIII. La libertad de Israel» (386-387)—, Eulalio M. Ortega —«A mi niño llorando» (62-63)—, Juan Lacunza —«A» (166-167)— o José María Lancunza —«A Noé» (339) y «El diluvio»(406)—, clasicismo que no impide que la

mayor parte de ellos conozca, admire y traduzca los versos de los románticos europeos, especialmente de Lamartine, tal como es el caso de José Joaquín Pesado y Francisco Ortega, entre otros. Asimismo conviene señalar la inclusión en la revista mexicana de composiciones debidas a autores cubanos adscritos al movimiento romántico: José María Heredia — «La desesperación» (245) y «Dios al hombre (246)— y Ramón de Palma —«La Oasis» (353)—. Especialmente relevante es la presencia de José María Heredia, escritor cuya vida transcurrió en gran parte en México, donde alcanzó gran celebridad y creador de la primera revista literaria en México tras alcanzar su independencia, *El Iris* (1826)¹⁴. No olvidemos tampoco que es el único escritor hispanoamericano a quien la revista dedica un estudio biográfico, equiparando su figura, por tanto, a la de los escritores más celebres del momento. Estudio biográfico llevado a cabo por Eulalio Ortega y en el que se reproduce una carta escrita por Alberto Lista, Madrid 1 de enero de 1828, dirigida al escritor Domingo del Monte enjuiciando la obra de Heredia, al que no duda en calificar de gran poeta por su habilidad y acierto a la hora de transmitir unos sentimientos y vivencias llenas de pasión y fuerza (241-245).

En una revista como *El Recreo de las Familias* no podían faltar tampoco las reseñas a la actualidad teatral de aquellos años, tanto en lo que se refiere a las obras declamadas como a las musicales. Con cierta cadencia aparece la sección denominada *Teatros* en la que se recogen numerosas reseñas críticas que tienen la virtud de ofrecer información sobre las novedades ofrecidas a los espectadores de la capital mexicana en coliseos como el Teatro Principal y el popular Teatro Provisional o de los Gallos. Destaca la presencia en los escenarios de los dramas románticos, tales como *Marino Faliero* de Casimiro Delavigne (80) y *Angelo. Tirano de Padua*, de Victor Hugo, representado sin acierto en ambos coliseos, a tenor de lo apuntado en las reseñas (39-40 y 118-120), y que motivó que se estrenase una parodia de la misma en el Teatro Principal el 17 de diciembre de 1837, *Tirano como cualquiera* (199-200). Dentro del género cómico cabe destacar la figura de Bretón de los Herreros, autor del que se puso en escena su comedia *El hombre gordo* (40). En ocasiones los autores de las reseñas teatrales¹⁵ muestran su deseo de ver representadas obras como *La conjuración de Venecia* de Francisco Martínez de

14. Comenzó a publicarse el 13 de enero de 1826 y concluyó en agosto del mismo año. Fue editada por Claudio Linati, Florencio Galli y José María Heredia y se vendía en la Oficina del *El Iris* y en las librerías de Recio, Ackerman y Valdés.

15. La mayor parte de ellas o bien aparecen sin firma o rubricadas con siglas, tales como A. y P. A. Excepcionalmente se conoce el apellido de uno de los autores de estas reseñas teatrales: J. R. Pacheco.

la Rosa, *Catalina Howard* de Alejandro Dumas, lo que indica la difusión de los éxitos de ambos autores en tierras mejicanas. Respecto al drama musical cabe destacar las críticas vertidas sobre la inapropiada ejecución de las óperas *El cruzado de Egipto* (79-80), de Meyerbeer y *La casa deshabitada*, de Rossi (158-160). Por regla general el tono que predomina en las reseñas es harto negativo, pues se censura de forma agria todos los aspectos relativos a la puesta en escena, a la representación, desde la falta de profesionalidad de los actores hasta la negligencia de los empresarios o propietarios de los coliseos. Asimismo la ausencia de un público preparado para admirar el maravilloso espectáculo de la ópera italiana será una de las censuras que más polémica despertará, pues la revista publica textos remitidos por espectadores en los que muestran su disconformidad por las apreciaciones vertidas en sus páginas (360). Como botón de muestra reproducimos el fragmento de una crónica sobre el estado actual de la escena mexicana donde, de forma anónima, se da cuenta, en buena medida, de las carencias y defectos del teatro de la época:

Eternamente soñamos con un teatro hermoso y bien construido, actores de talento y de instrucción que se posesionasen bien de sus papeles, que nos arrastrasen, por decirlo así, que nos entusiasmasen hasta el punto de hacernos levantar de nuestros asientos gritando: «¡Mirad, inclinaos, este es un genio...!» Y que este genio tuviera protección y saliera vestido con propiedad y que la gente acudiera en tropel a escucharle, que el empresario tuviera dinero y que lo empleara en la prosperidad de su teatro [...] (249)

Crónicas teatrales que ofrecen la nómina de los autores representados y que complementa la información que en las páginas de la revista se ofrece sobre obras y autores considerados por los colaboradores de la misma como dignos de admiración. Recordemos en este sentido que en el apartado dedicado a las biografías se analizan las producciones dramáticas de autores que van desde el aclamado Victor Hugo al duque de Rivas o Bretón de los Herreros, sin olvidar aquellos autores españoles que los románticos veían como los grandes modelos del nuevo movimiento: Lope y Calderón, especialmente.

Los artículos sobre la literatura del momento son escasos. Hallamos un artículo firmado por José M^a Heredia sobre el poeta italiano Juan Bautista Casti (335-339), un estudio sobre el estado de la literatura en Europa, traducido por I. R. Gondra, artículo que, tal como se informa, se había publicado en *El Nacional* de París el 21 de septiembre de 1837 (330-334) y el significativo artículo que Eugenio de Ochoa había dado a conocer en *El Artista*, «Literatura» (152-158), en el que, por un lado, rechaza las acusaciones dirigidas por los clasicistas sobre la ignorancia de los escritores románticos y, por otro, proclama la libertad como la norma suprema y la única capaz de posibilitar

la aparición de una obra maestra. Los dos últimos artículos mencionados, el traducido por Gondra y el debido a Ochoa, coinciden, a pesar de considerar que el romanticismo es la literatura propia de su tiempo, en su deseo de ahogar un debate que les parece innecesario o estéril. Desde ambos artículos se insiste en la idea de que la adscripción de una obra a un bando u otro, clásico o romántico, no es lo más relevante, lo importante es la calidad de la misma. Es esa calidad la que va a determinar su rechazo o admiración y la validez de la obra artística. La elección de este texto de Ochoa es significativa, pues no olvidemos que en *El Artista* aparecieron otros muchos artículos en los que la defensa del Romanticismo o los ataques dirigidos hacia los clasicistas eran mucho más virulentos, como sería el caso del conocido artículo «El Pastor Clasiquino» de Espronceda (I, 86-90), y que no fueron recogidos en *El Recreo de las Familias*. Presencia y ausencias que, tal vez, debamos interpretar por su deseo de mantener ese criterio ecléctico manifestado en las sesiones celebradas en la Academia de San Juan de Letrán y que caracteriza a esa primera generación de autores que, iniciados en el neoclasicismo, supieron valorar las posibilidades creativas que ofrecía el romanticismo y modificar su trayectoria poética sin renegar de lo anterior.

Rodríguez Galván debió de sentir una enorme frustración cuando, tras seis meses de andadura, *El Recreo de las Familias* tuvo que suspender su publicación. No obstante, desde la perspectiva que otorga el paso del tiempo, es evidente que *El Recreo de las Familias*, como *El Artista* en España, supuso un paso importante tanto para la consolidación de las revistas literarias, como para la difusión de la escuela romántica en México. Objetivos alcanzados, a los que habría que añadir la posibilidad de facilitar a los escritores mexicanos un medio para dar a conocer sus creaciones literarias. Esa *nacionalización de la escritura* que Ignacio Rodríguez Galván había subrayado en su Prospecto y que tan bien se aviene al clima social y político existente en México tras la independencia de la corona española.

Bibliografía

- ALONSO SEOANE, María José, «La defensa del presente en *El Artista* y el nuevo canon romántico», en *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX*, L. F. Díaz Larios, J. Gracia, J.M. Martínez Cachero, E. Rubio Cremades, V. Trueba Mira (eds.), Barcelona, PPU, 2002, pp. 11-26.
- El Año Nuevo*, México, Librería de Galván, Imprenta de Galván dirigida por Mariano Arévalo, 4 vols., 1837, 1838, 1839 y 1840.
- El Artista*, Madrid, Imprenta de J. Sancha, 3 vols., 1835-1836.

- AYALA, M.^a. de los Ángeles, «La defensa de lo romántico en la revista literaria *El Artista*», en *Los románticos teorizan sobre sí mismos*, Bolonia, Il Capitello del Sole, 2002, pp. 35-46.
- DACKORT CASTILLO, M.^a Estela, *Ignacio Rodríguez Galván y su obra*, México D.F., UNAM, 1956.
- FERRI COLL, José María, «Las ilustraciones de *El Artista* y la idea de lo romántico en la década de 1830», en *Literatura ilustrada decimonónica. 57 perspectivas*, B. Rodríguez y R. Gutiérrez (eds.), Santander, PubliCan, pp. 251-258.
- FERRI COLL, José María, «*El Artista* y la ideación romántica de los géneros», *Arbor*, vol. 188, 757 (septiembre-octubre 2012), pp. 959-964.
- El Iris. Periódico crítico y iterario*. Por Linati y, Galli y Heredia, México. Imprenta del Águila, 2 vols., 1826.
- LOZANO MIRALLES, Rafael, «La prosa narrativa en *El Artista*», en *La narrativa romántica. Acti del IV Congresso sul Romanticismo Espagnolo e Hispanoamericano*, Genova, Biblioteca di Letterature, 1988, pp. 171-174.
- LLORENS, Vicente, *El romanticismo español*, Madrid, Castalia-Fundación Juan March, 1979.
- MARRAST, Robert, *José Espronceda y su tiempo*, Barcelona, Crítica, 1989.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Antología de poetas hispano-americanos publicada por la Real Academia Española. Tomo I. México y América Central*, Madrid, Establecimiento Tipográfico «Sucesores de Rivadeneyra», 1893.
- MOORE, Ernest Richard, «Bibliografía de Ignacio Rodríguez Galván (1816-1842). Guía de su producción literaria y su biografía», *Revista Iberoamericana*, 2009, pp. 167-191.
- El Mosaico Mexicano*, México, Rafael Gondra e Ignacio Cumplido, Impresores, 1836-1837.
- ORTEGA, Eulalio María, «Rodríguez Galván (D. Ignacio)», en *Diccionario Universal de Historia y Geografía*, México, T. VI, 1855.
- PEERS, Allison E., *Historia del movimiento romántico español*, Madrid, Gredos, 1973
- PRIETO, Guillermo, *Memorias de mis tiempos. 1828 a 1840*, París-México, Librería de la Vda. de C. Bouret, 1906.
- PRIETO, Guillermo (*Fidel*), *Memorias de mis tiempos, 1828 a 1840*. Edición conmemorativa del Bicentenario de la Independencia de México, Vicente Quirarte (ed.), San Pedro Garza García, Editorial Péndola, 2010.
- RODRÍGUEZ GALVÁN, Ignacio, *Poesías*, Antonio Rodríguez Galván (ed.), México, Manuel N. de la Vega, 2 vols., 1851.
- RODRÍGUEZ GUTIERREZ, Borja, «Los cuentos de *El Artista*», *Hispanic Journal*, XX-VI, 1-2 (2005), pp. 65-76.
- El Recreo de las Familias*, México, Librería Galván, 1838.
- El Recreo de las Familias*. Edición facsímil a cargo de M.^a del Carmen Ruiz Castañeda, con índices elaborados por Sergio Márquez, México D.F., UNAM, 1995.

SIMÓN DÍAZ, José, *El Artista (Madrid, 1835-1836)*, Madrid, CSIC, «Colección de Índices de Publicaciones Periódicas», 1946.

SIMÓN DÍAZ, José, «*El Artista* y su continuador *El Renacimiento*», *Revista de Literatura*, XXIV (1968), pp. 15-29.

TOLA DE HABISCH, Fernando, «Rodríguez Galván y la Academia de Letrán», *La Jornada Semanal*, 19 de marzo del 2000. www.jornada.unam.mx/2000/03/19/sem-tola.html

ZORRILLA, José, *La flor de los recuerdos. Ofrenda que hace a los pueblos hispanoamericanos. Tomo I México*, México, Imprenta del Correo de España, 1855.

Fecha de recepción: 07/03/2013

Fecha de aceptación: 10/04/2013

LOS DISPOSITIVOS ÓPTICOS Y SU RECEPCIÓN EN LA PRENSA DEL ROMANTICISMO (1835-1868). UNA APROXIMACIÓN

Marieta CANTOS CASENAVE

marieta.cantos@uca.es
Universidad de Cádiz

Resumen

El objeto de este trabajo consiste, primero, en dar cuenta de cómo los periódicos del Romanticismo dan detalles de la aparición de estos nuevos dispositivos y de los espectáculos a que dan lugar y, segundo, en rastrear las huellas de esas novedosas experiencias, la demanda de esas nuevas máquinas e instrumentos, así como el desarrollo de las exhibiciones, de los espectáculos, en fin, de las nuevas prácticas culturales, derivadas de esa revolución iniciada en la centuria precedente, que cobran nuevo sentido a mediados del XIX y, en fin, el modo en que el lector puede vivir esa experiencia óptica de manera vicaria, es decir, por mediación del redactor del periódico.

Palabras clave: dispositivos ópticos, cultura visual, prensa del Romanticismo, diorama, panorama, daguerrotipo, fantasmagoría, mímesis, objetividad.

Abstract

The aim of this paper is, first, to account for how Romantic newspapers detail the emergence of new optical devices and the resulting shows, secondly, to trace these new visual experiences in these papers, the demand for these new gadgets and development of exhibitions, finally, the new cultural visual practices derived from the revolution started in the previous century, which charge a new meaning in the mid-nineteenth century and the way in which the reader can get optical experiences indirectly, id est through the journalist.

Keywords: optical devices, visual cultural, romantic newspapers, diorama, panorama, daguerreotype, phantasmagoria, representation, objectivity.

Un repaso por las cabeceras de los periódicos del Romanticismo revela que buena parte de ellas se hace eco de la aparición de una serie de dispositivos ópticos y de espectáculos basados en su funcionamiento. Aunque algunos de estos instrumentos hunden sus raíces en el intento del Renacimiento de optimizar la visión, y alcanzan un grado notable de perfección en los siglos XVII y XVIII, logran sus posibilidades más notables en el XIX. *La linterna mágica* (1820, y 1849), *El Panorama* (1838), *El Daguerrotipo* (1841), *El Mundo Nuevo* (1851), *El Nuevo daguerrotipo* (1852), la revista peruana *El Cosmorama* (1867) son algunos de los más significativos, a los que podrían sumarse otros que hacen referencia a los territorios de la mirada y al sujeto de la visión como *la Minerva o el Revisor General*¹ (1805), *el Observatorio pintoresco* (1837), *El espectador* (1841), *El Reflejo* (1842), *El Observador* (1848) y *Escenas contemporáneas* (1856). En esta línea y, ampliando el campo léxico-semántico, se encuentran aquellos otros que dirigen su atención hacia las artes en general, que suelen servirse de este tipo de instrumentos ópticos para mejorar su representación de la realidad, como *El Artista* (1833), *El Museo de las familias* (Barcelona, 1838), *Museo de las familias* (Madrid, 1843), *la Iberia musical* (1842), los que específicamente aluden a la pintura y sus aledaños, caso de *El Museo mexicano, o Miscelánea pintoresca de amenidades curiosas e instructivas* (1843), entre los que algunos, más específicamente, se refieren explícitamente a la inclusión de grabados, caso del *Semanario Pintoresco Español* (1836), o del *Album pintoresco* (1841), por citar algunos de los que con mayor frecuencia se hacen eco de esta nueva forma de contemplar y representar el mundo. Entre el resto de las cabeceras, aunque sus títulos no aludan claramente a estos dispositivos, cabe reseñar aquellos que dan cabida a la información sobre estos instrumentos ópticos por su utilidad para la ciencia, como el *Boletín de Medicina, Cirugía y Farmacia* (1839) o la *Gaceta médica* (1851), que informan de la invención del daguerrotipo por sus muchas utilidades y, en el caso del segundo periódico, de su uso específico para examinar diversas enfermedades, síntomas o señales, así como de aplicaciones particulares en especialidades como la Anatomía.

Por último, a los citados, conviene añadir aquellos que se sitúan en la órbita del periodismo satírico, pues no debe olvidarse que el recurso al espejo, o los anteojos, es una fórmula tradicional para ofrecer una mirada aparentemente distorsionada de la realidad y que, sin embargo, parece descubrir una verdad que se oculta tras las apariencias, algo que el tutilimundi o mundo

1. En el prospecto, se indica: «En virtud del título de Revisor general que me ha sido concedido por la sabia Minerva, recorreré y escudriñaré las costumbres públicas y la literatura; (...)» (sin paginar, pág. 2)

nuevo, entre otros espectáculos ópticos siguen facilitando. Aquí cabría citar *La Periodico-manía* (1820), *El Jorobado* (1836), *El Enano* (1851), *La Tarántula* (1842), *Gil Blas* (1864). En lo que concierne a las restantes cabeceras que he incluido, si bien no ofrecen en sus títulos datos de su interés por estos nuevos dispositivos, por tratarse de periódicos de información general, de comercio, de avisos, de crítica científica y literaria, de crítica política o incluso de modas, no dejan de hacerse eco de sus avances y de los espectáculos ópticos a que el público puede acudir. De todo ello resulta que las noticias sobre estos instrumentos y las prácticas culturales derivadas de su uso atrajeron la atención de toda clase de periódicos, aunque parece que tuvieron más cabida entre los de información general y los artísticos que entre los de información científica, que solían ocuparse únicamente de ellos cuando tenían aplicaciones específicas para la ciencia.

Es cierto que en el siglo XVIII periódicos como el *Memorial Literario*, la *Gaceta de Madrid* o el *Diario Pinciano*, entre otros, incluyen noticias sobre el uso de estos artilugios que mejoran las posibilidades de la visión, pues es en el Siglo de las Luces cuando se produce la denominada revolución visual, surgida del progresivo deterioro de la credibilidad de la cámara oscura para conocer la realidad. En esta centuria se inicia la transformación de la forma de ver y de entender la realidad, al tiempo que, dadas las posibilidades de estos aparatos para el uso pedagógico, divulgativo y recreativo, al público de especialistas se van sumando, cada vez en mayor medida, los curiosos y aficionados que, en distinto grado, quieren participar de las nuevas experiencias y estar al tanto de las novedades (Vega 2010).

Pero, como señalaba antes, será en el siglo XIX cuando los logros de esa revolución se asienten y desarrollen con mayor amplitud. En parte, porque, para dar alas a esa revolución, era necesario un mayor avance de la prensa periódica que en el XIX se adaptaría más sutilmente a esta nueva demanda visual, al incluir grabados cada vez más «realistas», particularmente en el caso de las revistas pintorescas e ilustradas (Riego 2001). Y a lo largo del siglo la prensa permanecerá atenta a todas esas nuevas formas de captar una realidad que cambia con una rapidez inusitada para el hombre, que observa con cierta inquietud ese mundo que se le escapa y, al mismo tiempo, siente fascinación por la celeridad de una modernidad, que sin duda introduce un factor destabilizante en el orden establecido. No obstante, ese mismo afán de exaltar las novedades fomenta la demanda, cada vez más amplia, de ese nuevo observador-espectador, que es también lector de periódicos. A medida que avanza la centuria se producirá un cambio más radical, como resultado de la captación automática de la realidad: la paulatina conversión del observador

en espectador, productor instrumental —el hombre parece convertirse en una pieza más del dispositivo— y consumidor pasivo de una nueva cultura visual.

El objeto de este trabajo consiste, primero, en dar cuenta de cómo los periódicos del Romanticismo dan detalles de la aparición de estos nuevos dispositivos y de los espectáculos a que dan lugar y, segundo, en rastrear las huellas de esas novedosas experiencias, la demanda de esas nuevas máquinas e instrumentos, así como el desarrollo de las exhibiciones, de los espectáculos, en fin, de las nuevas prácticas culturales, derivadas de esa revolución iniciada en la centuria precedente, que cobran nuevo sentido a mediados del XIX y, en fin, el modo en que el lector puede vivir esa experiencia de manera vicaria, es decir, por mediación del redactor del periódico.

En cuanto a lo cronología y la selección de periódicos, prescindo en esta ocasión del análisis de lo que ocurre en las primeras décadas del XIX pues, si bien resulta esclarecedor para entender lo que luego va a ocurrir en plena eclosión romántica, examinar la huella de estas prácticas en esos años —y comprobar si la prensa de la época atestigua el cambio del estatuto del observador (Crary 2008)— aumentaría en exceso la extensión de este trabajo; pero no dejaré de referirme ocasionalmente a esas décadas cuando sea preciso. De todas formas, este trabajo no puede ni pretende ser exhaustivo, aunque sí trata de ser lo suficientemente representativo y significativo como para dar una idea lo más aproximada posible del reflejo que el despliegue de esta nueva cultura visual deja en la prensa (Riego 2001, Fernández 2006).

Noticias periodísticas sobre la extensión y diversificación de los instrumentos ópticos

A lo largo del XIX, se asiste al desarrollo y multiplicidad de estos dispositivos que, en principio, permiten estudiar y ampliar las posibilidades del ojo humano, y que luego, paulatinamente, y no siempre prescindiendo de su interés instructivo, se van convirtiendo en una fuente generalizada de placer estético, lo que da cuenta de la progresiva divulgación y extensión de su uso entre un público no especializado. Cabe recordar que el paso fundamental se produce cuando la cámara oscura que servía como «base objetiva de verdad visual» deja de considerarse fiable y se produce una nueva valoración de la experiencia visual, a partir de la invención de nuevos instrumentos ópticos, basados en investigaciones sobre la persistencia retiniana, la visión periférica, la visión binocular (Crary, 35), que pretenden dar cuenta de una realidad compleja y cambiante.

Para ordenar el repaso por las noticias que ofrecen los periódicos, tendré presente la clasificación de los tipos de instrumentos elaborada por Riego

(2001, págs. 59-60) y su paulatina aparición, al hilo de las diferentes investigaciones que se iban haciendo en relación con la visión. A este respecto, de los espectáculos relacionados con la cámara oscura, distinguiré entre aquellos en: «los que la luz entra al interior (caso de los *mundonuevos*) o sale de dentro hacia afuera (caso de la *linterna mágica*) o entra y sale amplificadas (como en el *microscopio solar*)», a los que habría que añadir la utilización en contadas ocasiones de la cámara oscura como espectáculo, la *fantasmagoría*, que «utiliza recursos de la linterna mágica y de la cámara oscura y también de la *catóptrica* o propiedades visuales de los espejos» y las *sombras chinescas*, «basadas en la interposición entre la luz y una pantalla de un objeto opaco que adopta una forma reconocible» y que, aunque de tradición antigua, fue reintroducido en España en el siglo XVIII.

Derivados de la cámara oscura

Las sombras chinescas

Este espectáculo de sombras se basa en la interposición entre la luz y la pantalla de un objeto opaco, que se reintroduce en España en su forma moderna a través de la figura del alemán José Brunn y su teatrillo de sombras en 1779, (Varey 1972, págs. 30-31). Sin obviar su desarrollo en el siglo XVIII —del que supo sacar buen provecho Goya (Vega 2010, págs.478-479)—, es fácil encontrar el rastro de su uso en las primeras décadas del XIX, convertido a veces, tal vez por su excesiva popularidad —como recuerdan algunos testimonios—, en uno más entre otros «juguetes para señoritos».

Más tarde, ya en los años del despegue romántico, se alude a ellos no en su condición de juguete, sino de máquina, en la misma línea que la de las figuras corpóreas y, así, no es extraño encontrar el anuncio de su venta al mismo tiempo que la de estas máquinas de figuras (*Diario de avisos de Madrid*, 22-6-1835). En fechas muy próximas, Mesonero Romanos, atento desde la mirada nostálgica de su representación costumbrista, alude a ellas como metáfora del efecto que la rapidez de las mudanzas y la afición a los viajes ha producido en los miembros de su generación, convirtiéndolos en «sombras chinescas o rápidas ilusiones fantasmagóricas» (Boletín del *Panorama Pintoresco*, en *Diario de avisos de Madrid*, 16-9-1835).

La linterna mágica

Aunque conocida con anterioridad, el uso de la linterna mágica se documenta por escrito en el XVII, gracias al *Ars Magna Lucis et Umbrae* (1646), de Athanasio Kircher, y ya en estas fechas fue utilizada por los jesuitas para sus

proyectos pedagógicos (Fernández 2006, pág. 81). En el XVIII despertó las reticencias de ilustrados como Jovellanos, y en los años del Romanticismo empezó a considerársele un juguete infantil que, no obstante, llegaría a convertirse en instrumento pedagógico, utilizado en las aulas a partir de la Restauración (Riego 2001, págs.67-68).

Durante el Trienio Liberal el periódico de sátira política de Justo Balanza llevó el nombre de este aparato en su cabecera, aunque fue un periódico de escasa fortuna (Fernández 2006, 275). Décadas más tarde, Ayguales de Izco funda su *Linterna mágica* en 1849, con intencionalidad cómica, aunque no exenta de sátira. De ella nos da una idea el artículo «Opúsculo dramático», del primer número, en que ridiculiza las pretensiones de una parte del público que acude al circo Paúl, un circo de variedades donde eran frecuentes este tipo de espectáculos ópticos. Además, el recurso a la narración del sueño del personaje del novelista francés y la intervención en el mismo de un diablo, que parece presagiarle un brillante éxito en su aventura con la manola que lo ha fascinado, son algunos de los elementos que sirven para ofrecer la mirada satírica que, lo mismo que el citado periódico, este tipo de espectáculos suele brindar. Y será ese carácter satírico el que permita atisbar entre las líneas de algunos de estos periódicos la quiebra de la imaginada unidad nacional. Pues, por el contrario, lo que caracteriza a la mayor parte de periódicos que se hacen eco de estos dispositivos y espectáculos ópticos es la de procurar una imagen que permita al lector medio y aun al de las clases populares identificarse con la idea de nación que generalmente las empresas periodísticas pretenden extender entre la nueva clase media.

Fantasmagorías

Respecto de las sombras producidas por las fantasmagorías, pueden ser consideradas como una variante de las producidas por la linterna mágica (Varey 1972, pág. 43). Eso explica que desde los primeros años del XIX la prensa hable de este tipo de representaciones artísticas, a pesar de que la difusión de la fantasmagoría del belga Etienne Gaspar Robert, conocido como Robertson, en España se produce en 1821, y de que la Real Academia no recogería su uso hasta 1832, con la acepción de «el arte de representar fantasmas mediante una ilusión óptica».

No es momento de ocuparme de los primeros aficionados a las exhibiciones fantasmagóricas, como Pinetti o Bernardino de Rueda, ni tan siquiera del creador de la fantasmagoría moderna, pero sí, en cambio, creo necesario reseñar que este tipo de espectáculos se anuncian todavía a mediados de los sesenta (*Lloyd español*, de 18-9-1864, p.2), aunque también es verdad que

cada vez más su mención se documenta sobre todo en las páginas de periódicos políticos y satíricos, donde suele utilizarse en sentido metafórico; también que esto sucede en fechas tempranas como atestigua *El Jorobado*, donde, por ejemplo, se habla de «fantasmagoría anarquista» (19-7-1836).

Mundonuevos o tutilimundis

Se trata de una exhibición callejera, de frecuente manifestación por parte de titiriteros y otros exhibidores ambulantes. Parece que la documentación de los primeros mundonuevos madrileños data de mediados de los años 20 (Varey 1972, pág. 38), pero tras la Real Orden que determinó «que no se concediesen licencias para representar en esta corte ninguna comedia, fantasmagoría, ni función semejante, permitiéndose solo las del Tívoli, los conciertos de música vocal e instrumental y otras equivalentes», los titiriteros hubieron de arreglarse con los empresarios de los teatros para ofrecer sus funciones, y lo mismo ocurrió en otras ciudades como Zaragoza, hasta que en 1832 volvió a abrirse la mano (Varey 1972, pág. 36).

En 1851 el periódico *El Mundo Nuevo* traía en el grabado de su cabecera la imagen de una representación callejera en la que se observa al titiritero que, por encima del característico cajón, dirige su mirada a un público diverso, mientras con una mano toca el tambor y con la otra mueve las marionetas. El movimiento de estas aparece desdibujado a ojos del público que solo cuenta para verlos con la ayuda de la luz que penetra en el interior.

Se trata de un periódico «satírico y político literario», según reza en su cabecera, que se dirige a un público burgués, para el que sus redactores escriben indistintamente de política o literatura «porque ninguno de ellos está encargado de una sección exclusiva en el periódico» y al que ofrecen litografías y «caricaturas de actualidad» con las que, aunque no la habían ofrecido en el prospecto, piensan hacer más atractivo el periódico, de modo que *El Mundo Nuevo* parece querer descubrir las contradicciones y paradojas de esa actualidad española.

Panoramas, cosmoramas, teatros pintoescos y otros derivados

Todos estos espectáculos tienen en común el aprovechar «la *confusión perceptiva*» (Riego 2001, pág. 60). Si bien el panorama es el primero de estos instrumentos ópticos basados en una aplicación diferente de la pintura, que buscaba el efecto panóptico, es decir, que el espectador desde su posición pudiera ver el objeto —generalmente la pintura de un país o de un pueblo— por todos lados, su introducción en España es tardía, previsiblemente por las dimensiones

y complejidad de su construcción. Así que, bastante antes de que pudiera disfrutarse de este nuevo espectáculo óptico, los madrileños solo pudieron deleitarse con las vistas que les ofrecían otros locales escénicos como el teatro de la Cruz, donde titiriteros como Cramer exhibían las «noches pintorescas y mecánicas» en 1820; luego, en la década de los 30, el profesor de hidráulica y mecánica José Ferrer construiría su propio teatro pintoresco (Varey, pág. 43).

Entretanto, los cosmoramas, una especie de mundonuevo, ofrecían mayor novedad, pues incorporaban lentes en su interior que permitían agrandar las imágenes (Riego 2001, pág. 62). Documentalmente, parece que el primer cosmorama se atestigua en 1829 (Varey 1972, pág. 43), pero la prensa nos ofrece datos más antiguos, pues, casi una década antes, el citado Robertson ya ofrecía en su gabinete, un «cosmorama o vistas ópticas» (*Diario de Avisos de Madrid*, de 14-8-1821, pág. 333-334).

Derivados del cosmorama serían el nietorama surgido en 1829 y el cosmoneorama, que lo haría en 1833 (Varey 1972, pág. 43). En realidad, todos ellos no son sino una sucesión de nuevos modos de intermediación entre el mundo real y el espectador, que van surgiendo a medida que se produce el desgaste de la novedad del sistema técnico usado hasta el momento o del objeto representado y, por tanto, su efectividad para producir en el espectador la ilusión de realidad (Riego 2001, pág. 54), su capacidad de provocar asombro y admiración. A veces, las novedades introducidas en el sistema de exhibición son pequeñas, como la que se menciona en el memorial que dirigen Pablo Seva, dueño de la fonda y café Cruz de Malta, y el madrileño Juan Poret, para manifestar en dicho establecimiento un cosmorama y nietorama, donde alude a una «colección de vistas de la mayor dimensión» (Varey 1972, pág. 252).

Hasta 1835 no se tendrían noticias de la intención de construir un panorama y serán precisamente los dueños del cosmorama instalado en la Galería topográfica pintoresca de Recoletos los que se planteen intentarlo. Efectivamente, el folletín de *La Revista Española* de 1835 y poco antes el del *Eco del Comercio* dan cuenta del espectáculo que ofrece la Galería topográfica inaugurada en el madrileño paseo de Recoletos, donde se combinan los resultados de los estudios de perspectiva con «las ilusiones de la Óptica»². Se ofrecen tres vistas construidas por el director del Museo topográfico del Buen-Retiro y se reproducen varias esculturas de maestros reconocidos como Alonso Cano y José Piquer. A ello se añaden las transformaciones ópticas visibles en

2. El folletín del *Eco del Comercio* se refiere también a la perfección que ha alcanzado en la época «este tipo de espectáculos, en que con más o menos ilusión se intenta copiar los objetos interesantes de la naturaleza o del arte» (*El Eco del Comercio*, de 9-10-1835, pág. 1).

un tocador de máscaras, otras vistas ópticas, y una serie de «transparentes». La reseña de la revista añade que los socios de la galería tienen esperanza de obtener alguna ganancia para emprender la aventura de instalar un Panorama (*La Revista Española*, de 17 de octubre de 1835, pág. 320).

Por su parte, el folletín del *Eco del Comercio* advertía igualmente que, dado que la miseria general de España no permitía los desembolsos necesarios, se había adoptado «un medio si no equivalente a aquellos [los europeos] en sus portentosos resultados, no menos admirable por la exactitud, novedad y belleza que le distingue», para referirse a continuación a los que se exhibían en la citada Galería topográfico pintoresca» (*El Eco del Comercio*, de 9-10-1835, pág. 1).

Dioramas

Los dispositivos diorámicos «utilizan la propiedad cambiante de la luz». Consisten en una «lámina traslúcida pintada por las dos caras, que en función del juego de apertura y cierre de diversas ventanas coloreadas, permite la transformación paulatina de la imagen» (Riego, 2006, pág. 60)

Ya hacia 1826 José Gabriel construye y realiza las primeras exhibiciones del primer diorama, que fue perfeccionándose e incorporando mayor número de vistas. En la Habana se inauguró poco después un local dedicado a su exhibición, «El Diorama» en 1828³.

Años más tarde, el que tuvo mayor éxito fue el que en 1837 ofrecía la Galería Topográfica de Recoletos, para cuya iluminación había que pagar una cantidad aparte de la requerida para la entrada a la Galería (*Diario de Avisos de Madrid*, 23-7-1837). Este establecimiento ofrecía además tres *Diaphanoramas* —perspectivas transparentes— «del Monasterio del Escorial visto en todo su conjunto, el interior de la *Iglesia de Nuestra Señora de Atocha* de esta Corte y la *capilla de Guillermo Tell* en Suiza», que aunque de calidad, en opinión del redactor del *Semanario Pintoresco Español* (8-7-1838, p. 5) no pueden competir con el diorama, lo que no es óbice para que al final de su artículo alabe las cualidades del artista Blanchar y del dueño de la fábrica Platería Martínez, el coronel Pablo Cabrero.

Pero el público demandaba novedades y, si ya en 1835 *El Eco del Comercio* daba cuenta de algunas de las variedades que se conocían en Europa⁴, en 1838 el *Semanario Pintoresco* decide tratar de aclarar la intrincada red nominal con

3. «Teatro», en *Diccionario de la Literatura Cubana*, Editorial Letras Cubanas, 1980.

4. Efectivamente, el periódico hablaba de Panorama, Diorama, Neorama, Georama y Cosmorama (*El Eco del Comercio*, de 9-10-1835, pág. 1)

la que se designan estos nuevos espectáculos (Riego 2001, pág. 54). Efectivamente, en un artículo dedicado al nuevo Diorama que se exhibía en la Alameda junto a la antigua platería de Martínez, recurriendo a su etimología, el redactor trata de explicar las diferencias entre el *panorama*, *cosmorama*, *panstereorama* —galería topográfica en relieve—, el *Alporama* —vistas de los Alpes—, el *Cosmo-mecánico* —espectáculo de física experimental y fantasmagoría—, el *Diaphanorama* —vistas transparentes de sitios pintorescos—, *Pyrroorama* —vidrios transparentes, con un mecanismo de música singular—, el *Diorama*, el *Uranorama* —movimiento de todos los cuerpos celestes—, *Europorama* —vistas de Europa—, el *Georama* —«esfera colosal de más de cien pies, en que estaban representadas todas las partes del mundo y a que se daba vuelta por una galería circular»—, el Neorama —vista del interior de un templo—, y añadía: «Hay además el Peristrepheorama, el Autorama y el Ciclorama, (que no son más que panoramas móviles) y otros infinitos nombres tan exóticos como los ya dichos». De modo que es fácil concluir que, salvo algunas diferencias en la utilización de mecanismos de movimiento o de incorporación de la música, las coincidencias son mayores y su variedad radica no tanto en la técnica, excepción hecha de las que distinguen al panorama y al diorama, como en los distintos objetos que representan (*Semanario Pintoresco Español*, de 8-7-1838, p. 5).

El daguerrotipo

Invencción moderna datada en 1839, la novedad del daguerrotipo radica en permitir, frente a otros intentos anteriores, la captación automática de la realidad. Entre los periódicos de esta época, uno de los primeros en divulgar conocimientos relativos a las investigaciones ópticas fue *El Instructor, o Repertorio de Historia, Bellas Letras y Artes*, una publicación mensual que, dirigido al mundo de habla hispana, comenzó a publicar en enero de 1834 la editorial londinense de Ackermann & Co. Después de haberse ocupado de instruir a sus lectores sobre el sentido de la vista y las leyes de la visión⁵, incluyó entre sus páginas descripciones sobre la linterna mágica, el dibujo fotogénico y el daguerrotipo⁶.

5. A este propósito, publica «El mecanismo del ojo para formar las imágenes y transmitir las al alma es una de las mayores maravillas de la naturaleza, y la feliz invención de las lentes ópticas nos ha hecho capaces de averiguar las leyes de la visión», a continuación explica «la acción de la luz en los ojos» y la formación de las imágenes en la retina (*El Instructor, o Repertorio de Historia, Bellas Letras y Artes* n° 30, 1836, p. 177, 182).

6. En el número 31, *El Instructor* se dedicaba a discurrir sobre los movimientos del ojo, las diferencias fisiológicas según el sexo y la raza, así como un examen sobre las expresiones

En el nº 73, de enero de 1840, bajo el título «Heliografía o Daguerrotipo», *El Instructor* ofrece una completa descripción de esta invención. Comienza por desgranar algunos extractos del informe de Françoise Arago a la Cámara de Diputados de Francia, para detallar a continuación las cinco operaciones que permiten concluir con éxito una sesión de daguerrotipia. Otros periódicos como *El Guardia Nacional* y el *Diario Constitucional de Palma* publican artículos sobre el invento de Daguerre en ese mismo mes de enero y el *Eco del Comercio* incluye al mes siguiente una noticia de Palma de Mallorca en la que «los amantes de las Bellas Artes» de la ciudad habían conseguido, mediante suscripción, hacerse con un daguerrotipo que, después de haber permitido obtener algunas vistas de la parte septentrional de la isla, «dignas de formar una colección de países», sería regalado «al instituto balear para aumento de su gabinete de química» (29-2-1840, p. 2130). Por su parte, en el folletín de *El Constitucional* de Barcelona de 11 de febrero, dentro del informe de actividades de la Academia de Ciencias Naturales y Artes de Barcelona, se advertía de la construcción de uno de estos aparatos que podía ser el primero en España (pp.1-3). En realidad, este periódico ya había incluido el año anterior una noticia sobre el uso de este invento entre los espectáculos callejeros, con una curiosa advertencia:

Mañana domingo, 10 del corriente, a las once, si el tiempo lo permite, se sacará la vista de la Lonja y de la manzana de casa Xifré, por el nuevo método del Daguerrotipo, desde el terrado del primer piso de las casas situadas frente de la de Xifré.—Para el buen éxito de la operación, conviene que los espectadores que se hallen en los balcones y ventanas de la Lonja y de la citada casa de Xifré se retiren durante los pocos minutos que la plancha estará expuesta al foco de la cámara oscura.

Se ruega, pues a dichos espectadores, que se retiren al oír un primer fusilazo, pudiendo volver a sus puestos luego que oigan el segundo. La exactitud de la operación es tal, que si algún espectador se desentiende de este ruego, quedará indeleblemente marcada en la plancha la prueba de su indocilidad (*El Constitucional* de 10-11-1839, pág. 3).

A finales del año 1840 *El Instructor* incluye el artículo el «Daguerrotipo o Miniaturas Fotográficas», donde se informa de la patente del norteamericano Alejandro S. Wolcott, que reemplazó la lente del daguerrotipo por un espejo cóncavo, a fin de obtener daguerrotipos más pequeños, «miniatura de 3/8 de pulgada» (nº 84, diciembre de 1840, p. 374). Poco antes el *Guardia Nacional*

del ojo. Más tarde, en el correspondiente al mes de octubre inserta una «Historia de los Observatorios» (*El Instructor, o Repertorio de Historia, Bellas Letras y Artes* nº 30, 1836, p. 296-300) entre ellos el de Madrid, del que inserta un grabado, al que acompaña otro del telescopio de Herschell.

informaba de otras mejoras introducidas por el Dr. Donné y del propio Daguerre para reproducir las imágenes del daguerrotipo (13-11-1839), así como las operadas por el académico Mr. Seguíe para disminuir su tamaño y facilitar su uso (27-11-1839).

Los espectáculos pronto se hacen eco de estas ventajas y así, aprovechando las invenciones de Daguerre, el cosmorama de la madrileña calle Ancha de Peligros ofrece vistas de Lisboa, así como de Gibraltar y de Mesina, realizadas mediante la técnica del daguerrotipo (*El Observador* 25-10-1849). Lo mismo ocurre en otros locales de la capital, pero sería imposible dar cuenta en tan breve espacio de todos ellos.

Por el contrario, dada su continua referencia a ellas, sí considero necesario indicar que para estas fechas se había puesto de moda incluir ciertas técnicas, como la que se denominan «cuadros disolventes», es decir, la proyección de placas que, al ser sustituidas gradualmente, logran simular cierta sensación de movimiento. En Madrid, existía un local específico para proyectar imágenes con esta técnica, pero la llegada a España de Mr. Laschott desde teatros parisinos, donde había sido ampliamente elogiado por la prensa, volvió a poner el foco en este tipo de espectáculos del que dan cuenta *El Popular* (7-4-1849) y *El Herald* (27-9-1849). Es más, aunque el redactor de *El Áncora* observa su relación con otros espectáculos más antiguos, parece que su calidad supera cualquier comparación: «Los cuadros disolventes de Mr. Laschott corresponden a los espectáculos de fantasmagoría, que bajo diferentes colores hemos visto ya en esta capital» y añadía «Algunos de ellos están muy bien pintados, realizando sus vivos colores la luz que emplea el autor. Algunas bellas combinaciones, producen buena ilusión y merecieron aplauso» (24-6-1852). Dos días después, el mismo periódico detallaba el programa⁷.

También el popular Circo de Paúl en su «suaré recreativa» del 7 de septiembre incluía, entre otros atractivos, «los cuadros disolventes; los fenómenos eléctricos; la fantasmagoría animada; el autómatas volteador» (*Diario de Avisos de Madrid*, 7-9-1852).

7. (Primera parte).—1.º Las minas de Balbec (nuevo). 2.º Una capilla en Sierra Morena, 3.º La roca de Thun-thin-Than en China. 4.º Vista del molino de Gulkstein en Suiza en la que se verá el mágico y sorprendente efecto del movimiento de las nubes, ocultando unas veces a la luna para dejarla después más brillante a la vista de los espectadores, y también con la sorprendente vista de la nieve. 5.º Gran iluminación del canal móvil, en China. 6.º La hermosa catedral de Milán. 7.º Vista de Zurich en Suiza con los correspondientes efectos de la luna. 8.º Interior de la capilla de Ntra. Señora en Jerusalen. (Segunda parte). 9.º Interior del palacio del Dux en Venecia. 10.º La capilla real de Dublin. Finalizando con los lindísimos juegos Chromatopes y la fuente de M. Laschott.

El estereoscopio y el caleidoscopio

En el caso de estos dos instrumentos, el estereoscopio surge como resultado de las investigaciones de la visión binocular mientras el segundo no es sino el fruto de la transformación y modernización del clásico caleidoscopio que, como espectáculo, suele consistir en una proyección de gran tamaño (Garófano, 2007, 244)⁸. Estos nuevos dispositivos ópticos, que pronto dan origen a nuevos espectáculos deberían haber ocasionado algún tipo de dislocación en el concepto de realidad, que tenían hasta entonces sus contemporáneos, tal como señalan otros testimonios europeos (Crary 2008). Sin embargo, lo primero que provocan es mera curiosidad científica, tal como recoge *El Instructor* de 1839, donde al hacerse eco de las actividades de la «Asociación Británica para el adelantamiento de las Ciencias» habla por primera vez del estereoscopio (*El Instructor, o Repertorio de Historia, Bellas Letras y Artes* n° 61, 1839, p. 14 y ss.). De la reseña de las memorias leídas en la sesión de aquel año, destaca por su novedad la exposición sobre la «visión binocular», en la que el profesor Wheatstone continuaba la disertación ofrecida el año anterior, pero ofreciendo la aplicación práctica de dicha teoría sobre un instrumento de su invención, el *stereoscope*. Este dispositivo tenía la propiedad de «presentar a la mente la perfecta semejanza de los objetos sólidos» y ello porque gracias a la visión conjunta que el *stereoscopio* ofrecía de las dos imágenes desemejantes que se presentaban a cada ojo, podía contemplarse el objeto no de forma plana, sino en relieve. El editor concluía: «La ilusión es tan perfecta, que ningún esfuerzo de la imaginación puede persuadir al observador que es una pintura en un plano» (*El Instructor, o Repertorio de Historia, Bellas Letras y Artes* n° 61, 1839, pág. 18). El mismo periódico dedicará su número de junio a explicar con mayor detalle el funcionamiento del «Estereoscopio o visión binocular» (n° 66, 1839, pág. 173-175), a partir del libro *Contribuciones a la fisiología de la visión*, del propio Wheatstone.

A pesar de estas primeras noticias, habrá que esperar hasta la década de los 50 para encontrar reseñas más amplias sobre este instrumento, pues solo a partir de esa fecha empezó a generalizarse su uso en Europa y en Norteamérica (Crary, 2008, p. 157). La primera que he localizado se recoge en *La España* y hace referencia a otra noticia inserta en un periódico de Cádiz, sobre retratos estereoscópicos, que no he logrado localizar:

8. Rafael Garófano, que se ha ocupado de estudiar el caso gaditano, utiliza acertadamente la prensa local, sin dejar de acudir a otras fuentes. Cf., *Los espectáculos visuales del siglo XIX. El Pre-Cine en Cádiz*, Cádiz, Quorum editores, 2007.

Hemos tenido ocasión de admirar esta clase de retratos en el gabinete de la calle del Veedor número 58 1/2, la cual es la mejor aplicación que se ha hecho del daguerrotipo desde su invención.

El estereoscopio es un pequeño aparato de óptica en el cual se ponen dos retratos de una misma persona hechos con las proporciones y reglas necesarias, y por una combinación de óptica se reúnen en uno solo representando la persona con el relieve natural. (...) Los retratos que se hacen en el expresado gabinete, son, en el concepto de muchos inteligentes, de lo más acabado, como puede verse en las muestras que están de manifiesto en la calle Ancha. El estereoscopio puede verse en casa de los retratistas (*La España*, de 20 de julio de 1852).

Pudiera deberse al retratista Victor Cassiens que, al menos desde el 11 de julio de 1850, anuncia haberse trasladado al nº 58 de la calle Veedor y ofrecer «miniaturas fotográficas», con métodos adquiridos en París y cuyos frutos se exhibe en la calle Ancha, en el despacho de don Hipólito Tremblay (*El Comercio*, 31 de julio de 1850).

Con idéntico recurso al relato testimonial de la primera persona, al año siguiente, un periódico de Barcelona describe con mayor detalle el invento:

Hemos tenido ocasión de ver en el acreditado establecimiento de instrumentos ópticos del Sr. Dalmau un poliesteroscopio binocular cuyos objetos producen en efecto una completa ilusión. Verdaderamente el estereoscopio es uno de los instrumentos mágicos de la ciencia y de la industria moderna. Consiste simplemente en una caja de medianas proporciones provista en uno de sus lados de dos tubos de antejo que exigen la aplicación de ambos ojos.

Colocados en el fondo de la caja ya iluminada con luz natural o artificial, una pintura doble, un dibujo, una miniatura ó una figura geométrica también doble, se ven por los dos ojos al mismo tiempo por medio de los dos tubos adaptados a la caja (*El Ancora*, de 20-9-1853, pág. 1300).

Y a partir de este nuevo dispositivo, surge pronto el espectáculo. Al día siguiente el mismo periódico, entre las diversiones públicas habla ahora del poli-estereoscopio de Dalmau que se exhibe en la Rambla, como una adaptación del «estereoscopio ordinario», al que él «por medio de un sencillo mecanismo ha conseguido dar a sus bellísimos cuadros la animación de colorido de que carecen los monótonos cuadros sacados con el daguerrotipo» produciendo «varios efectos de luz, imitando las diferentes variaciones atmosféricas del día y la noche» (*El Ancora*, de 21-9-1853, pág. 1328).

A la altura de 1857, ya se lo relaciona con la fotografía y, bajo el epígrafe de «Trabajos fotográficos», se alaba los progresos realizados en este arte, al tiempo que se comenta la afición al estereoscopio entre las familias londinenses, en las que se ha convertido en un artículo de moda con el que pasar la noche «admirando sus maravillas» (*La España*, 24-1-1857). Muy pronto adquirirá

en España esta condición de objeto de consumo y con este motivo *La Iberia* lo incluye en su sección de anuncios en el mes de marzo, mientras *La América* lo hará en el mes de septiembre. De la afición a este aparato da cuenta indirecta una gacetilla de *La España*, de 28 de abril de 1858, que recoge cómo una mujer había perdido su dinero cuando un ratero se lo sacó del bolsillo mientras miraba distraída «varias fotografías a través de un estereoscopio».

Para enero de 1859, *El Clamor público* anunciaba su venta por suscripción, lo que da idea de cómo este instrumento se había hecho popular:

contando con las mejores fábricas de París y Londres, se abre suscripción a una bonita caja con seis vistas de lo mas escogido y un buen estereoscopio de caoba a prismas, renovándose las vistas los sábados de cada semana; todo por la única cantidad de 8 rs. mensuales (8-1-1859).

Lo mismo hacía el *Diario de Avisos*, que indicaba que se servían a domicilio (10-1-1859)⁹. Precisamente, el interés por ese «instrumento mágico, maravilloso», que salido «del gabinete del físico, ha obtenido el derecho de ciudadanía en todos los salones», estimulaba a los editores de *El Mundo Pintoresco* a insertar un artículo sobre la «Estereoscopia» donde explicaba la «visualidad binocular» de Wheatstone, al tiempo que reseñaba varios experimentos caseros que se podían realizar para comprobar dicha teoría. A la descripción del estereoscopio de Wheatstone, seguía el detalle de las mejoras introducidas por Brewster y Julio Dubosk, Claudet, D'Almeida y finalmente se lamentaba de que algunos lo consideraran un simple juguete u objeto de entretenimiento (6-2-1859, pp. 47-48). Otro periódico madrileño, *El Museo Universal*, recordaba que se había convertido en distracción obligada de las familias en las tertulias de las noches de invierno (25 de noviembre de 1860), aunque iba más allá al explicar su funcionamiento y exponer las diferencias que se producían según la distancia a la que se colocara el objeto contemplado, o lo que ocurría cuando se contemplaban dos mitades de un mismo objeto o las imágenes de dos objetos diferentes. Dos años después, *El Panorama Universal* incluía otro artículo similar debido a M. M. F. que alababa las perspectivas que se abrían al aplicar el estereoscopio a la fotografía (28-9-1862, págs. 309-310). En todo caso, vale la pena apuntar que este instrumento se había incorporado a los espectáculos con alguna novedad como el tamaño del «gran estereoscopio redondo», que era uno de los atractivos del programa que se exhibía en «El Gran Ciclorama Universal» en Madrid (*Diario de Avisos de Madrid*, 6-1-1861).

9. En 1866 la venta de vistas para estereoscopio de toda Europa se anuncia en un taller de fotografía (*La Soberanía Nacional*, 7-4-1866).

Años más tarde, se puede rastrear en la prensa la aparición del moderno caleidoscopio, que, mediante un pequeño mecanismo, permitía la aparición «de muchas figuras vistosas y simétricas». Su novedad lo convirtió en «juguete del año» de los salones parisinos y es que, a pesar de que en lo fundamental su artificio se basaba en el del clásico instrumento, perfeccionado y transformado, tenía el atractivo de «la sátira y la actualidad», al permitir distorsionar las imágenes de personajes del momento (*La Época*, 28-12-1868, p. 6451). Pronto el disfrute del moderno caleidoscopio se incorpora a la vida cotidiana de los españoles y el *Diccionario de la Real Academia* admitiría su uso en la edición de 1869 (Frutos 2010, p. 113).

Desde luego que la óptica seguiría avanzando y con ella el desarrollo de diferentes instrumentos para captar la realidad de forma automática. Algunos de ellos como la aparición de la instantánea en 1881 traerían nuevas formas de mirar (Fernández 2006, pág. 369), pero su análisis queda fuera de los límites de este trabajo, así que me interesa dirigir ahora la atención al receptor.

Del observador-espectador y del lector

Vista, pues, la información que recaban los periódicos sobre la aparición de estos dispositivos, su funcionamiento y la deriva en atractivos espectáculos, así como su introducción en España, llega el momento de examinar los datos que ofrece la prensa sobre el tipo de público que asistía a estos espectáculos y lo que de su experiencia visual recogen los periódicos, principalmente lo referido al placer estético, derivado de una ilusión de realidad (Villanueva 1992), que se va renovando con cada uno de los nuevos dispositivos ópticos. A este respecto me interesa descubrir la posible experiencia vicaria del lector, pues de alguna manera, a través de las noticias y comentarios de los periódicos, al lector se le propone una «vivencia por delegación», que le permite atisbar o intuir, al menos, estas nuevas prácticas visuales. En este sentido, conviene tener en cuenta que, si el éxito de las sombras, de las primeras fantasmagorías, el mundo nuevo o la linterna mágica, se debieron en buena medida a la capacidad retórica del titiritero o exhibidor, puede decirse que, en la crítica de las nuevas experiencias visuales, el arte persuasivo con que el redactor del periódico comenta el espectáculo además de sustituir o, en su caso complementar, al gancho del charlatán o del exhibidor que tenía como público mayoritario a las clases populares, con su capacidad persuasiva puede incidir en el deseo del lector de conocer por sí mismo la novedad de la que el periódico se hace eco, provocando su deseo de convertirse en espectador por influjo de la experiencia previa del periodista e incluso, como decía, que la «viva» a través de la lectura.

De todas formas, al analizar la huella del disfrute de estos dispositivos visuales, parto de la idea de que lo que cuentan estos periódicos está destinado a conformar una imagen nacional (Fernández 2006, 270), de la que quieren hacer partícipe a un público burgués, pero de la que pretenden que no quede excluida la clase popular (Riego 2001, 125), con lo que el comentario de los espectáculos se hará en esta dirección. La paradoja puede estar en que muchos de esos periódicos, desde su propio título «pintoresco», parecen dudar entre conformar una mirada nostálgica hacia el pasado —apenas entrevisto por la cámara oscura o la linterna mágica— o dejarse alumbrar por la novedad y maravilla del presente, que captan estos nuevos dispositivos, sin cuestionarlo.

Pues bien, como he indicado antes, la novedad de la técnica afecta a varios aspectos que tienen que ver con la ilusión de realidad, de verdad, que es la principal fuente de placer estético del espectador, pero esta experiencia también viene condicionada por el lugar desde el que contempla el objeto representado, las condiciones lumínicas, su condición de observador activo o espectador y, en su caso, la persuasiva de su traslación al lector.

Se puede comprobar lo que digo al leer la reseña que hace el *Eco del Comercio* de los espectáculos ofrecidos por el panorama y el diorama en la fábrica de la Platería Martínez. El periodista, además de destacar su novedad, porque no intervenían los cristales ópticos y la luz artificial como en otros espectáculos más antiguos, alaba la habilidad artística de las pinturas «combinando con admirable ingenio la luz natural por medio de transparentes», hasta conseguir «una ilusión tan perfecta en la dimensión, forma y detalles de los objetos reproducidos, que solo puede encarecerse diciendo que es absolutamente *la verdad*» (*El Eco del Comercio*, de 9-10-1835, pág. 1). Es decir, a pesar de que en ocasiones como la que acabo de mencionar, la descripción del funcionamiento de estos espectáculos pueda dejar al descubierto los secretos de la técnica, la retórica persuasiva tiende a destacar la ilusión de realidad que vive el público para fomentar la demanda de este tipo de espectáculos visuales.

Claro que no siempre ocurre así y a veces la prensa ofrece reseñas más distanciadas, como con alguna frecuencia sucede en el *Semanario Pintoresco*. Así, en uno de los artículos que trata sobre el panorama, a pesar de la alabanza que encierra la crónica, el redactor traslada al papel su esfuerzo por no suspender su facultad crítica, su capacidad de duda:

Es sorprendente la ilusión que causa el efecto del panorama artificial, ninguna ilusión de óptica lo iguala hasta ahora, se confunde con el original mismo siempre que los objetos sean inmóviles: es preciso hacer reflexión para no engañarse que se está dentro de un edificio, tal es la fascinación de nuestra vista (*Semanario Pintoresco Español*, de 6 de agosto de 1837, pág. 243).

Al año siguiente, otra crónica del mismo periódico en esta ocasión referida a un espectáculo diorámico, procede del mismo modo, pues, a pesar de considerar que el diorama es la perfección y complemento de todos ellos por «la magnitud de las copias, la minuciosa exactitud en los detalles, y la armoniosa combinación de la luz natural», que llevado a la representación del interior de un templo (neorama), «nada deja que desear a la imaginación», el redactor aclara que «en vez de violentarse para dejarse llevar de la ilusión tiene que trabajar para persuadirse de que lo que mira no es verdad». Esta confusión que lleva a identificar la imagen con la verdad es lo que destaca del neorama del templo del Escorial, cuyo mérito artístico es comparable —asegura— al diorama de Londres o al de París (*Semanario Pintoresco Español*, de 8-7-1838, p. 5).

Unos días más tarde, otra revista, *El Panorama*, incluye ahora un comentario negativo del diorama del Escorial:

El Diorama, fundado por el Sr. C. hace furor; sin embargo, no somos nosotros de los más enfurecidos por el susodicho espectáculo que aquí para inter nos pudiera salirse del monasterio del Escorial y amenizar un si es no es las vistas que presenta. Bastante tristes nos tienen los suicidios para venirmos ahora recreando los ojos con panteones (*El Panorama*, de 26-7-1838, n.º 18).

No es lo más frecuente, insisto, aunque quizás en este caso parece que el ánimo fúnebre del redactor es el que acentúa la tristeza de las vistas del diorama que representan al monasterio. De hecho, la tónica suele ser la contraria, que el redactor, lo mismo que el espectador, se rinda ante la maravillosa —aunque solo sea por lo desacostumbrada— visión que contempla. En todo caso, junto con el que he comentado más arriba, inserto en el *Semanario Pintoresco*, es uno de los pocos testimonios en que el espectador no está dispuesto a acatar la norma, que parece obligar a la rendida admiración ante este tipo de espectáculos.

Del diorama de París, que parece convertirse en el referente fundamental de estos periodistas, ofrece un testimonio de primera mano el periódico barcelonés *El Museo de las familias*, una publicación que contaba ya con 3.000 suscriptores, según indican los editores en su presentación del tomo II (1 de mayo de 1839), y que, desde sus comienzos aspiraba a encontrar entre su público lector al jornalero, al «muchacho aprendiz», «la soltera, la casada, la madre de familia, el comerciante, el labrador, el artesano, el marino», y «sobre todo la niñez», para ofrecerles, en la estela de la tradición ilustrada enciclopédica, información sobre todo tipo de conocimientos (Riego 2001, págs. 115-117), tratando de conformar una imagen universal para todo su público.

Para este amplio abanico de lectores inserta la comunicación dirigida desde París por su paisano —y de ello se complacen los editores—, Felipe

Monlau, a la Academia de Ciencias de Barcelona, donde además de informar sobre el daguerrotipo, incluye noticias de la trayectoria de Daguerre, pues su invención del diorama había procurado notable atractivo a los espectáculos de París.

Monlau, que poco antes ha explicado el daguerrotipo utilizando una analogía con respecto al ojo, considerándolo como cámara oscura, siente ahora la necesidad de recordar el efecto de este increíble «espectáculo óptico», el diorama de Daguerre. Para ello, en primer lugar indica la disposición del escenario, de las tres vistas de gran escala al fondo del mismo, y de los espectadores sentados «en los bancos del anfiteatro que corre delante de cada cuadro, y a mediana distancia».

Detalla luego las sensaciones que como espectador recibe ante cada cuadro, el primero de ellos el terremoto del valle suizo de Goldau en 1806: «Al sentarse el espectador, experimenta la más agradable sensación: el valle está tranquilo, brillante y risueño como un verdadero paisaje de Suiza». Inmediatamente detalla los cambios de luz que pueden contemplarse, pero haciendo hincapié en la visión subjetiva del observador, que se desprende del adjetivo «siniestro» y que prepara al receptor para el efecto de la catástrofe: «Gradualmente se va apagando la luz; un siniestro crepúsculo sucede a los torrentes de claridad que poco antes deleitaban la vista; y por último, al pálido reflejo de la luna, asiste el espectador a una escena de devastación». A continuación, Monlau explica la dinámica del instrumento insistiendo en su efecto artístico:

El cuadro es siempre el mismo; el espectador no se ha movido: estas transformaciones mágicas sobre un mismo lienzo son debidas tan solo a la descomposición de la luz que da en el cuadro, y que Mr. Daguerre sabe modificar con arte exquisito. (*El Museo de las familias*, nº 2, 1839, p. 466).

Con igual entusiasmo, Monlau describe seguidamente la visión de la inauguración del templo de Salomón, así como las sensaciones recibidas al contemplar la predicación de un sermón en la iglesia de Santa María Nova de Monreale en Sicilia (Riego 2001, p. 93). Para terminar, Monlau destaca la fidelidad que consiguen las representaciones realizadas mediante el daguerrotipo y la facilidad con que gracias a él los retratistas podrán «fijar» las figuras de sus modelos (*El Museo de las familias*, nº 2, 1839, p. 467). En este sentido, conviene destacar que la impresión que obtiene el espectador de las fotografías hechas al daguerrotipo es la de contener un sustituto de la realidad (Riego 2001, p. 300).

En esa misma idea incide otro periódico, al explicar la novedad del daguerrotipo y su capacidad de «fijar casi instantáneamente esta imagen en el papel que la recibe», para alabar luego el efecto de realidad que produce:

«Cualquiera vista, un paisaje, un retrato se trasladan en pocos minutos, sin auxilio de la mano del artista y con una verdad (exceptuando el colorido) a que no podría llegar el arte (...)» (*El Panorama*, de 4-7-1839, n.º 27).

Con todo ello, a pesar de que pueda dar la impresión de que unos espectáculos van siendo sustituidos por otros en función de su novedad, el hecho es que sin dejar de ser cierto, muchos de ellos conviven a la vez, a veces pasando de unos locales más selectos a otros más populares, en otras ocasiones introduciendo pequeños cambios que permiten que viejos y nuevos espectáculos se complementen, de modo que al llegar la mitad de la centuria la oferta es muy amplia, como señala *El Observador*, al dar noticia de la cifra «de teatros y otras diversiones públicas que Madrid cuenta». En opinión de este periódico, su número «da idea de cuánto se ha aumentado en todas las clases la afición a este género de espectáculos» y relaciona esta diversificación y popularidad con el incremento poblacional que soporta la ciudad: «Este desarrollo que se nota en la afición a las diversiones teatrales es también una señal del grande aumento que cada día se experimenta en la población de la capital».

Más adelante, después de añadir el listado de locales¹⁰, comenta, admirado, cómo es posible que haya público para tantos espectáculos y para tan numerosas funciones:

Durante los días de Pascua y fiestas siguientes, todos los teatros, menos el Real, han dado dos funciones diarias, y todas han estado sumamente concurridas. En los salones de exposición de vistas, gabinetes recreativos y demás de este género ha habido tres y cuatro entradas cada día, y en todas ha sido grande la concurrencia.

Además, en la Plaza de toros se han dado dos o tres funciones de novillos, y en el Hipódromo de la puerta de Santa Bárbara otras tres o cuatro ejercicios gimnásticos, de cuerda, juegos icarios y demás que en aquel lugar se acostumbra (*El Observador*. 2-1-1851, n.º 852).

El concurso de toda clase de público y el hecho de que algunos de estos números tuvieran que manifestarse entre «tinieblas» provoca algún que otro jaleo o «zambra», como lo llama el cronista de *El Clamor público* (25-8-1852), donde se halla ocasión, como señala con disgusto el redactor, de que algún «mozalbeta» se propase con una joven, lo que, más allá de la cuestión de

10. La relación que ofrece es la siguiente:

Teatro Real. – Teatro Español. – Teatro del Drama. – Teatro de la Comedia. – Teatro de Variedades. – Teatro del Circo. – Teatro de la Cruz. – Circo Ecuestre. – Teatro del Numen. – Teatro de Buenavista. – Teatro de Leganitos. – Teatro del Genio. – Salón de la Calle del Amor de Dios. – Salón de la Calle de Capellanes. – Templo de la ilusión. – Galería topográfica. – Diorama. – Panorama. – Viaje por el mundo a pie quieto. — Gabinetes recreativos y exposición de vistas en las calles de Peligros.

orden público, perjudica la contemplación de los cuadros disolventes que se exhiben en el circo Paül. Si bien, estas noticias sobre eventuales altercados no empañan el mérito de la generalidad de los espectáculos y menos aún los que se exhiben en otro tipo de salas, particularmente los más novedosos, en los que una y otra vez su capacidad para provocar la ilusión de verdad es lo más reseñable.

Entre estas invenciones, la visión de las imágenes generadas a través del estereoscopio es una de las más aclamadas, al menos al principio, por su ilusión de realidad, como recoge *La España* de un periódico de Cádiz, en una noticia a la que me he referido líneas atrás: «El parecido que se ve en el estereoscopio es tan sorprendente, que no parece sino que se está mirando la misma persona, a la cual no le falta más que el movimiento» (*La España*, de 20 de julio de 1852).

La misma admiración ante el efecto mágico que sobrecoge al observador se halla en *El Ancora*:

Entonces por un efecto verdaderamente maravilloso, por una ilusión irresistible y una convicción completa de sensación, el dibujo adquiere el relieve y la pintura se convierte en escultura (20-9-1853).

Unos años más tarde *La España* explica las novedades introducidas en este aparato, a fin de atrapar con mayor eficacia la imaginación del espectador y transmitirle la necesaria ilusión de realidad:

Las mejoras realizadas por M. J. Duboseg en el estereoscopio, han perfeccionado tan precioso instrumento hasta el punto de poderse ver en relieve las imágenes fotográficas de mayor tamaño. Con el auxilio de prismas rectangulares que giran variando la inclinación de sus lados para adaptarlos a todas las vistas y de lentes biconvexas, ha llegado el señor Duboseg a corregir todos los defectos de que adolecían los estereoscopos antiguos. Es de esperar que muy pronto se harán retratos de tamaño natural que equivaldrán a tener la persona retratada a la vista (12-2-1857).

Mayor tamaño, reproducción del movimiento, son cualidades que los periódicos prevén en un futuro próximo, pues sus creadores —aseguran— están ya en el momento presente indagando sobre esas posibilidades.

En fin, las ventajas de este dispositivo, con respecto de la verosimilitud que se logra mediante la pintura, se convierten en otro tópico que reproduce *El Clamor público*:

En vista de los grandes adelantos que ha alcanzado la fotografía para que todas las personas curiosas puedan ver en el estereoscopio los principales países del mundo, sus columbres, monumentos y los paisajes más pintorescos, con la verdad que le presta el estereoscopio, y que el pincel apenas podría describir (8-1-1859).

Mientras, las novedades y adelantos de cada uno de esos inventos van haciéndose cotidianas, hasta el punto de que del sentido recto se pasa con facilidad al metafórico, como hacen algunos escritores políticos al hablar de «estereoscopio moral» (*El Clamor Público*, 25-8-1859)¹¹.

Poco después, el éxito de ventas obtenido por la Compañía Estereoscópica de Londres en la Exposición Universal de 1862, ampliaría su fama y, con ella las ventajas del estereoscopio recorren toda la literatura (Fernández 2006, págs. 113-114). Por ejemplo, el protagonista del *Viaje de Sir Edmundo Broomley en busca de una taza de té*, que publicaba *La Moda Elegante*, asevera entusiasmado: «Yo quiero dar al mundo una China estereoscópica que cabrá entera en un bolsillo de la dimensión ordinaria» (5-7-1863, p. 215).

Algunos años después, el protagonista de «El carnaval sin careta», de Julio Nombela, convierte la imagen recién advertida de una mujer «en el cristal de un sorprendente estereoscopio» (*La Época*, 5-3-1867, n° 5893, s.p., pág. 3). Y, en fechas próximas, Antonio Flores en sus *Misterios de Madrid* incluye otra imagen similar: «La mujer es para el hombre, niño siempre, y sobre todo cuando se trata de ellas, un juguete complicado, las vistas de un estereoscopio por ejemplo» (*La Época*, 4-6-1868, pág. 6283).

También en la crítica literaria se extendió su uso retórico, como se advierte en el comentario de Aureliano Fernández-Guerra sobre *El Quijote*, que inserta la *Revista Ibérica*:

Tienen pues a mi juicio razón sobrada los que sospechan, que en este libro se halla encubierta una fina sátira de aquel siglo, y le estiman su clarísimo espejo y de la humanidad juntamente, que es siempre y en todas partes la misma, en fin, los que le aprecian colección magnífica de perspectivas para estereoscopio, y de retratos de cuerpo entero de personas de todos estados, gustos y condiciones, hecha delante de los propios originales por el mayor pintor del mundo. Digo el mayor, porque no sólo fotografiaba las líneas y colores, la luz y las sombras, y el bulto deleitable en lo exterior de las perspectivas y de la figura humana, sino lo íntimo y secreto, los erráticos afectos del ánimo, el movimiento que es la vida, el alma que es el soplo de Dios. (*Revista Ibérica de ciencias, política, literatura, artes e instrucción pública*, 1-4-1863, pp. 397-398).

Algo similar sucede en la reseña de la obra del costumbrista Antonio Flores, *Ayer, hoy y mañana*, que *La Violeta* introduce en los siguientes términos:

11. También la revista satírica *El Moro Muza* incluía en «Un matrimonio feliz» la reproducción de los cuadros de cada uno de los cónyuges a que da título el artículo, acompañados de otro resultante de ser retratados conjuntamente por el estereoscopio (3-6-1860, p. 268).

Examinada con el estereoscopio de la razón la última obra del Sr. Flores, *Ayer, hoy y mañana*, resulta ser una fotografía precisa de tres generaciones encastilladas en un siglo, la una pacífica y feliz, sin deseos y sin ambición; la otra inquieta y turbulenta, con aspiraciones indefinidas; y la otra, bello ideal de nuestros sueños vertiginosos, feble y raquítica por el desorden de la inteligencia, por esa plétora de ilustración que, no reaccionando a favor del alma, tiene que labrar la muerte del pensamiento, ya que no por asfixia, por apoplejía (22-5-1864, p. 8).

Curiosamente, el redactor no deja también de aludir metafóricamente a la bella «fantasmagoría» en que aparecen convertidas «las figuras de nuestros mayores», como años atrás *El Jobado* se refiriera a la «fantasmagoría anarquista» (19-7-1836). Así, parece evidente que el estereoscopio, como antes el daguerrotipo o el panorama y, casi al mismo tiempo que el caleidoscopio¹², se convierte en nuevo símil, o metáfora, indistintamente de juguete, instrumento de análisis racional o moral, vista o estampa.

De lo que no estoy tan segura es de que, en las fechas en que he centrado este trabajo, el estereoscopio sea visto siempre como «paradigma de lo ilusorio» por el hecho de que ofreciera una imagen en relieve que no se correspondía con la realidad (Fernández 2006, pág. 321). Por el contrario, creo que buena parte de los observadores, espectadores y, quizás en mayor medida, la mayor parte de los lectores, no se plantean tales implicaciones. Que el estereoscopio les devolviera una imagen, previamente diseñada, que no se correspondía con el objeto que representaba, les resultaba indiferente. Lo relevante, según parecen atestiguar los textos que he reseñado, es que esta reconstrucción en planos superpuestos les producía una «ilusión de verdad», resultante, precisamente, de su efecto de relieve.

Si la visión binocular no parecía inquietante, tampoco la multiplicidad imaginativa del caleidoscopio supone, al menos en estas fechas, ningún conflicto en el lector-espectador. Al contrario, este, como Baudelaire, queda seducido por la multiplicidad de las imágenes que ofrece y por sus posibilidades de convertirse en conciencia de la modernidad, justo lo contrario de lo que verían en él Marx y Engels, un producto de diseño industrial que, en vez de producir imágenes nuevas, repetía mecánicamente siempre las mismas (Crary p. 152).

12. De esta invención de Brewster asegura *El Imparcial* (20-2-1868), que se trata de un «juguete que tantos servicios presta a los dibujantes». Por su parte, el crítico de la *Revista Hispano-Americana* encargado de ilustrar la figura del poeta cubano Carlos Navarrete, dice haberlo presentado como «amante, esposo, padre, ciudadano, filósofo, sus composiciones, como los vidrios de un kaleidoscopio, nos le retratan bajo todos estos aspectos.» (*Revista Hispano-Americana*, 15-2-1867, p. 106)

Conclusión

El progresivo fin de la credibilidad de la cámara oscura como instrumento de captación de la realidad objetiva explica que la pluralidad y diversidad de instrumentos ópticos, con que se intenta reemplazarla, y la novedad de los espectáculos basados en su uso como medio de conocimiento, diversión o fuente de placer estético, fuera uno de los objetos de atención frecuente de la época, hasta el punto de inspirar los títulos de las cabeceras de algunos de ellos. Lo que más interesa de cada nuevo instrumento en un principio es su capacidad de proyectar una imagen lo más verdadera posible de la realidad, pero a lo largo del siglo se produce el desplazamiento desde el interés científico al mero disfrute estético. Más tarde, su paulatina generalización y normalización termina por provocar el desplazamiento del observador, su dislocación y la regulación de su conducta, contribuyendo a convertirlo en consumidor pasivo, mero espectador, de la nueva cultura visual que irá invadiendo las noticias de los periódicos.

Como apuntaba al comienzo, la retórica de los redactores que informan y reseñan los espectáculos visuales, particularmente en la prensa ilustrada y pintoresca, constituye a veces el primer acercamiento a este tipo de espectáculos. De ella dependerá no ya el interés del lector por participar en esas nuevas experiencias, sino que probablemente condicionará de algún modo esa primera práctica; pero también es cierto que, con el tiempo, esas reseñas de espectáculos van perdiendo espacio y pronto empiezan a ser sustituidas por anuncios más o menos reiterativos que insisten, sobre todo, en las novedades del espectáculo o en su «efecto sorprendente». De modo que si la metamorfosis del observador en mero espectador era poco discutida o cuestionada en los periódicos que he analizado, en el momento en que el comentario es reemplazado por el anuncio, se generaliza una información acrítica que, en todo caso, presenta la sucesión de estos nuevos espectáculos como efecto y producto de la celeridad propia de la modernidad.

Hay que tener en cuenta, además, que algunas de estas publicaciones dirigen su mirada al pasado con cierta predilección. El *Observatorio pintoresco* es uno de esos periódicos en que pueden encontrarse descripciones de las costumbres, de las diversiones públicas, que remiten a usos medievales — bastante nostálgicas, por cierto, como la «De las romerías, danzas populares y bailes dominicales de los vascongados» (30-10-1837)—, con mucha mayor facilidad que la reseña de los modos de esparcimiento de sus coetáneos, pues sus diversiones, asegura el redactor, «se han hecho menos sencillas y más estudiadas». Esa mirada llena de melancolía no es infrecuente en otros textos costumbristas y, a pesar de que muchos, como Mesonero Romanos, aciertan

a ver las fallas que descubren dispositivos como el panorama, no acaban más que por intuir una realidad paradójica, en la que quizás prefieren —ocupados como están en conformar una imagen nacional que sea asumida por los sectores medios y populares— no profundizar (Riego 2001, págs.114-127).

Por eso mismo, los instrumentos que podían ser más inquietantes y tal vez encerrar mayor capacidad subversiva, como el estereoscopio o el caleidoscopio, tampoco parecen destruir el efecto de realidad, la ilusión de verdad, en el espectador y, mucho menos, en el lector. Es más, diríase que la literatura periódica de los años que he examinado contribuye una y otra vez a disolver esa posibilidad, al ensalzar precisamente la modernidad que encierran estas novedades ópticas y con ello reclamar su normalidad. Conclusión provisional que conviene contrastar con un estudio más amplio de los periódicos de la época.

Bibliografía

- CARABIAS ÁLVARO, Mónica. 1996. «Literatura e imagen en El Escorial», Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (coords.). *Actas del Simposium (1/4-IX-1996)* págs. 969-982
- CRARY, Jonathan 2008. *Las técnicas del observador: visión y modernidad en el siglo XIX*, Murcia, CENDEAC.
- FERNÁNDEZ, Luis Miguel. 2006. *Tecnología, espectáculo, literatura. Dispositivos ópticos en las letras españolas de los siglos XVIII y XIX*, Santiago de Compostela, Universidad.
- FRUTOS ESTEBAN, Francisco Javier. 2010. *Los ecos de una lámpara maravillosa: la linterna mágica en su contexto mediático*. Salamanca, Universidad.
- GARÓFANO, Rafael. 2007. *Los espectáculos visuales del siglo XIX. El Pre-Cine en Cádiz*, Cádiz, Quorum editores.
- LLORET ESQUERDO, Jaume, César Omar García Juliá y Ángel Casado Garretas. 2000. «Documenta titeres 1». Edición digital: Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- RIEGO, Bernardo. 2001. *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX*. Santander. Universidad de Cantabria.
- ROMERO TOBAR, Leonardo. 1994. *Panorama crítico del Romanticismo Español*, Madrid, Castalia.
- RUBIO CREMADES, Enrique. 2000. *Periodismo y literatura: Ramón de Mesonero Romanos y el «Semanao Pintoresco Español»*. Alicante, Universidad de Alicante.
- RUBIO CREMADES, Enrique. 2005. «Recuerdos de viaje por Francia y Bélgica en 1840 y 1841, de Ramón de Mesonero Romanos», Edición digital: Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

- SERRERA, Juan Miguel. «Goya, *Los caprichos* y el teatro de sombras chinescas», en *Caprichos de Francisco de Goya. Una aproximación y tres estudios*. Madrid, Real Academia de San Fernando, págs. 83-112.
- VAREY, John. 1972. *Los títeres y otras diversiones populares de Madrid, 1758-1840: estudio y documentos*. London. Tamesis Books Limited.
- VEGA, Jesusa. 2010. *Ciencia, Arte e Ilustración en la España Ilustrada*, Madrid, CSIC.
- VILLANUEVA, Darío. 1992. *Teorías del realismo literario*. Madrid, Instituto de España / Espasa Calpe.

Fecha de recepción: 07/04/2013

Fecha de aceptación: 02/09/2013

LAS DOS ESPAÑAS Y LA EMANCIPACIÓN LITERARIA AMERICANA EN *EL INICIADOR* DE MONTEVIDEO¹

JOSÉ MARÍA FERRI COLL

JM.Ferri@ua.es
Universidad de Alicante

EVA VALERO JUAN

Eva.Valero@ua.es
Universidad de Alicante

Resumen

El Iniciador de Montevideo intentó dar alas a la joven generación de escritores que por entonces despuntaba en las letras argentinas y uruguayas. A estos literatos se les quiso hacer protagonistas nada menos que de la emancipación cultural y literaria de la antigua metrópoli, de la que ya se había zafado en el ámbito de su dependencia política la generación precedente. Si a los mayores había correspondido ese logro, a los jóvenes tocaba ahora encabezar la cruzada intelectual que debía otorgar a las letras americanas respiración propia, sin contar ya con el balón de oxígeno de la Península. Sin embargo, tal contienda no se libró contra todo lo español. Se dejó indemnes, en efecto, a los jóvenes románticos españoles, con Larra a la cabeza, quien se convierte en modelo tanto literario como cívico.

Palabras clave: *El Iniciador*, Joven generación argentina, Larra Figaro, Alberdi Figarillo.

Abstract

The newspaper *El Iniciador* of Montevideo tried to give support to the young generation of writers who were well known in the Argentinian and Uruguayan literary scene.

1. Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación ROMANTICISMO ESPAÑOL E HISPANOAMERICANO: CONCOMITANCIAS, INFLUENCIAS, POLÉMICAS Y DIFUSIÓN (FFI2011-26137), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España.

These writers are the protagonists of initiating the literary and cultural emancipation of the old metropolis, which had already shed its political dependence. If this objective concerned the previous generation, in contrast, the younger generation waged an intellectual war to give Latin American literature its own space without the influence of the Spanish Peninsula. However, this contention was not fought against everything Spanish. Larra, who became a literary and civic model, and the young romantic generation were imitated and valued.

Keywords: *El Iniciador*, Young Argentine generation, Larra *Figaro*, Alberdi *Figarillo*.

Tratar sobre la independencia cultural y literaria latinoamericana que fue cuajando tras el proceso de la Emancipación política, como proyecto de construcción identitaria de las nacionalidades de las nuevas repúblicas, podría resultar tarea repetitiva dada la abundante bibliografía crítica existente. Sigue quedando, sin embargo, por explorar un inmenso campo de estudio: el que nos abren no ya las páginas de obras célebres de la primera mitad del siglo XX, sino otras fuentes, más furtivas, sin duda menos conocidas para la historia de la literatura y que, no obstante, contienen el pulso vivo de ese proceso de construcción cultural latinoamericana desde sus mismos orígenes: nos referimos, por supuesto, a la prensa. De la vastedad de tal corpus textual, nos hemos quedado en una región principal, por ser pionera en los procesos iniciales emancipadores: el Río de la Plata, donde surge la llamada *Joven generación argentina*, creadora de un periodismo crítico que se fue agavillando en dos publicaciones esenciales: *La Moda* (Buenos Aires, 1837 y 1838); y *El Iniciador* (Montevideo, 1838 y 1839). Nos detendremos, en concreto, en el estudio de este último, atendiendo al análisis de la visión de España que puede espigarse en los artículos —las críticas y los puntos de encuentro—, con la necesaria acotación a los artículos más relevantes en esta dirección².

La *Joven generación argentina* en el contexto de *La Moda* y *El Iniciador*

Cuando apareció el periódico *La Moda* en 1837 en Buenos Aires, dirigido por Juan Bautista Alberdi, la nueva publicación se erigió en tribuna de expresión de la mencionada *Joven generación argentina*, que se había congregado en torno a la figura de Esteban Echeverría. El objetivo fue muy claro desde los primeros números: el ataque a la dictadura de Juan Manuel de Rosas, así

2. La revista se halla publicada en formato digital en la siguiente página web del Portal de Publicaciones Periódicas del Uruguay: <http://www.periodicas.edu.uy/v2/minisites/el-iniciador/index.htm>. Citamos siempre según esta edición, indicando a continuación del texto volumen y página. Existe también edición facsímile (1941).

como la difusión de las ideas en boga en Europa. España habría quedado fuera del circuito de esas ideas que se quisieron difundir en Argentina, pues se orillaron los valores y costumbres arcaicas de la antigua metrópoli con el fin de propiciar el *renacimiento* de las nuevas formas de vida que tal generación de intelectuales pretendía. Sin embargo, la estampa de España que pergeñaron no fue unívoca, o monolítica, entre otras cosas porque la realidad de la intelectualidad española no lo era en sí misma. En la vieja «madre patria», cuya estela se pretendía borrar, habían surgido otras voces, críticas con la propia nación, que serían vistas y tildadas desde América como la «Joven España», formada por intelectuales encabezados por Larra (Valero, 2011; Ferri, 2014) o Espronceda —cuya *Canción del pirata* reprodujo *El Iniciador* en su primera entrega—, que serían los autores más aclamados desde «la otra orilla». Fundamentalmente la influencia de Larra, que se había suicidado pocos meses antes de que *La Moda* comenzara su andadura, en febrero de 1837, no se dejó esperar. Así, una de las plumas más conocidas y reconocidas de *La Moda*, Juan Bautista Alberdi, firmó sus artículos con el pseudónimo de *Figarillo*, y la justificación de este pseudónimo, como apunta Eduardo Segovia Guerrero, es un verdadero homenaje al romántico español. La encontramos en el n° 4 de *La Moda*, con fecha de diciembre de 1837:

Por muchas razones me llamo Figarillo y no Fígaro. Primero, porque este nombre no debe ser tocado ya por nadie, desde que ha servido para designar el genio inimitable cuya temprana infausta muerte lloran hoy las Musas y el siglo [...] Me llamo Figarillo y no otra cosa, porque soy hijo de Fígaro, es decir, soy un resultado suyo, una imitación suya, de modo que si no hubiese habido Fígaro, tampoco habría habido Figarillo: yo soy el último artículo, por decirlo así, la obra póstuma de Larra.

La expresión del sentimiento de deuda con el «maestro» no podría ser más rotunda. Y desde esta consideración de sí mismo como «producto» de Larra, Alberdi recurriría una y otra vez a sus páginas e ideas sobre España para adaptarlas a la propia realidad argentina. Así lo vemos en artículo de primero de agosto de 1838 titulado «Reacción contra el españolismo», donde, como se dirá más adelante en este trabajo, utiliza las palabras de Fígaro para denunciar la situación de Argentina en aquellos años en los que, paradójicamente, encuentra coincidencias de base con la España del momento. De este modo, la visión de España que se estaba pergeñando en las páginas de *La Moda*, como también después en las del uruguayo *El Iniciador*, lejos de ser plana y de reducirse al mero antiespañolismo, ofrece una enriquecedora dualidad que al fin y al cabo muestra la evidencia: que de la ruptura política surgieron ya, en aquellas décadas del 30 y el 40, incipientes puentes de comunicación entre España y América (los que décadas más tarde, en el período de entresiglos,

serían cruciales para las relaciones entre la intelectualidad de ambos lados del Atlántico); y que esas relaciones intelectuales fueron posibles por la similitud en problemáticas en el fondo parejas (dentro de las diferencias históricas): el convulso nacimiento de las nuevas repúblicas independientes, y la no menos problemática regeneración que España estaba obligada a protagonizar debido en parte a la pérdida de sus colonias, desde los años de la Emancipación, hasta la conclusión de ésta en 1898.

Así se entiende que en *El Iniciador* se repitieran los halagos al autor de «Vuelva usted mañana» y a la generación que él representaba. Firmado por la redacción, se publicó el artículo «Fígaro y D. Mariano José de Larra» en que se enarbolan los principios del liberalismo:

Así cuando en aquella misma nación se alza una bandera que lleva el mote de libertad y progreso nosotros la seguimos inquietos y curiosos; nos gozamos en sus triunfos, lloramos sus contratiempos; rogamos al cielo porque flamee un día en el seno de la paz y la libertad. (II, 38)

En cuanto a la creación literaria se corrobora lo que afirmábamos arriba sobre la falta de unanimidad a la hora de juzgar la validez de los modelos peninsulares en la producción artística de las nuevas repúblicas americanas:

Cuando llega hasta nosotros, la firma de algún español ilustre, los ventajosos ensayos que en la literatura empieza a hacer la juventud española desde el albor del nuevo día que amaneció en la tumba de Fernando, aplaudimos y nos gozamos. [...] La joven España, se ha dicho en este papel, es hermana de la joven América. (II, 39)

Se alude asimismo a la aparición de las obras de Larra a las que se refería la redacción al final del anterior tomo. El libro del madrileño se dirige a todos los públicos, igual que *El Iniciador* —repárese en que esta publicación lleva por subtítulo *Periódico de todo y para todos*—. Se celebra aquí la vena satírica de Fígaro y su compromiso social y político, recalcando que el autor de *El doncel de D. Enrique el Doliente* había sido educado en los principios literarios franceses, lo que no había sido obstáculo para que este se hubiera convertido en adalid del progreso, de la duda, del escepticismo, y del desgarramiento interno. Y finalmente no se desaprovechó la ocasión de poner el dedo en la llaga para culpar a la España vieja, a la patria rutinera y perezosa de la muerte de su mejor periodista: «La España le mató, madre viuda cuyos padecimientos no pudieron ser indiferentes a un buen hijo que no podía remediarlos» (II, 44).

Volviendo a *La Moda*, esta publicación tuvo una vida efímera: veintitrés números que concluían en abril de 1838, cuando el grupo pasó a la

clandestinidad y después al exilio en Montevideo, entre ellos Alberdi³. Sin embargo, cuando éste se exilió a la ciudad vecina por estas mismas fechas, otro periódico prometía continuar la tarea. En efecto, *El Iniciador* de Montevideo, fundado el 7 de abril de 1838 por Andrés Lamas y Miguel Cané (íntimo amigo de Alberdi), prosiguió la línea temática —política y social— e ideológica de *La Moda*, y su objetivo radicó en desarrollar el ideario socio-político del pensamiento rioplatense. Entre sus colaboradores, encontramos a los mencionados fundadores, a los que se suman otros nombres como el propio Alberdi, el italiano Gian Batista Cúneo, Juan María Gutiérrez, Félix Frías, Santiago Viola, Juan Cruz Varela y su hermano Florencio, Carlos Tejedor, Esteban Echeverría, Luis Méndez, Miguel Irigoyen, Rafael Corvarán o el joven Bartolomé Mitre. Como informa Ghirardi, algunos de ellos habían enviado sus trabajos desde Buenos Aires, antes del exilio (2003: 15-46).

El primer artículo del periódico —la «Introducción»—, es un editorial en el que se plantearon los objetivos del periódico, y resulta significativo que hacia el final se anunciara que en *El Iniciador* se publicarían artículos de Larra, celebridad entre la juventud del momento, de quien ya se habían editado en Montevideo dos tomos de artículos en 1838.

Alberdi participó de forma muy activa en este periódico, con colaboraciones que en ocasiones ya se habían publicado en *La Moda* y con nuevos artículos en los que continuó firmando con el pseudónimo de *Figarillo*⁴. La hispanofobia que rezuma un artículo como «¿Qué nos hace la España?» —donde la queja principal se cifra sobre la persistencia en el tutelaje cultural: «Después de habernos gobernado por su autoridad, hoy nos gobierna por su espíritu»— tiene un nuevo desarrollo en el ya citado «Reacción contra

3. Como relata Olsen A. Ghirardi, «Alberdi habría sido llamado desde Montevideo por Miguel Cané —que había emigrado en 1834— para que colaborase en la redacción de *El Iniciador* [...]» (2003: 15). Ya en la redacción del nuevo periódico de Montevideo, Alberdi justifica su colaboración en la entrevista rotulada «Figarillo en Montevideo»: «Se acabó *La Moda*; a ese tiempo apareció *El Iniciador*, y como yo no puedo vivir sin escribir, así como los pájaros no pueden vivir sin cantar, me vine a juntarme con los alegres redactores del *Iniciador*. Me parecieron todos gentes de humor, parecidos a mí. Sé además que en esto de letras el país promete tanto como Buenos Aires, y no me sorprende, porque sé de qué madre proceden ambos. Hijos de una misma España, tienen la misma locura por las letras» (I, 198). Sobre los intereses de los jóvenes literatos porteños y los uruguayos, Figarillo afirma que también son iguales. Cuando se le pregunta por *El Iniciador* en Buenos Aires, responde así: «Usted no sabe que aquella gente es como esta, de iniciación, de progreso, de movilidad, que comprende al vuelo, que adivina el gesto [...]» (I, 199).

4. Olsen A. Ghirardi ofrece detallada información sobre los artículos publicados por Alberdi en este periódico, en su trabajo «Juan Bautista Alberdi y *El Iniciador* de Montevideo» (2003).

el españolismo» (que apareció nuevamente al final del número 7, con fecha 15 de julio de 1838), cuya idea principal se encuentra formulada de manera rotunda cuando afirma: «Hemos podido establecer por tesis general, que el españolismo es la esclavitud». Partiendo de estas ideas esenciales, analicemos con mayor detenimiento esa visión de España que *El Iniciador* construyó a lo largo de su breve, pero intensa andadura.

***El Iniciador* frente a España: un periódico para la independencia cultural y literaria latinoamericana**

La citada «Introducción» de *El Iniciador*, que lleva fecha de 7 de abril de 1838 (si bien aparece el 15 de abril), fija la línea ideológica del periódico, «puramente literario y socialista», que trata de combatir el lastre de la ignorancia para el resurgir nacional, pues «un pueblo ignorante no será libre porque no *puede serlo*» (I, 1). Para asentar esa libertad sobre cimientos sólidos, lo primero que el artículo se plantea como objetivo crucial es la independencia cultural y espiritual respecto a España, una vez concluida la emancipación política, metaforizadas cada una de ellas en la «cadena material» para esta última, y la cadena «invisible», para la otra (la espiritual), no menos penetrante y establecida:

Dos cadenas nos ligaban a la España: una material, visible, ominosa: otra no menos ominosa, no menos pesada, pero invisible, incorpórea, que como aquellos gases incomprensibles que por su sutileza lo penetran todo, está en nuestra legislación, en nuestras letras, en nuestras costumbres, en nuestros hábitos, y todo lo ata, y a todo le imprime el sello de la esclavitud, y desmiente, nuestra emancipación absoluta. (I, 1)

En la misma «Introducción» se advierte de que esta declaración inicial del programa emancipador del periódico no va a ser un mero tema para su desarrollo, sino que se convertirá en eje vertebrador, ya desde estas primeras páginas, pues ocupa la totalidad del artículo. Así pues, se argumenta en esta dirección que la guerra de Emancipación fue «la misión gloriosa de nuestros padres», mientras que la nuestra ha de ser ya otra: la conversión de «la personalidad nacional» en «una realidad» (I, 1).

Para ello, se plantea que no habrá más remedio que ocuparse «de producciones extranjeras», que «poco a poco serán reemplazadas por nacionales» (I, 2). Y entre los autores nacionales, ya en este primer artículo, se destaca a uno que curiosamente no es francés, inglés, italiano... sino español: «El célebre Fígaro llenará algunas columnas con sus artículos no publicados en los dos tomos reimpresos en esta capital: pueden servir como de apéndice a esta colección» (I, 2). Es decir, se aclama a quien consideran que es representante

y emblema de esa *Joven España* de la que han comenzado a hablar desde las primeras páginas del periódico.

Avanzamos en la lectura del periódico y, en este mismo primer número, nos encontramos con un artículo que precisa nuestra atención: «Golpe de vista sobre la literatura española», firmado por P. Leroux, y traducido del francés por la redacción de *El Iniciador*, tal y como se explicita. La visión sobre España en el seno de Europa, en relación con el desarrollo del saber, se formula desde la negación absoluta de su contribución a tal desarrollo. Tratándose de la opinión de un autor francés, no resulta extraño que se utilizaran en el periódico sus ideas para atizar sobre la maltrecha España los rescoldos del anti-españolismo. De hecho, es habitual en estas décadas la utilización por autores hispanoamericanos de voces autorizadas de la vieja Europa para remachar una posición de España en su historia que convenía desde América, con el fin de justificar la necesidad de zafarse de toda influencia de lo español en sus costumbres, cultura y literatura. Leamos en este sentido a Leroux:

No; ella no ha dado un solo hombre ilustre a ninguna de estas cuatro categorías en que se clasifican y resumen todos los trabajos intelectuales de la Francia, de la Italia, de la Inglaterra y de la Alemania [en referencia a la Escolástica, el Renacimiento, la Reforma, la Filosofía]. ¿Qué hacía España mientras Europa trabajaba en su reforma? [...] ¿Qué hacía cuando Francia e Italia, y aun la Inglaterra y Alemania, restauraban tan gloriosamente la antigüedad? [...] ella no ha contribuido en nada ni ayudado a construir ninguno de los eslabones sobre que se han alzado los tiempos modernos. (I, 11)

En lo que atañe a la literatura española, en la misma línea hispanófoba, Leroux señala lo exiguo de su producción, reduciéndola a unos pocos nombres, que, sin embargo, eran algunos de los más grandes autores de la historia literaria universal: «La España ha sido un caballero siempre en guerra, una ciudadela sitiada. [...] ¿De qué se compone en efecto la literatura española? Del poema del Cid, del romancero de Alonso de Ercilla, Cervantes, Lope de Vega...» (I, 13).

El artículo concluye con un fragmento titulado «Sobre la anterior traducción», en el que la voz de *El Iniciador* reaparece para vincular la visión de España lanzada por Leroux con la situación de una América heredera de la madre «desgarrada»:

La América es un vasto cementerio: impiedad bárbara es cantar alegrías en medio de las tumbas. —Somos hijos del genio destructor; para tener vida desgarramos el seno materno: y bien ¿nos detendremos como el insensato a contemplar las ruinas, cuando el lamento de la Patria nos llama al trabajo, a la producción de todo lo que nos falta? No, no por Dios, si no queremos contrariar el destino de la Patria. (I, 16)

Es decir, ante la evidencia de una realidad «ruinosa», estos intelectuales, como si de los regeneracionistas del fin de siglo peninsular se tratara, asumían la necesidad de oponer el trabajo a las lacras del pasado para fundar la patria. En esta dirección, no deja de ser llamativo que, para cerrar el artículo de Leroux (tan crítico con España, su historia, su literatura y su cultura) en este fragmento final se dé un giro a esta visión, y se concluya aclamando a la otra España, como nueva hermana y amiga, cifrando esa hermandad en la identificación de situación y destino: «La España joven es nuestra mejor amiga, es nuestra hermana; pues que nuestra misión es idéntica a la suya. La ofrecemos una mano de amigo, y un corazón de hermano. Firmado E» (I, 16).

Esta dualidad en la proyección de España que *El Iniciador* construye, alcanza su cenit en el artículo, ya mencionado en estas páginas, «¿Qué nos hace la España?» (nº 6, 1 de julio de 1838). El ataque a la vieja España es abordado aquí desde un punto de vista irónico: España resulta «tan culta, tan libre, tan avanzada, tan ilustrada», que «no puede tener una idea, una ley, una institución, una costumbre, una tradición que no sea de progreso y libertad» (I, 121). A renglón seguido se formula el problema de la relación con la América emancipada, pues España, «después de habernos gobernado por la autoridad, hoy nos gobierna por su espíritu»; es decir, que el tutelaje cultural se seguía sintiendo de forma actuante, y así se seguiría percibiendo a lo largo de todo el siglo XIX, e incluso a comienzos del XX, tras la emancipación cubana, tal y como puede comprobarse en las páginas de la prensa dedicadas por Fernando Ortiz⁵ al conocido viaje realizado por Rafael Altamira a América entre 1909 y 1910, con el fin de restablecer esos puentes de comunicación entre España y las repúblicas latinoamericanas cuyo origen estamos detectando en el periódico objeto de este estudio. Es más, se hace notar en muchas páginas del periódico uruguayo la prevalencia del gusto español incluso en la arquitectura de los nuevos teatros. Al tratar, por ejemplo, sobre el edificio del nuevo Teatro de la Victoria, a Figarillo le parece que es todo él del gusto español. Y no solo la mole sino también las propias representaciones que allí se podían ver, como la del *Angelo* de Hugo, objeto de reseña, se ejecutan igual que se hubiera hecho en España (I, 200). Pero la España a la que se alude, como se ha dicho, no es uniforme: «Dos son los grados de Cervantes, y por tanto de España: Don Quijote, el uno; Sancho, el otro» (I, 200). El primero corresponde, según Figarillo, al pasado y el segundo al presente. Se sorprende Alberdi de que la obra de Victor Hugo hubiera sido entendida por parte del público, lo que le

5. Artículos de Ortiz en el diario *El tiempo* y en la *Revista bimestre cubana*, ambos de La Habana, publicados entre 1909 y 1910.

lleva a sentenciar un tanto a la ligera lo siguiente: «El corazón americano es todavía demasiado inmaduro y tierno para comprender los misterios del corazón europeo» (I, 200). Pero los autores dramáticos españoles de mayor nombradía tales como Moratín, Bretón y Martínez de la Rosa, son valorados muy por debajo de los grandes románticos europeos Schiller, Goethe, Hugo.

En otra reseña teatral, la correspondiente a la representación en Buenos Aires el 10 de junio de 1838 de *Carlos o el Infortunio*, de Luis Méndez, se alude claramente a la emancipación americana y a la regeneración social:

Algo más que separarnos de la Corona de Castilla tuvo en vista el heroico pensamiento que concibió en mayo de 1810 la Independencia americana. Su concepción era más grande, más generosa. Se trataba nada menos que de operar la metamorfosis de todo un pueblo: de fundir los gastados elementos de una sociedad gótica, desvirtuada, esclava, para construir una sociedad joven, republicana, ilustrada. (I, 209)

Se recalca de la misma forma la visión de España en el artículo de Alberdi ya citado «Reacción contra el españolismo» (nº 8, 1 de agosto de 1838), tomado de *La Moda*, tal y como se indica en nota al pie. En él, Alberdi utilizó las palabras de Larra para denunciar la situación de Argentina, que, paradójicamente, venía a coincidir desde su punto de vista con la España del momento, de modo que las palabras de Figaro podían aplicarse perfectamente a la historia de su propia nación. Españoles y argentinos venían a hermanarse así en el sufrimiento provocado por una historia compartida. Las siguientes líneas son definitivas para comprender la consideración de España, el sentimiento de filiación dentro de la necesaria emancipación, y el reconocimiento a la parte renovada de la misma:

No es una cosa tan agradable atacar las costumbres de nuestros mismos padres, de nuestros mismos amigos, de nosotros mismos; pero si en estas consideraciones se hubiesen detenido los que comenzaron la revolución americana, tampoco seríamos hoy independientes y republicanos.

Muchos de nosotros tenemos padres españoles cuya memoria veneramos. Tratamos españoles dignos, que nos llenan de honor con su amistad. Fre-cuentamos escritores a quienes debemos más de una idea. Pero todo esto no nos estorba el conocer que el mayor obstáculo al progreso del nuevo régimen, es el cúmulo de fragmentos que quedan todavía del viejo. (I, 183)

En este último sentido, la rotundidad sobre el pasado colonial se expresa con el juicio sobre la historia: «Para nosotros, el período español y el período tiránico, son idénticos» (I, 183). Y tras tildar algunas de las antiguas costumbres de «obscuras y miserables», añade que sobre el *españolismo* en América no hay «una tendencia retrógrada que no sea de origen español», para agregar, de

forma más tajante, que (como ya se ha citado) «hemos, pues, podido establecer por tesis general, que, el españolismo, es la esclavitud» (I, 183).

Nuevamente, esta «reacción contra el españolismo» concluye con otra vuelta de la mirada hacia la *España joven*, para justificar con mayor rotundidad la crítica:

¿Y no es la España misma la que proclama hoy todas estas verdades, la que se agita por arrojar su antigua condición, por dejar de ser lo que era, por transformarse en otra nación nueva y diferente? ¡La misma España persigue a la España; y se nos hace un delito a nosotros de que la persigamos! ¡La joven España, la hermana nuestra, porque venimos de un mismo siglo, se burla de la España vieja, la madrastra nuestra: ¿y nosotros no tenemos el derecho de burlarla? (I, 183)

La apelación a la joven España y la reivindicación de la savia nueva que esta produce vuelve a manifestarse en la contundencia crítica que los intelectuales rioplatenses emplearon en la alabanza de su máximo representante, Larra, a través de la cita extensa entresacada del artículo «Jardines públicos»⁶, utilizada por Alberdi en «Reacción contra el españolismo»:

Solamente el tiempo, dice Larra, las instituciones, *el olvido completo de nuestras costumbres antiguas* —esas que nosotros también queremos y debemos olvidar—, «pueden variar nuestro obscuro carácter. ¡Qué tiene esto de particular en un país, en que le ha formado tal una larga sucesión de siglos en que se creía que el hombre vivía para hacer penitencia! ¡Qué, después de tantos años de gobierno inquisitorial! Después de tan larga esclavitud es difícil saber ser libre. Deseamos serlo, lo repetimos a cada momento; sin embargo, lo seremos de derecho mucho tiempo antes de que reine en nuestras costumbres, en nuestras ideas, en nuestro modo de ver y de vivir la verdadera libertad. Y las costumbres no se varían en un día, desgraciadamente, ni con un decreto; y más desgraciadamente aún, un *pueblo no es verdaderamente libre, mientras que la libertad no está arraigada en sus costumbres, o identificada con ellas*» (Figaro, «Jardines públicos»). (I, 183)

Tal idea sería acogida por escritores como Domingo Faustino Sarmiento o Esteban Echeverría para el planteamiento de la emancipación cultural y espiritual, es decir, de la libertad (en toda su amplitud), desde el punto de vista de una construcción identitaria nacional basada en las costumbres propias. Así lo formuló Sarmiento en 1845 en su *Facundo. Civilización y barbarie* en relación con la independencia literaria, esto es, con la construcción de la literatura propia:

Si un destello de literatura nacional puede brillar momentáneamente en las nuevas sociedades americanas, es el que resultará de la descripción de las

6. «Jardines Públicos» apareció publicado en *La Revista Española* en 1834 (n.º 246).

grandiosas escenas naturales, y, sobre todo, de la lucha entre la civilización europea y la barbarie indígena, entre la inteligencia y la materia: lucha imponente en América, y que da lugar a escenas tan peculiares, tan características y tan fuera del círculo de ideas en que se ha educado el espíritu europeo, porque los resortes dramáticos se vuelven desconocidos fuera del país donde se toman, los usos sorprendentes, y originales los caracteres. (I, 32)

Echeverría, unos años atrás, había usado la idea en el prólogo a su obra *Los Consuelos* (publicada en 1834)⁷, en cuyo conocido «Epílogo» planteó la necesidad de aclimatar el programa romántico europeo a la realidad argentina, con el fin de poner las bases de esa literatura nacional que evidenciaba la comunión perfecta entre el ideario romántico y la Independencia, fundamentalmente en lo que atañe a la reivindicación romántica de lo nacional y de las propias costumbres. Así lo dejó escrito Echeverría:

[...] Preciso es que [nuestra poesía] aparezca revestida de un carácter propio y original, y que, reflejando los colores de la naturaleza física que nos rodea, sea a la vez el cuadro vivo de nuestras costumbres, y la expresión más elevada de nuestras ideas dominantes, de los sentimientos y pasiones que nacen del choque inmediato de nuestros sociales intereses, y en cuya esfera se mueve nuestra cultura intelectual. Sólo así, campeando libre de los lazos de toda extraña influencia, nuestra poesía llegará a ostentarse libre como los Andes; peregrina, hermosa y varia en sus ornamentos como la fecunda tierra que la produzca.

Se exponen los mismos argumentos en el artículo «Costumbres», en que se airea la idea muy manida en la prensa americana del momento de que no hay patria sin costumbres:

Luego que la lucha de nuestra emancipación peninsular fue coronada, nuestra patria no debió escribir el orden nuevo que quería abrazar en las páginas de una constitución escrita, sino en la vida consuetudinal de la nación. La libertad como el despotismo vive en las costumbres [...] La libertad inglesa existe en sus costumbres. La esclavitud española existe en sus costumbres [...] Quien dice costumbres dice ideas, creencias, hábitos, usos. (I, 253)

Por la misma senda, al extractar la redacción de *El Iniciador Un año en España* de Didier, ésta hizo hincapié en el estudio de las costumbres, motivo principal del nuevo ideario romántico europeo, bajo cuyo manto se halla la verdadera esencia de hechos y tipos:

Estudiar la España y su revolución: mostrarla sin lisonja ni encono: relatar algunos hechos: hacer algunas observaciones que sirvan de guía al andar el

7. Como señala Teodosio Fernández, tras la «escasa atención» recibida por *Elvira o la novia del Plata* (1832), *Los Consuelos* «fue un acontecimiento en la sociedad porteña y convirtió a su autor en el maestro de los nuevos escritores» (2010).

largo camino que separa a Fernando VII de Mendizábal, tal es lo que se propone el autor refiriendo lo que ha visto y oído, estudiando el fondo de las cosas y buscando más arriba de las formas políticas la vida social que estas ocultan o disfrazan: estudiando sobre todo las costumbres, porque ellas ponen en transparencia a los hombres, y sin el conocimiento de estos no pueden entenderse los acontecimientos». (I, 235)

Cuando esta década del 30 llegaba a su fin, también *El Iniciador* acogió en sus páginas la asociación entre el movimiento literario romántico y el ideario independentista. Concluycamos, pues, con el relato de algunos de sus hitos principales.

Romanticismo e Independencia en *El Iniciador*

Para ello, recordemos nuevamente a Sarmiento en su *Facundo*, como obra crucial que contiene el planteamiento definitivo, ya en 1845, de todas aquellas ideas que la *Nueva generación argentina* había fraguado en la prensa:

Existe, pues, un fondo de poesía que nace de los accidentes naturales del país y de las costumbres excepcionales que engendra. La poesía, para despertarse (porque la poesía es como el sentimiento religioso, una facultad del espíritu humano), necesita el espectáculo de lo bello, del poder terrible, de la inmensidad, de la extensión, de lo vago, de lo incomprensible, porque sólo donde acaba lo palpable i vulgar empiezan las mentiras de la imaginación, el mundo ideal. (2007: 33)

Una naturaleza diferente, un espacio geográfico distinto, engendran costumbres nuevas y todas ellas —naturaleza y costumbres— son las protagonistas del nacimiento de lo nuevo también en literatura. ¿Cómo se desarrolla esta idea en *El Iniciador*? En el n° 2 de primero de mayo de 1838 encontramos un artículo curiosamente titulado «¿Quiénes escriben *El Iniciador*? Diálogo sobre alguna cosa». Se trata efectivamente de un diálogo entre varios personajes que debaten sobre la pertinencia, o no, de conocer a los autores de los artículos (pues la mayoría de estos son firmados únicamente con iniciales); o si es suficiente con conocer los escritos para emitir un juicio sobre el periódico. Interesa una de las respuestas para el tema que nos ocupa. Un personaje interviene en el sentido de la necesidad de conocer a los autores, porque de lo contrario sería como robar «a la Patria los frutos preciosos de la primavera para presentarle las hojas secas del otoño», «y la sociedad será lo que la literatura en manos de los CLASICISTAS⁸: un eterno pleonasma; una eterna iniciación; una abnegación completa de progreso; una deserción del porvenir...» (I, 32).

8. Véase al respecto Martino, 2012.

Contra ese «clasicismo» se posicionó *El Iniciador*⁹, de forma muy clara, cuando en el n° 3, de 5 de mayo de 1838, el artículo titulado «Literatura» no sólo lanzaba un ideario transido de los discursos principales de la Independencia, desde la «Carta a los españoles de América» (escrita en la última década del siglo XVIII) de Juan Pablo Viscardo, hasta la «Carta de Jamaica» (1815) y el «Discurso de Angostura» (1819) de Simón Bolívar («Nos hallamos en una época de acción, de trabajo: un campo inculto nos legaron nuestros padres, ellos pelearon, destruyeron; a nosotros nos toca alzar el edificio, levantar el templo de nuestras adoraciones y creencias») (I, 49) sino que al mismo tiempo el artículo se construye como manifiesto sobre el romanticismo como corriente literaria idónea para las necesidades del nuevo tiempo latinoamericano y su independencia:

No ha mucho tiempo que la Europa sostenía una lucha encarnizada; la invasión de una literatura toda nueva, hostil y atrevida, se presentó con rostro descubierto a combatir corporalmente las reglas, los gustos formados por ellas, y los colonos que dirijían (sic) los destinos literarios del mundo.

La insurrección levantó su estandarte y las generaciones jóvenes corrieron a combatir con él y por él [...]. Los nombres de clásicos y románticos, vinieron a ser la divisa de los combatientes; estos peleaban por la libertad absoluta del arte, aquellos defendían la rutina, las formas iniciadas por Aristóteles... (I, 49)

A continuación ensalza a sus protagonistas europeos:

Fácil es concebir que una escuela que levantaba el estandarte de la regeneración, que peleaba denodadamente por romper las cadenas del genio tendría secuaces, fuertes como la juventud, santos como la libertad. Byron, Hugo, Chateaubriant, Hoffman, Novalis, Pellico, Grossi fueron apóstoles de la nueva doctrina. (I, 49)

Y más adelante desarrolla las ideas románticas, que venían a coincidir con las necesidades de la independencia latinoamericana, desde el plano global de lo que el surgimiento del romanticismo significó: «Se ventilaban grandes intereses sociales en esta lucha: la insurrección romántica invocaba los nombres de patria, religión, libertad; los clásicos, los de obediencia, respeto, autoridad» (I, 49), hasta llegar al planteamiento específicamente americano:

Nosotros concebimos que la literatura en una nación joven, es uno de los más eficaces elementos de que puede valerse la educación pública. [...] Para

9. La misma postura había adoptado unos pocos años atrás la madrileña revista *El Artista*, que pretendió erigirse en portavoz del nuevo ideario romántico representado en una nueva generación frente a los «clasiquinos», que son incapaces de comprender la idea de progreso. Véase al respecto Ferri, 2011.

nosotros su definición debe ser más social, más útil, más del caso, será *el retrato de la individualidad nacional*. [...]

Pensamos que las Repúblicas Americanas, hijas del sable y del movimiento progresivo de la inteligencia democrática del mundo, necesitan una literatura fuerte y varonil, como la política que las gobierna, y los brazos que las sostienen. [...] nosotros, digo, no debernos ocuparnos de esa literatura de lo bello, que para los antiguos era todo, sino como uno de los accesorios que puede dar más valor a la obra. Ante todo la verdad, la justicia, la mejora de nuestra pobre condición humana, en fin, todo o que, aun sacrificando la perfección nos de un progreso moral e intelectual. La obra que no llene esta doble misión, si no es del todo mala, es cuando menos importuna.

[...] nos falta todo: somos hijos desheredados de una madre cuyo seno ha sido desgarrado por nuestras propias manos. El patrimonio de la patria es ilusorio; a sus hijos les toca realizarlo. Tal es nuestra misión.

Ya veis pues, que ante todo, nuestra literatura debe ser caracterizada por rasgos verdaderamente nacionales. Debe contener la expresión de nuestra vida; sin esta, será un plagio, una ficción de más, y nos presentaremos al mundo como los viles, que toman la fisonomía de todos, y no se parecen a ninguno. (I, 51)

En el artículo «Figarillo en Montevideo» se enuncian asimismo los elementos constitutivos del concepto de nación, así como los diferentes lazos que atan a las antiguas colonias con la que fue su metrópoli:

El cómo, el porqué atiéndelo cada nación, tú lo sabes [se dirige a su interlocutor poético] se compone de un cierto número de elementos, que ordinariamente se reducen al Estado, el Arte, la Industria, la Filosofía, la Religión. Así estaba compuesta la civilización cuyos funerales fueron anunciados por la campana de mayo. Pero mayo no vio morir todos esos elementos de la antigua sociedad, sino uno solo, el primero, el elemento político. Mayo solo derrocó la España política; quedan, pues, en pie la España literaria (que es la que hoy se trata de enterrar), la España industrial, la España civil, la España filosófica (que por fortuna no es necesario derrocar porque no se sabe lo que es España filosófica). Hasta tanto que todos esos elementos de la vieja sociedad española no hayan sido derrocados uno a uno en el suelo argentino; hasta tanto que cada uno de ellos no haya sufrido su 25 de mayo, no podemos decir que hemos hecho una revolución americana, porque una revolución americana no podrá ser sino el triunfo del americanismo, es decir, de los elementos propios de la civilización americana, sobre el españolismo, es decir sobre los elementos añejos y exóticos de la civilización española». (II, 52-53)

Corona lo dicho arriba la afirmación de que «pasó la guerra política, ahora estamos en la literaria» (II, 53). Tales ideas expuestas en *El Iniciador*, planteadas anteriormente por Echeverría en *Los Consuelos*, y reformuladas por Sarmiento en *Facundo*, evidencian la profunda preocupación de la intelectualidad

rioplatense por esta problemática, que se desarrollaría a lo largo del siglo XIX como un proceso que, tras cuatro siglos de colonización, no podía ser sino progresivo y duradero en el tiempo. Los mismos argumentos fueron desmenuzados en un editorial encabezado por el sugestivo título de «Porvenir», que constituye de suyo una apretada arenga a la juventud de una «nación joven»:

Puros y ardientes espíritus, hombres de corazón y de conciencia, en quienes el amor reboza, y sobre la fe, se lanzan a un mundo nuevo, joven y lleno de esperanza como ellos. No temáis, dadles su puesto. Es una generación que trae la experiencia de los años [...] Si nuestros padres en su edad destronaron al déspota, a la juventud compete levantar el altar del triunfo. Si nuestros padres fueron grandes en las batallas a la juventud toca la grandeza en la paz. (I, 186)

Y también en otras páginas del periódico, como en el artículo «A la juventud», firmado por D. y L.:

La joven generación que se levanta proclamando los santos principios de Libertad, Igualdad, Asociación, promete sin duda a la Patria su completa y gloriosa rehabilitación ¿Cuál es en efecto la influencia que han ejercido sobre los destinos de la América española la luz nueva del siglo en que vivimos? Busco la libertad en mi patria y nada más encuentro que una palabra República [...] El nacimiento es solo el germen de la vida, no la vida misma. (I, 248)¹⁰

A la hora de hacer balance de la nueva publicación, en el broche del primer tomo, la redacción de *El Iniciador* quiso recordar a sus suscriptores las ideas fundamentales que se habían ido desarrollando en las páginas precedentes, al tiempo que agradecen la buena acogida que ha tenido el periódico:

Una publicación principiada en medio de la tormenta que bate a nuestra sociedad sin más objeto que proclamar el progreso social, prescindiendo de todo lo que se pasa en el día. [...] Las sociedades americanas, tan conmovidas en su superficie, ofrecen un corazón virgen y lleno de vida, parecidas a aquellos seres que por las circunstancias que se ven arrastrados al laberinto de las pasiones, y que conservan ileso el profundo sentimiento de la paz, del amor. Poned los ojos en los enormes resortes de prosperidad nacional que diariamente se tocan entre nosotros y aquella verdad nacerá por sí sola. Examinad la vida íntima y secreta de esta sociedad y hallaréis que aún palpita plenamente. Lanzad una voz que afecte esos sentimientos, y encontraréis un eco de amistad, de amor; y tenemos la ilusión de haberlo conseguido por nuestra parte. [...] Quisimos mostrar a la patria que sus jóvenes hijos no son indignos de la misión a que están destinados; que las nuevas inteligencias no

10. El Tomo 2, número 4, 1839 se inicia precisamente con unas palabras simbólicas a propósito del progreso y la nueva generación argentina

se han adormecido con el letargo general¹¹, y que es un holocausto lo que la nueva generación hace a la que le dio una patria, una individualidad libre e independiente. (I, 271)

Concluamos estas páginas regresando a Larra, con el artículo de *El Iniciador* que lleva por título «¿Qué dice usted? Que es otra cosa», pues éste se inaugura con la siguiente cita de Fíguro, que parece idónea para cerrar este capítulo sobre España en América en sus orígenes más vivos, es decir, en la prensa:

«Si me oyen me han de llamar mal Español porque digo los abusos para que se corrijan, y por que deseo que llegue a mi patria el grado de esplendor que cito. Aquí creen que solo *ama a su patria* aquel que con vergonzoso silencio, o adulando a la ignorancia popular, contribuye a la perpetuación del mal...» (I, 70)

No en balde, Esteban Echeverría, en una conocida polémica que mantuvo con Alcalá Galiano (que puede encontrarse en el apéndice al texto «Ojeada retrospectiva sobre el movimiento intelectual en el Plata desde el año 37», de 1846) volvió a aclamar a Larra, y a Espronceda, como líderes de la *Nueva generación* al enfrentarse a los intentos desde España por mantener el tutelaje cultural y literario sobre Latinoamérica:

[...] No nos hallamos dispuestos a adoptar su consejo, ni a imitar imitaciones, ni a buscar en España ni en nada español el principio engendrador de nuestra literatura, que la España no tiene, ni puede darnos; porque, como la América, «vaga desatentada y sin guía, no acertando a ser lo que fue y sin acertar a ser nada diferente». [...]

Sea cual fuere la opinión del señor Galiano, las únicas notabilidades verdaderamente progresistas que columbramos nosotros en la literatura contemporánea de su país, son Larra y Espronceda; porque ambos aspiraban a lo nuevo y original, en pensamiento y en forma. [...]

Sin embargo, la América, obligada por su situación a fraternizar con todos los pueblos, necesitando del auxilio de todos, simpatiza profundamente con la España progresista, y desearía verla cuanto antes en estado de poder recibir de ella en el orden de las ideas, la influencia benefactora que ya recibe por el comercio y por el mutuo cambio de sus productos industriales. (I, 97, 98, 107)

Estas últimas líneas cierran la visión ecuánime y de futuro que, a la postre, estaban creando los intelectuales protagonistas de la construcción identitaria nacional en relación con España. Sin duda, no existió la voluntad de

11. Curiosamente se había hecho eco el periódico, en el artículo «El alma de los pueblos» de la siguiente cita: «De todas las enfermedades humanas la más triste es el sueño del alma ¡Cuántos hombres pasan por la tierra sin despertarse nunca!» (I, 256), que P. H. traduce de la obra de A. Martin *Educación de las madres de familia*.

romper definitivamente los lazos históricos que se quisieron preterir en aquel momento (y que de hecho ya se habían desanudado con la Independencia política), sino que más bien se intentó recomponer estos partiendo de un sentimiento reconciliador que sólo podía alimentarse de la savia de la *España joven*. Sin embargo, esta sólo llegaría a su pleno «ser» décadas después, cuando la debacle del 98 estamparía su nombre en la Historia. Pero esta Historia, que es la del Regeneracionismo, el 98, y los nuevos lazos con los intelectuales hispanoamericanos del fin de siglo, pertenece ya a otro tiempo y, por ello, a otro momento de estudio.

Bibliografía

- ÁLVAREZ ARREGUI, Federico. 1979. «Larra en España y en América» [*Ínsula*, 188-189, (1962)], en *Mariano José de Larra*, Rubén Benítez (ed.), Madrid, Taurus.
- ARRIETA, Rafael. 1980. *La literatura argentina y sus vínculos con España*, Editorial Uruguay.
- ECHVERRÍA, Esteban. 2001. *Ojeada retrospectiva* (Montevideo, *El Nacional*, 1846), en *EDogma socialista y otras páginas políticas*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Edición digital a partir de la edición de José M. Díez, Buenos Aires, Ediciones Estrada, 1948.
URL: <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=4915>
- EL INICIADOR* (1838-1839). Montevideo. Ed. digital: <http://www.periodicas.edu.uy/v2/minisites/el-iniciador/index.htm> Ed. facsímile: Buenos Aires, Kraft, 1941.
- FERNÁNDEZ, Teodosio. 2010. *Introducción a la teoría y crítica literaria de la emancipación hispanoamericana*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, edición digital a partir de la de Alicante, Instituto de Cultura Alicantina Juan Gil-Albert, 1997, pp. 13-40.
URL: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/introduccion-a-la-teoria-y-critica-literaria-de-la-emancipacion-hispanoamericana/html/>
- FERRI COLL, José María. 2011. «Las ilustraciones de El Artista y la idea de lo romántico de la década de 1830». *Literatura ilustrada decimonónica. 57 perspectivas*, Santander, PubliCAN, págs.. 243-250.
- FERRI COLL, José María 2013 (en prensa). «Sin costumbres no hay patria: Lectura hispanoamericana de los artículos de Larra», en B. Rodríguez y R. Gutiérrez, *Homenaje a Salvador García Castañeda*, Santander, Real Sociedad Menéndez Pelayo.
- GHIRARDI, Olsen A. 2003. «Juan Bautista Alberdi y *El Iniciador* de Montevideo». *Cuadernos de historia*, n°. 13, págs. 15-46.
- LA MODA. 1938 [1837-1838], reimpresión facsimilar, Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia.

- LARRA, Mariano José de. 1938. *Artículos de costumbres: filosóficos, satíricos, literarios y políticos*, con una conferencia que el Dr. Gustavo Gallinal pronunció en el Ateneo de Montevideo, Montevideo, Claudio García y Cía.
- MARTINO, Luis Marcelo. 2012. «Clasicismo y romanticismo en *El Iniciador*». *Praesentia. Revista Venezolana de Estudios Clásicos* 13.
URL: <http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/praesentia/article/view/4239>.
- SARMIENTO, Domingo Faustino, «Las obras de Larra», en *Mariano José de Larra*, Rubén Benítez (ed.), Madrid, Taurus, 1979.
- SARMIENTO, Domingo Faustino, 2007. *Facundo o Civilización i barbarie en las pampas argentinas*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Buenos Aires, Biblioteca Quiroga Sarmiento, 1874.
- SEGOVIA GUERRERO, Eduardo. 1986. *Quinto centenario*, 11, págs. 163-178.
- VALERO JUAN, Eva M. 2011. «La impronta de Larra en Hispanoamérica en el bicentenario de la independencia», en eds. Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS, José María FERRI COLL y Enrique RUBIO CREMADES, *Larra en el mundo. La misión de un escritor moderno*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, págs. 345-358.
- VEDIA Y MITRE, Mariano de. 1941. «El Iniciador y la generación de 1837», en AA.VV. *El Iniciador*. Edición facsimilar, Buenos Aires, Kraft.
- VERDEVOYE, Paul, *Costumbres y costumbrismo en la prensa argentina (1801-1834)*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1994.
- ZINNY, Antonio. 1883. *Historia de la prensa periódica de la República Oriental del Uruguay 1807-1852*, Buenos Aires, Imprenta y Librería de Mayo.
URL: <http://www.periodicas.edu.uy>.

Fecha de recepción: 18/05/2013

Fecha de aceptación: 17/09/2013

LA ESTIMACIÓN DEL ARTISTA DIECIOCHESCO A TRAVÉS DE LA ESTÉTICA ROMÁNTICA EN LA PRENSA ILUSTRADA ESPAÑOLA*

Marina GACTO SÁNCHEZ

mgacto@ucam.edu

Universidad Católica San Antonio de Murcia

Resumen

En este artículo se aportan algunas reflexiones sobre el afán de revitalización del arte hispano que se registra en las revistas ilustradas españolas del segundo tercio del siglo diecinueve. La penetración peninsular de los ideales nacionalistas europeos impulsa entonces la necesidad de descubrir la identidad cultural española y su realidad. En las artes puede detectarse un idílico retorno en búsqueda de una identidad perdida. En este sentido, a través de las publicaciones periódicas, se produce una continuidad ideológica, temática y estética. La observación del nacionalismo popular literario permite detectar la exaltación artística del siglo XVIII, que estudiamos con especial referencia a la profesión del grabador, cuya estima adquiere en este período histórico una importancia capital dentro de la práctica plástica. En el presente estudio trazamos un análisis de las bases literarias del momento, abordando paralelamente la consideración social de estos artistas y la revalorización de su figura pública

Palabras clave: prensa ilustrada, artista, Academia, estatus, grabado.

Abstract

In this paper we reflect on the revitalization of the Hispanic art shown on the Spanish illustrated press around the second third of the nineteenth century. The penetration in Spain of the European nationalist ideals prompted a need to rediscover the cultural identity and reality of the country. An idyllic return in search of a lost identity can

* Este artículo se ha realizado adscrito al proyecto «Imagen y Apariencia: identidad, expresión e indumentario en el arte español. Siglos XVI y XIX» con la financiación de la Fundación Séneca 08723/PHCS/08.

be observed in the art scenario. Through the journals studied, we can establish an ideological, thematic and aesthetic trend. As result of the nationalism present in the press, the artistic exaltation of the eighteenth century art can be analysed. We especially focus our attention on the engraver occupation, whose esteem acquires then a paramount importance within the plastic practice. We establish a final assessment on these issues taking as reference the bases of the artistic literature, as well as the social consideration and public figure appreciation of these artists.

Keywords: illustrated press, artist, Academy, status, engraver.

El ecléctico Romanticismo literario, base del nuevo movimiento de la prensa ilustrada del siglo XIX, tiene sus raíces en el costumbrismo popular y en el nacionalismo que desarrolla el amor al pueblo. Tales publicaciones hispanas constituyen un medio de comunicación y un primordial instrumento ideológico que tendrá su reflejo en el arte de su tiempo. La penetración de nuevos ideales en la península impulsa la necesidad de descubrir la identidad cultural española, sentando las bases de la prensa periódica que abordamos. En paralelo al prestigio de los literatos románticos vemos surgir a los más célebres ilustradores españoles, cuya estima adquiere en este período histórico una importancia capital dentro de la práctica artística. Este nacionalismo popular literario nos permite detectar la revalorización de la figura pública de estos artistas. A ello contribuyeron dos instituciones creadas por entonces en Madrid, el Ateneo y el Liceo. Dentro de estos círculos del Romanticismo madrileño, que promovieron la popularización de las Bellas Artes, encontramos a escultores de la talla de Adán y Agreda, arquitectos como Villanueva, grabadores como Carmona o pintores como Francisco de Goya, Bayeu o Alenza¹.

El pintor Federico de Madrazo-Kuntz, y su cuñado el literato guipuzcoano Eugenio de Ochoa, tomaron la dirección de la conocida revista titulada *El Artista* tras haber vivido juntos en París². El primero se especializó en la dirección de los aspectos artísticos de la misma, mientras que el segundo se encargó de la coordinación de aspectos relacionados con la literatura. Estos autores escogieron el modelo de la revista francesa *L'Artiste*, que había comenzado

1. Alenza realizó un retrato de Francisco de Goya en el Café de Levante, este dibujo se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid. Aparece el aragonés «chiquitito, cuadradote, balzaciano y con anteojos». Cruzada Villamil se refiere al mismo como una representación con mucha «naturalidad, verdad y sinceridad», fruto de la amistad y el trato entre ambos artistas (Cruzada Villamil 1865, págs. 304-306)

2. Ochoa en su exilio francés entre 1824 y 1832 contactó con el Romanticismo galo, fruto de ese conocimiento de la literatura francesa contemporánea es su traducción en 1841 de la novela de Victor Hugo titulada *Notre Dame de París*.

a editarse en el país vecino en 1831. Los prestigiosos talleres tipográficos de Sancha, en una de sus últimas etapas de trabajo, se encargaron de la elaboración de la revista (López Sanz 2000).

El primer número de *El Artista* apareció el 4 de enero de 1835, con el anuncio de que saldría semanalmente en entregas de doce páginas, con una o dos estampas litografiadas en cada una de ellas. A pesar de su corta vida se trata de una obra capital del Romanticismo español y de una publicación novedosa y sólida para la época que consideramos (Alonso Cortes 1943, pág. 147)³. Algunos expertos estiman que representa la publicación periódica más significativa dentro del período romántico español (Rodríguez Gutiérrez 2011, págs. 449-450). Esta cuestión es defendida, entre otros por Peers, refiriéndose al mismo como «la principal atalaya de los románticos» (1982, pág. 417) y por García Melero (1998, pág. 216). A este respecto, Alborg señala que «ocupa un lugar de primer orden en la historia del romanticismo español y es una fuente capital para su estudio; así lo han subrayado todos los investigadores de la época y queda puesto de relieve por las copiosas menciones de las que ha venido siendo objeto» (1980, pág. 170).

En esta revista colaboraron unos sesenta escritores, siendo la de Ochoa la colaboración más extensa, hasta el punto de suponer una cuarta parte de las publicaciones firmadas (Alborg 1980, págs. 169-185). El segundo en extensión fue Pedro de Madrazo, hermano de Federico, que escribió cuentos, poemas y artículos sobre las Bellas Artes. Por otra parte, Valentín Carderera completa la lista de colaboradores regularmente asiduos. La revista familiarizó a los lectores con la historia de la pintura, la escultura y la arquitectura españolas, en especial con aquellas manifestaciones referidas a la Edad Media. En la parte ilustrada de la revista destacamos que Federico de Madrazo firmó un total de cuarenta y una estampas sobre las noventa y siete que aparecieron publicadas en total. Para su edición contaban con la colaboración del Real Establecimiento Litográfico que desde 1824 regía Federico de Madrazo, estando dicho organismo patrocinado por el Rey. A este respecto, la colaboración de artistas de la talla de Federico Madrazo, Carlos Ruiz de Ribera y Elena Feuillet supuso novedades esenciales frente a las series de estampas que había realizado el Real Establecimiento con anterioridad: «[...] la primera, porque se trata de estampas originales, no reproducciones; la segunda, porque en ellas se introduce en

3. Alonso Cortés justifica su opinión del siguiente modo: «Los artículos de crítica literaria que en él se publicaron, y sobre todo los del benemérito Don Valentín Carderera, de tanta novedad como solidez; la galería de retratos, con sus correspondientes biografías, donde figuraron hombres como Lista y Quintana; la colaboración de los poetas más significados a la sazón, dieron al Artista una autoridad preeminente entre los románticos».

el grabado español el carácter del estilo romántico, que tendrá en la litografía uno de sus principales medios de expansión» (Gallego 1979, pág. 349).

La calidad estética de las láminas litografiadas aparecidas en la revista ha sido unánimemente celebrada por la historiografía artística, Félix Boix dedica a este respecto un temprano análisis de carácter técnico instrumental sobre las láminas litográficas, justificando el elevado precio de la publicación en relación a su gran calidad (1931, págs. 60-63). Vega González (1997-1998, pág. 371) destaca la perfección de esta depurada técnica litográfica, presente en *El Artista*, que sustituyó al grabado calcográfico equiparando la producción española a la elaborada en otros países de Europa. García Melero alaba este espíritu creativo y la calidad de las láminas en detrimento de su espíritu erudito y crítico (1998, pág. 217) mientras Carrete Parrondo subraya la calidad e innovación de las mismas (1988, pág. 113).

En comparación, *Las Cartas Españolas*⁴ (1831-1832) y *El Correo de las Damas* (1834-1835) que precedieron a *El Artista* en la utilización de estampas cromolitografiadas, habían empleado el grabado con menor intensidad y como mero atractivo gráfico añadido al texto escrito. Sin embargo, las láminas de *El Artista*, bien sean retratos, paisajes o bocetos de monumentos, cumplen una función ilustradora que va mucho más allá, puesto que se trata de estampas que hacen referencia a un texto narrativo del que forman parte indisoluble.

Estas publicaciones no solo se esforzaron en publicitar a incipientes artistas, sino que mostraron su descontento con la situación cultural en la que España estaba inmersa. Para levantar el nivel cultural proponían una serie de planes encaminados hacia la conservación de la herencia nacional. Se solicitaba así la creación de museos y se denunciaba la demolición de grandes obras monumentales por parte de la política del gobierno. Todo ello enlaza con el conocido concepto herderiano de *volkgeist* o «espíritu del pueblo», posteriormente adoptado por el movimiento romántico —«genio del pueblo» en la versión española— entendido como la versión colectiva de la historia de los pueblos, en la que se incluyen todos y cada uno de los aspectos y manifestaciones de la misma, desde la política hasta las costumbres, la literatura o las artes. La historiografía española será deudora de la definición alemana en estas primeras tesis románticas españolas cargadas de nacionalismo, buscando

4. *Cartas españolas, o sea revista histórica, científica, teatral, artística, crítica, literaria. Publicadas con Real Permiso, y dedicadas a la Reina Nuestra Señora*, por José María Carnerero, Madrid. Comenzó a publicarse en marzo de 1831 y finalizó en noviembre de 1832. En un principio se publicaron en cuadernos de veinticuatro páginas, que se repartían mensualmente. Desde enero de 1832 salía los jueves de cada semana.

enlazar épocas pasadas con un espíritu propio de nuestra nación (Hernando 1995, págs. 129-130). Aunque estas publicaciones creyeron hallarlo en el Siglo de Oro literario, tampoco descartaban el horizonte medieval. En relación a las Bellas Artes, Henares Cuellar ha señalado que «el eje del discurso historicista lo va a constituir la arqueología medieval» (1982, pág. 36).

El espíritu de estas revistas intentaba a su vez rescatar el nombre de aquellas figuras excelentes de las Bellas Artes españolas que habían sido abandonadas en el olvido. El mismo Ochoa, como director de *El Artista*, expresó sus intenciones al destacar que la publicación estaba dirigida a «personas que sin desdeñar lo positivo, aprecian lo ideal y saben que el hombre no es un mecanismo mecánico, sino una creación sublime, una emanación de la divinidad [...]». Esta declaración de intenciones, está estrechamente vinculada a la concepción idealista del artista como *alter deus* que es capaz de crear y considera que es preciso difundir este criterio en sociedad, para que dejen de considerar la actividad artística un oficio puramente mecánico. Son muchos los artículos en los que se reivindica la aceptación social del artista y la dignidad de su trabajo (Herrando 1995, págs. 102-106). También se refería expresamente al cambio de mentalidad y apertura que se vivía en Europa de la siguiente manera:

Indudablemente nos parece que la sociedad se halla en una época de movimiento y de transición; que a las antiguas creencias, prontas ya a eclipsarse para siempre, van sucediendo nuevas creencias, menos sólidas acaso, menos duraderas que las pasadas; sabemos que las revoluciones van extendiendo lentamente por todos los imperios sus galerías subterráneas, ramificaciones de la gran revolución central, cuyo foco es la capital de Francia (de Ochoa 1835, págs. 1-2).

En la década siguiente a la desaparición de *El Artista*, surgieron una serie de publicaciones herederas de su espíritu, tipología y efímera duración. Será con la llegada del *Semanario pintoresco español* cuando se establezcan los pilares básicos de un periodismo ilustrado, una revista de carácter enciclopédico que estaba ilustrada con grabados a madera contrafibra de calidades dispares entre sí. Cabe destacar en su vinculación con *El Artista*, que también era editado en la célebre imprenta de Sancha. Su origen está directamente relacionado con la figura literaria de Mesonero Romanos, que ejerció de colaborador para diversas publicaciones periódicas de la primera mitad del siglo XIX. Sus circunstancias personales le habían posibilitado salidas al extranjero por lo que conocía la prensa extranjera, de la cual adoptará modelos en las páginas del *Semanario Pintoresco Español*⁵. Esta revista es una valiosa fuente iconográfica

5. *Semanario Pintoresco Español*, Madrid, 1836-1857. Semanal. Suscripción tres reales. Ocho páginas de 252 x 160 mm. Dimensiones que disminuyeron y aumentaron

por su gran belleza tipográfica y tuvo una gran acogida tanto por su estética como por su público potencial, pues ya no iba dirigida exclusivamente a una minoritaria élite intelectual. Su objetivo era difundir un tipo de periodismo nuevo, pintoresco e ilustrado, según la acepción de la época, donde trataría de analizar la historia y las costumbres españolas. El propio fundador era consciente de las dificultades que entrañaba la publicación de este tipo de periódico «a causa de la falta absoluta de artistas conocedores del grabado tipográfico y hasta de papel y de máquinas propias para su impresión» (Mesonero Romanos 1881, pág. 181).

Desde 1840 Mesoneros, que precedió a Fernández de los Ríos como director de la revista, se dedicaría a la literatura costumbrista, siendo el primer escritor capaz de reunir a un gran número de colaboradores para dar luz a *Los españoles pintados por sí mismos*. En el *Semanario Pintoresco Español* será el crítico de arte, pintor y reputado coleccionista Valentín Carderera el encargado de la sección «España Pintoresca, Viajes y Bellas Artes». Realizó breves artículos ocasionales sobre la obra pictórica de Zurbarán y de Goya, aunque no siempre cumplió con el contenido de las citadas secciones, puesto que no encontramos artículo alguno que pueda incluirse en el apartado «Impresiones de viaje».

En la mayor parte de los números que configuran esta publicación se advierte una insistente preocupación por el grabado, aspecto que, como hemos mencionado, favoreció la venta de sus ejemplares. Ya en el prospecto de la misma se indica que los primeros números de la publicación irían acompañados de sus correspondientes ilustraciones al igual que los periódicos extranjeros, pues sus fundadores determinaron:

[...] enriquecerlos con los primores del arte tipográfico, acompañando las interesantes descripciones históricas, científicas y artísticas que los componen, sendas viñetas que reproducen con exactitud los personajes, sitios, monumentos y producciones naturales que describen; más no queriendo hacer traición a su pensamiento principal de la baratura, adoptaron para este objeto el *grabado en madera*, ramo del arte muy descuidado hasta entonces, y que, gracias a esta interesante aplicación, ha llegado hace pocos años a una altura y delicadeza que apenas pudo sospecharse en un principio (1836, pág. 4).

Esta insistencia en el grabado se hace patente desde un principio, pues el 1 de junio de 1837 *El Semanario* dedica un estudio detenido al grabado en madera, desde los orígenes de su invención a la época actual con biografías de artistas

ligeramente a lo largo de su existencia. Se publicaba los domingos. Empezó a editarse el 3 de abril de 1836 y cesó el 20 de diciembre de 1857. El número total de volúmenes publicados es de veintidós. La suscripción anual costaba treinta y seis reales y el total de lo publicado ochenta reales.

y sus retratos, todo ello acompañado de ilustraciones de grandes dimensiones que sirven de apoyatura al texto publicado (1837, págs. 615-619).

La estética romántica: objetivos de las publicaciones ilustradas

Estas revistas nacen en un momento de fuertes cambios sociales, Europa se sumerge en una situación de crisis de valores y la educación comienza a ser considerada un baluarte para el progreso. Bajo estas circunstancias particulares comenzarán a aflorar los álbumes de retratos de celebridades que vemos en las publicaciones ilustradas, con reproducciones de personajes reputados que pretenden dar a conocer al lector la historia de su nación para que pueda comprender la marcha de los acontecimientos (Gómez Baceiredo 2010). Estas publicaciones, con un deseo democratizador de la cultura, apuntan los siguientes objetivos de modo común (Calvo Serraller 1981, págs. 19-20):

- La necesidad de reconocer las figuras privilegiadas en la historia de los pueblos, que llegaran a simbolizar por sí mismas la historia y civilización de una época.
- La importancia de registrar los hechos pasados y la relevancia de las figuras memorables como ejemplo a seguir por la sociedad, así como la necesidad de apreciar la historia de los pueblos en relación a las acciones de personajes relevantes⁶.
- La conveniencia de crear en España biografías modernas y de ampliar las de otros extranjeros, de los que tenemos solo ciertos detalles vitales puntuales. Todas las biografías se presentarán así con una búsqueda objetividad informativa, rechazando posibles partidismos.

Respecto a la incorporación de artistas españoles en lo referente a las biografías, queda justificada puesto que en la mayoría de los casos no son conocidos más allá de nuestras fronteras. El editor de *El Artista*, con aires de un marcado nacionalismo, especifica a este respecto que sólo se nombran los más destacados, puesto que únicamente se pretende entretener al lector y no crear una exhaustiva narración de historia⁷.

6. *El Semanario Pintoresco Español* es claro a este respecto, tal y como indica en su Prospecto fechado en 1836: «Los grandes hechos históricos de que el mundo ha sido testigo, las noticias biográficas de los hombres ilustres por su saber y patriotismo, sirven para inspirar el deseo de imitarles, y para reconciliarles aquel respeto público a que son tan acreedores; y bajo este aspecto la historia ocupará no pequeña parte de las páginas de nuestro Semanario».

7. Este editorial aparece sin firma, pero el índice del primer tomo es atribuido a Eugenio de Ochoa, coeditor de la revista.

Esta publicación vio la luz con el propósito de popularizar entre los españoles la afición a las Bellas Artes, según declaración del referido prospecto de la revista, objetivo que no contenía ningún manifiesto romántico sino más bien resaltaba el propósito docente de la obra (Calvo Serraller y González García 1978, pág. 1). En definitiva, se trata de una publicación que tiene sus orígenes en el despotismo ilustrado, y cuyo fin es el adoctrinamiento en artes:

El objetivo de este periódico— afirmaba— no es otro que el de hacer populares entre los españoles, los nombres de muchos grandes ingenios, gloria de nuestra patria, que sólo son conocidos por un corto número de personas y por los artistas extranjeros que con harta frecuencia se engalanan con sus despojos. Contendrá esta revista biografías de hombres célebres, discursos sobre las Bellas Artes, descripciones de monumentos antiguos y modernos, noticias de descubrimientos curiosos, tanto en nuestra nación como en las extranjeras, todo en fin lo que pueda deleitar e instruir a nuestros lectores (Randolph 1996, pág. 27).

Se trataba de un periódico, en suma, «dedicado a la glorificación de España por medio de sus grandes hombres, y a la edificación de su pueblo, reflejando así el ideal herderiano del Romanticismo nacional, con ciertos arrastres de la Ilustración» (Randolph 1996, pág. 27).

La defensa de la dignidad de las Bellas Artes es uno de los objetivos más destacables de la revista, pues exige la justa valoración social de todos aquellos que se dedican plenamente al arte. Pedro de Madrazo se muestra indignado en *El Artista* por la actitud de quienes consideran al arte como una clase de industria y valoran más otros oficios útiles porque desconocen el esfuerzo que conlleva su práctica. El arte es concebido como una forma de vida, similar a la religión. En este sentido, Ochoa mira con añoranza la valoración social de la práctica artística en otros tiempos, concretamente hacia el siglo XV, momento en el que el artista toma conciencia de su valía y se representa como un ser de cualidades excepcionales. Entonces no había término medio, el que era artista, sabio o poeta, lo era por entero y como expresaba Eugenio de Ochoa en el número 19 de la revista «consagraba sus facultades, su amor, su vida, todo su ser al ídolo sublime del arte» (pág. 226). La idea que *El Artista* deseaba transmitir a sus lectores es que el arte es una religión, que exige vocación y dedicación.

Cuando en 1834 Federico de Madrazo y su amigo Eugenio de Ochoa solicitan a la Reina Regente el permiso de publicación de una revista con el fin de popularizar entre los españoles la afición de las Bellas Artes, especifican su metodología de trabajo: « [...] para lo cual contendrán todos sus números retratos y biografías de hombres célebres, como también descripciones de monumentos y trozos de amena literatura». Coincide, como la mayoría de

estas publicaciones de corta vida, con el Romanticismo tardío de la época de reinado de Isabel II⁸.

En esta línea, los editores de la revista que llenó el vacío dejado por *El Artista*, la titulada *El no me olvides*, se defienden de la crítica anti-romántica mediante la pluma de Jacinto Salas Quiroga y apoyan la idea de un Romanticismo como germen de las virtudes sociales. A su vez, la perecedera revista inaugurada por El Liceo en 1837 y titulada *El Liceo Artístico y Literario* es considerada también como uno de los símbolos del movimiento romántico de la capital (Pérez Sánchez 2005, págs. 93-105). Tal como planteaba en sus primeros estatutos Fernández de la Vega, pretendía conseguir «el fomento y la prosperidad de las Bellas Artes»⁹. Patricio de la Escosura, abogaba en sus páginas por el Romanticismo en arte y poesía, movimiento literario que compara con el Siglo de Oro español en el que los creadores quedaban sometidos a la arbitrariedad moral de los poderosos. Así pues, este arte del pasado se hallaba lejos del arte moderno, el romántico, que tenía un claro carácter social. La nueva crítica se referirá de modo más favorable al siglo XVIII, aunque en el arte o la poesía sea declarado inferior al Siglo de Oro.

El nexos común de todas estas publicaciones será un afán educativo que les lleva a rescatar la figura de artistas pasados. Así pues, en su actividad no actuaron como un círculo cerrado que promocionaba exclusivamente el arte contemporáneo sino más bien representaban publicaciones abiertas que, gracias a la promoción de artistas de siglos anteriores ya fallecidos, llegaron a facilitar que los coleccionistas de dichos artistas compartieran sus obras con el gran público a través de instituciones como el Liceo. De este modo, cuando en 1846 el Liceo organiza su gran exposición de Bellas Artes se intenta exponer las obras más relevantes no sólo de artistas vivos sino de los fallecidos. Es importante destacar, que el genio velazqueño, ya en estas fechas, se vio ensombrecido por la presencia goyesca, que eclipsó con sus lienzos al público liceístico. En esta exposición se mostraron obras de creadores no contemporáneos, y junto a los lienzos de Goya se colgaron otros de Zacarías González Velázquez, de José López Enguñanos o de Mariano Salvador Maella. Este deseo de difundir la cultura española con preeminencia sobre manifestaciones

8. Sobre la fortuna crítica de las revistas románticas españolas véase «Estudio preliminar» a la edición de *El Artista* elaborado por González García y Calvo Serraller (1981, págs. 9-29).

9. Véase el artículo primero de «Capítulo Primero: del Liceo en general y de los Socios», publicado en *Constituciones del Liceo Artístico y Literario de Madrid: redactadas con arreglo a las modificaciones hechas por las Juntas General y Delegada hasta el 25 de noviembre de 1840* (1840, p.3).

artísticas foráneas, vendrá definido por *el genio y carácter español* o *el genio del país*. Mejor que ningún otro, el pintor que personificará este genio es D. Francisco de Goya y Lucientes que para muchos representaba los aspectos clave de la leyenda española tal como era imaginada por los literatos extranjeros. Para Calvo Serraller (en García Felguera 1991, pág. 12) la reivindicación de la pintura española vino de Europa gracias a los románticos franceses y británicos, mientras que los españoles actuaron a remolque. Los primeros defensores entusiastas de la obra de Goya fueron los franceses y, poco después, una corriente romántica de hispanofilia recorrió Europa descubriendo de modo universal las figuras Velázquez y de Goya con Richard Fox y William Stirling-Maxwell.

Siguiendo esa intención divulgativa que caracteriza a la mayoría de estas publicaciones, *El Artista* eligió como protagonista de su primer número la vida y obra de Velázquez (AA. VV. 2002). Con estas palabras justificará su director Eugenio de Ochoa la necesidad de escribir tal biografía: «nos ha parecido justo contribuir en lo posible a generalizar la fama de este gran hombre [...]». Para ello acude a fuentes literarias biográficas españolas —tales como las de Pacheco, Palomino o Ceán Bermúdez— ofreciendo un completo bosquejo de su vida. Esto sirvió de ejemplo a *El Semanario Pintoresco Español*, que reprodujo los anteriores textos íntegros pero añadió como acompañamiento nuevos grabados xilográficos. En *El Siglo Pintoresco* (1845) de Pedro de Madrazo, que ya había publicado el nuevo catálogo del Museo del Prado (1843), se describen alguno de los cuadros del célebre pintor que se exhiben en la sala de la escuela española.

Para poder entender ese afán de revitalización del arte hispano, en lo referido al siglo dieciocho, conviene destacar el nexo que enlaza la vitalidad de un nacionalismo popular en sus manifestaciones artísticas con la corriente de exaltación de la singularidad propia de estas publicaciones del Romanticismo. A través de *Mesoneros Romanos* se aprecia el nacimiento de un movimiento costumbrista romántico madrileño que se inserta en la corriente iniciada en el último cuarto del siglo XVIII con Goya. La penetración peninsular de los ideales nacionalistas europeos reinstituye en gran medida la necesidad de redescubrir la realidad española nacional, regional y local. En las artes podemos ver un idílico retorno en búsqueda de una identidad perdida. En este contexto, a través de las publicaciones periódicas, se produce una continuidad ideológica, temática y estética (Castro 2003, págs. 742-750). También podemos observar cómo algunas de estas revistas programáticamente románticas en los primeros años del siglo diecinueve se alzaron para criticar la labor de la Academia. Por esta razón, don José Negrete, conde Campo Alange, publicará en *El Artista* un artículo bajo el título de «A la Aristocracia Española» donde reflexiona sobre

la situación social del arte proponiendo un nuevo sistema de libre mercado para el desarrollo de las artes y rechazando de este modo como inviable el sistema de protección y dispendio público del que hacían gala las academias¹⁰. Ochoa apoyaba en parte esta postura, y proponía que el Gobierno interviniera en el arte pero solo como canal para regenerar, ilustrar y estimular el buen gusto. En su preámbulo a «De los Artistas Españoles» diserta sobre la escasa importancia del artista en la España de entonces y explica cómo la intervención del Gobierno se hace necesaria porque el público, para el que se hacen las obras, no compra y es incapaz de apreciar su valor estético puesto que en definitiva es un público ignorante. Se reitera por tanto la necesidad de una buena pedagogía en lo relativo a las artes y al buen gusto.

A pesar de las líneas de continuidad establecidas entre las publicaciones periódicas con ciertos presupuestos ilustrados, y puesto que los aires de renovación que soplaban en los años treinta en la península se convirtieron en tempestades en los cincuenta, resulta necesario para nuestro discurso destacar la importancia de las innovaciones propiamente románticas. Nikolaus Pevsner, en su magnífico estudio sobre estas instituciones destaca la rebelión que a principios del siglo XIX llevaron a cabo los artistas contra las academias como órganos caducos y anacrónicos (Pevsner 1982). En Europa, este movimiento antiacadémico estaba desarrollándose desde finales del siglo XVIII con la llegada del Romanticismo, especialmente temprano en el caso alemán. En el seno de la Real Academia de San Fernando encontramos el célebre informe presentado a la institución en 1792 por Francisco de Goya, en el que reiteraba la necesidad de reformar la enseñanza de la pintura «desterrando toda sujeción servil [...] y otras pequeñeces que envilecen, y afeminan un Arte tan liberal y noble como es la Pintura»¹¹. Encontramos el apogeo de esta misma tendencia en José Galofre y Coma, quien en su primer libro titulado *El Artista en Italia* (1851) arremete contra las academias y sus enseñanzas artísticas, promulgando la necesidad de reformar las mismas. La única posibilidad que les quedará a estas instituciones será su transformación en escuelas públicas donde masivamente se promocionará la formación de buenos artesanos. En sus páginas advierte que el gran error de esta institución ha sido pretender elevar a rango

10. Militar liberal y romántico, José Negrete fue uno de los principales animadores de *El Artista*. Muerto muy joven en la guerra carlista, Larra le dedicó una sentida elegía bajo el título «Necrología. Exequias del conde de Campo Alange», publicadas el 16 de enero de 1837 en *El Español*.

11. Este informe fue redactado entre 1786 y 1792, siendo entregado a la Academia con fecha de 14 de octubre de 1792. Se conserva en el Archivo Academia de San Fernando con signatura 1-18/1 y fue publicado en primera instancia por Jutta Held en 1966.

universitario su formación, transformando así a excelentes artesanos en mediocres artistas. Este autor ataca especialmente a los representantes del arte oficial de nuestro país, es decir, el clan Madrazo. Durante el período de 1852 a 1858, tanto en la prensa como en el Parlamento, José Galofre, que durante su estancia en Roma estuvo muy cerca de los círculos nazarenos, desarrolló una auténtica campaña publicitaria para concienciar al público sobre la necesidad de reformar o eliminar las academias. En otro de los artículos del mismo autor se comenta acerca de las diversas escuelas nacionales —florentina, romana, veneciana, flamenca y española— y se advierte que ninguna de ellas es fruto de las academias, sino del genio y la inspiración de los artistas (Galofre 1853).

Un ligero repaso de las numerosas biografías y narraciones —más o menos noveladas— que las revistas de la primera mitad del siglo XIX incluyeron en sus páginas sobre la vida de célebres artistas del pasado, nos muestra que nuestros escritores no sólo comprendieron el concepto de genio desarrollado por el Romanticismo europeo, sino que realizaron también conscientemente una lectura parcial del mismo (Mari 1989). El concepto de genio quedó, por tanto, en un valor puramente melodramático lleno de afectividad, pero falto de contenido teórico, ya que no hacían referencia a la libertad del artista creador (Romero Rodríguez 1995, págs. 123-140).

Frente a esa ausencia resulta sorprendente que desempolváran argumentos de viejas polémicas sobre la ingenuidad y nobleza de la pintura con el fin de demostrar la superioridad del genio sobre cualquier otra actividad¹². Esta nobleza se demostraba además en los mismos términos que en el siglo XVII, es decir, citando con abusiva frecuencia los casos de favor o privilegio concedidos por reyes, príncipes o papas a la grandiosidad del artista. En este sentido, las anécdotas preferidas eran las de la Cruz santiaguista de Velázquez, o la contestación de Alonso Cano al Oidor de Granada, añadiéndose además historias sobre la dignificación de toda persona que desarrolla cualquier tipo de actividad artística.

Mercedes Replinger (1988, págs. 37-42) plantea que la insistencia en estos planteamientos un tanto anacrónicos podría estar tal vez justificada, por un lado, por el retraso con que se alcanzó en nuestro país la separación

12. Los textos, «Pintor-Pintura» firmado por De Ochoa (1835, págs. 256-257) y «Profesión, arte, oficio, profesor, artista, menestral» de Usoz del Río (1835, págs. 178-180), publicados en *El Artista* intentaban establecer nítidas distinciones terminológicas para definir al artesano como oficio frente al artista como creador, llegando a proponer para el Diccionario de la Lengua Española un nuevo vocablo: «pintador», aquel que «profesa o ejerce la pintura, considerada como oficio mecánico» y reservar el de pintor para «el que profesa o ejerce la pintura, considerada como arte noble».

definitiva entre el artista y la academia, y por otro lado, como también han señalado Calvo Serraller y González García, debido a la preocupación de los románticos por el nuevo destino social del artista contemporáneo (1978b, págs. 40-59). Estas teorías resultan bastante probables si tenemos en cuenta la queja de Pedro Madrazo (1835, pág. 14) sobre la pervivencia en España de la consideración de la actividad artística como una profesión «vil y mecánica» y las palabras de Eugenio de Ochoa: «El primer paso que hay que dar en España para elevar el arte a la altura que le pertenece, única en que es posible su existencia, es destruir toda preocupación contraria a su dignidad, apreciarle como lo que él vale, es decir, como la cosa más sublime en que puede emplearse la inteligencia del hombre» (De Ochoa 1836, pág. 26).

Estimación y recuperación del oficio de grabador

En el siglo XIX los discursos de prestigio de una nación fueron parte de la afirmación de su pasado y su cultura, y en ello las Bellas Artes jugaban un papel esencial. En este ambiente, España no quedaría ajena a este movimiento, y dio muestras de una rica, combativa, y a veces erudita literatura reivindicativa a través de la cual se opuso y contestó a los desprecios de las naciones dominantes en Europa. Desde el siglo XVIII se pretendió cambiar la noción negativa que otros tenían de la península ibérica y gracias a las plumas de escritores y eruditos, como Ceán Bermúdez, Antonio Ponz o Eugenio Llaguno, quedó constancia escrita de nuestro avance y prestigio, equiparando nuestra producción a la del resto de Europa. En la renovada identidad de España que persiguió la ilustración nacional, las Bellas Artes ocuparon un destacable lugar.

En este contexto editorial podemos ver cómo el arte del grabado y su profesión experimentaron un considerable auge con la llegada de la prensa ilustrada. Gran parte de los retratos de artistas contenidos en las páginas de estas publicaciones periódicas trataban de resaltar la figura de estos artífices a través de la unión de su biografía y retrato, con imágenes que podían ser copiadas o de nueva factura. A través de este medio, sus efigies lograron gran difusión puesto que posteriormente se emplearían en las más diversas ediciones, incluso en los medios de masas¹³.

Parece claro que el punto de inflexión sobre la valoración social de los grabadores se produjo tras el cambio dinástico; durante la primera mitad del siglo XVIII estos artistas serán considerados como meros artesanos al servicio de la devoción religiosa o de las exigencias editoriales, entregándose a las

13. El retrato del grabador Valenciano Rafael Esteve fue posteriormente utilizada para la impresión de los billetes de 50 pesetas por el Banco de España, Madrid, 1874.

necesidades de incorporar algunas ilustraciones a los textos que ellos mismos editaban (Silva Maroto 1989, págs. 401-411). Su oficio y formación fue de poca relevancia hasta bien entrado el citado siglo, gracias al establecimiento de la enseñanza oficial por parte de las academias. En la asamblea preparatoria, 1744-1752, y en los estatutos de 1751 ni siquiera se mencionan los profesores de este arte.

El 23 de junio de 1753 la Junta de la Academia acordó presentar al rey la evidente necesidad de promover el estudio de este arte, y para ello solicitaban la creación de seis plazas destinadas a jóvenes que no tenían posibilidades económicas. El Estado convocó tres plazas para el grabado a buril y tres para el grabado en hueco. De entre los opositores, las plazas de grabado a buril fueron obtenidas mediante concurso por artistas que quedaron bajo la dirección del maestro grabador Juan Bernabé Palomino (García Melero 2001).

Para encontrar la primera mención honorífica a los profesores de este arte en el seno de la Academia habrá que esperar a la Distribución de los Premios de 1754, donde se menciona que: «desde el establecimiento de la Academia se tuvo por preciso procurar los adelantamientos del arte del grabado, tanto en el uso del buril y agua fuerte como en la formación de sellos, cuños y demás especies; así, para la más fácil propagación de las producciones de las tres artes, como otros innumerables fines» (1754, pág. 15). Para ello designó desde el 12 de Abril de 1752, fecha de la creación oficial de la Academia, a Tomás Francisco Prieto como grabador de medallas y a Juan Bernabé Palomino como grabador en dulce y de cámara del rey. Un síntoma de la precaria situación de la actividad del grabador y de su escaso número, así como de la limitada importancia que se le concedía, es su carencia de organización gremial hasta bien entrado el siglo XVIII. El grabado calcográfico original, es decir, aquel que no reproduce imágenes y es una obra completa en sí misma, fue bastante pobre en España.

Los nuevos Estatutos de 1757 ya contemplan la enseñanza de grabado, de la cual se encargarán dos directores como venía sucediendo desde 1752. En este mismo año la Academia puede escribir con orgullo que los progresos realizados en el utilísimo arte del grabado son ya notorios, pero que, sin embargo, se cree «muy conveniente añadir nuevos estímulos proponiendo a sus profesores un premio extraordinario, para darlo al mismo tiempo que se reparten los ordinarios de las tres Nobles Artes» (1757, pág. 2).

El año de 1792 será decisivo para la enseñanza en la Academia con el nombramiento de Bernardo de Iriarte como viceprotector y la reorganización de los estudios. Manuel Salvador Carmona redactó un informe para la reforma de la enseñanza del grabado que dio a conocer en la Junta, donde especificaba

que sus alumnos copiaban las estampas de Gerard Audran y Antoine Masson, grabadores que habían adquirido gran admiración por la delicadeza de su buril. Para Salvador Carmona lo fundamental era copiar las obras de los grandes grabadores hasta adquirir un gran nivel, aconsejando la lectura de la obra de Manuel de Rueda sobre la técnica del grabado. A pesar de estos avances, hasta finales del XIX la cátedra de grabado en nuestro país estará en manos de grabadores de reproducción, por lo que puede resultar comprensible la poca estima que se prestó entonces a este arte.

El vehemente deseo de los grabadores de verse considerados como artistas de las Bellas Artes no se vio realizado hasta 1820. Según reglamento previo, la costumbre para la nominación de este cargo «ha sido siempre de la libre voluntad de S.M.».

El primer grabador de la Real Cámara de los Borbones¹⁴, en 1719, fue Juan Bernabé Palomino, aunque no recibiría tal plaza hasta noviembre de 1736. En su caso, se trató de un puesto sin sueldo hasta 1738, año en el que se le concedieron 400 ducados anuales, resultando que lo que se suponía un título honorífico, concedido como premio y estímulo, se convirtió en diversas ocasiones en un castigo.

Carlos José Flipart fue el único que, según Ceán Bermúdez, ostentó los títulos de pintor y grabador de cámara en 1750. No obstante, parece que el título de grabador no fue efectivo, pues oficialmente se consideró vacante la plaza desde la muerte de Palomino en 1777 hasta el nombramiento de Manuel Salvador Carmona en 1783. A este respecto, Floridablanca¹⁵ indica que:

En premio de la habilidad de don Manuel Salvador Carmona, director del grabado dulce de la Real Academia de San Fernando, y teniendo consideración al crédito que con sus obras ha adquirido de ser uno de los primeros grabadores de Europa, le ha nombrado S. M. por su Grabador de Cámara, cuya plaza ha estado vacante desde que murió don Antonio (por Juan Bernabé Palomino) con 8.000 reales de sueldo, debiéndole cesar la pensión de 6.000 reales que se le conservó y ha gozado desde que volvió de París, donde estuvo pensionado (Carrete Parrondo, Checa Cremades y Bozal 1987, pág. 471).

14. Analizaremos este tema ciñéndonos al grabado calcográfico, ya que se trata de la técnica comúnmente utilizada por los grabadores del siglo XVIII.

15. Esta preocupación por la consideración social de nuestros artistas y el deseo de toma de conciencia social sobre la producción artística hispana, se remonta siglos atrás, no obstante será el propio Floridablanca quien autoriza a Antonio Canavilles o Juan Pablo Forner para resaltar las glorias de España. La propia academia tomaría cartas en el asunto en 1785 convocando un concurso de Oratoria defendiendo los progresos en artes y ciencias llevados a cabo por la nación.

En 1801, cuando hay un total de seis grabadores de cámara, Carmona se creyó con derecho a ostentar la distinción de poder ser titular por ser el más antiguo, a semejanza de los pintores, es decir, primer grabador de cámara. Pero la pretensión tuvo resultado negativo. Pese a la negativa, en tres ocasiones firmó las láminas como primer grabador de cámara.

Fernando Selma, sin haberlo solicitado, fue nombrado en 1799 grabador de la real cámara. La actitud del artista durante el gobierno de José I fue de no colaboracionismo, por lo cual murió sin haber publicado sus principales obras.

Si hasta entonces el nombramiento de grabadores de cámara se había producido de una forma espaciada —cinco en sesenta y cinco años—, a partir de 1801 se incrementa el número con el nombramiento de tres nuevos. En 1808 este aumentó considerablemente para incluir, entre otros, a José Assensio y Torres, Juan Moreno Tejada, Rafael Esteve y Vilella, Tomás López Enguñidos y Perles o Vicente Mariani y Todoli. Por otra parte, Blas Ametller, que había sido discípulo de Manuel Salvador Carmona, también solicitó ser nombrado grabador de cámara en 1814 y fue nombrado como tal en 1815.

No obstante el proyecto redactado en 1816 por Felipe Cardano Bauzá para la creación de una escuela de grabado, puesto que la Real Academia de San Fernando no contaba con profesores, no se llevaría a cabo. Paralelamente, una nueva técnica, la litografía, se introducía en España acaparando la protección y promoción real. A pesar de estos primeros avances en la revalorización de esta labor, la fama alcanzada por los grabadores patrios no será comparable a la alcanzada por otros coetáneos europeos.

El arte del grabado será revisado gracias al espíritu de la Ilustración y a sus círculos de eruditos. Estos reflexionarán sobre la historia del grabado en España y la importancia del artista grabador. Hasta entonces no se había promulgado legislación alguna sobre esta profesión. Solamente, Antonio Palomino equipara en su *Museo Pictórico* (1715) el grabado a la pintura, considerándolo como arte liberal. Los testimonios que tenemos sobre su estatus y valoración social se los debemos a la literatura artística de la época. Anteriormente, el propio García Hidalgo había tenido palabras dedicadas a este arte en su tratado. En esta época es cuando se construyen los primeros repertorios de artistas, donde los grabadores tendrán un puesto importante, y cuando aparecen los primeros ensayos de literatura técnica en torno al grabado

El origen de la historiografía española sobre el grabado está sin duda en el «Discurso histórico sobre el principio y progresos del grabado», de José de Vargas Ponce, leído en la Junta pública que celebró la Real Academia de San Fernando el 4 de agosto de 1790 y publicado en la *Distribución de Premios* de

aquel mismo año. Aporta noticias sobre la historia del grabado de su tiempo, y hace un primer balance de la situación del grabado ilustrado añadiendo interesantes reflexiones sobre las causas de su escaso cultivo en España.

En lo relativo a los repertorios de artistas, Ceán Bermúdez es la principal fuente de esta época a través de su *Diccionario* (1800), y él mismo fue consciente de su aportación. Menos conocido es el manuscrito anónimo titulado *Noticias, documentos y papeles para formar un diccionario de pintores, escultores y grabadores. Obra trabajada en esta Corte, por un apasionado de las Bellas Artes* (1796) digno de consulta aunque aporte pocas novedades. Conservado en la Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano, reúne un conjunto de 388 papeletas con fichas de artistas ordenadas alfabéticamente en las que se recogen informaciones desiguales sobre fechas y obras, y en la que se encuentran incluidos los grabadores. La *Biografía Pictórica Valentina* de Marcos Antonio de Orellana, presenta algunas noticias interesantes aunque circunscritas al ámbito geográfico levantino.

Manuel de Rueda, comisario extraordinario del Estado Mayor para la Real Artillería, estampó *Instrucción para grabar en cobre y perfeccionarse en el grabado a buril, al aguafuerte y al humo, con un nuevo método de grabar las planchas para estampar en colores a imitación de la pintura, y con un compendio histórico de los más célebres grabadores que se han conocido desde su invención hasta el presente* (1761). Esta obra es en realidad poco original, porque traduce tratados perfectamente conocidos, desde el trabajo del propio Bosse, el primero sobre técnicas calcográficas, a otros más modernos. A pesar de ello, este manual fue muy usado y no superado ni tan siquiera en el siglo XIX. Algunos grabadores lo completaron con técnicas nuevas, como la aguatinta o el grabado a la aguada, pero sin abordar un tratado general sobre la materia.

Juan Moreno de Tejada también fue continuador del espíritu didáctico de la Ilustración. Fue autor de un poema en cuatro silvas titulado *Excelencias del pincel y del buril*, publicado en 1804. Dedicó la última silva al grabado, que llamó «pintura monocromática». Conceptualmente es probable que se inspirara en *Las Investigaciones filosóficas sobre la belleza Ideal* escritas por Esteban de Arteaga, quien a su vez se inspiró en Mengs. Moreno estudió el arte del grabado y se declaró autodidacta porque consideraba a Palomino demasiado antiguo y porque Carmona estaba fuera en París, hecho que nos hace intuir la necesidad latente de revisar las enseñanzas académicas.

Analizando la literatura artística coetánea y estudiando el progreso pedagógico establecido en el seno de la Real Academia de San Fernando, constatamos el creciente interés que la profesión del grabado tuvo a partir del siglo XVIII en la península. Dicha labor comenzó a ser valorada y defendida en una

doble vertiente: artística y didáctica. Estos cambios tienen su fiel reflejo en la prensa ilustrada que revisamos en el presente estudio, a través de cuyas páginas se manifiesta la necesidad de recuperar las Bellas Artes como vehículo para el avance de la sociedad, promoviendo la libertad creadora e incrementando la estima hacia los artistas primigenios.

Bibliografía

- AA.VV., *Velázquez en la prensa española del siglo XIX*, Hemeroteca Municipal de Madrid: Testimonios de prensa, no. 2, 2002.
- ALBORG, Juan Luis, *Historia de la literatura española: El Romanticismo*, Vol. 4, Madrid, Gredos, 1980.
- ALONSO CORTES, Narciso, *Zorrilla, su vida y sus obras*, Valladolid, Imprenta Castellana, 1943.
- BEDAT, Claude, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1989.
- BOIX, Félix, *Obras ilustradas sobre arte y arqueología de autores españoles publicadas en el siglo XIX.: Discurso leído ante las seis Reales academias, reunidas en la de la Historia para conmemorar la «Fiesta del libro,» el día 23 de abril de 1931*, Madrid, Gráficas Marinas, 1931.
- CALVO SERRALLER, Francisco y GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel Lorenzo, «Estudio preliminar», *El Artista: Madrid, 1835-1836*, Madrid, Turner, 1981, págs. 9-29.
- CALVO SERRALLER, Francisco y GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel Lorenzo, «El Artista» y la difusión de la vanguardia artística en España», en *El arte del siglo XIX: II Congreso Español de Historia del Arte*. (Valladolid, 11-14 de diciembre de 1978), Vol. 1, Madrid, 2007a, págs. 1-2.
- CALVO SERRALLER, Francisco y GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel Lorenzo, «Polémicas en torno a la necesidad de reformar o destruir la Academia durante el Romanticismo español», en *El arte del siglo XIX: II Congreso Español de Historia del Arte*. (Valladolid, 11-14 de diciembre de 1978), Vol. 1, Madrid, 2007b, págs. 40-59.
- CARRETE PARRONDO, Juan, CHECA CREMADES, Fernando y BOZAL, Valeriano, *El grabado en España; siglos XV al XVIII*, SUMMA ARTIS, Vol. XXXI, Madrid, Espasa Calpe, 1987.
- CARRETE PARRONDO, Juan, *et al.*, *El grabado en España; siglos XIX y XX*, SUMMA ARTIS, Vol. XXXI, Madrid, Espasa Calpe, 1988.
- CARRETE PARRONDO, Juan, *El grabado calcográfico en la España Ilustrada*, Madrid, Club Urbis, 1978.
- CASTRO, María A., «Goya fuente de inspiración en la narrativa de Mesonero Romanos». *Hispania*, Vol. 64, no. 4, (2003), págs. 742-750.
- CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio, «Dos aguafuertes inéditos de Leonardo Alenza». *El arte en España*, III, 1865, págs. 304-306.

- FERRI COLL, José María, «El Artista y la ideación romántica de los géneros españoles». *Arbor*, Vol. 188, no. 575, (2012), págs. 959-964.
- GALOFRE, José. 17 de febrero 1853, «Nobles artes», *La Nación*.
- GARCÍA FELGUERA, María de los Santos, *Viajeros, eruditos y artistas: los europeos ante la pintura española del siglo de oro*, Madrid, Alianza Editorial, 1991.
- GARCÍA MELERO, José Enrique, *Arte español de la Ilustración y del siglo XIX: en torno a la imagen del pasado*, Madrid, Encuentro, 1998.
- GARCÍA MELERO, José Enrique, *Literatura española sobre artes plásticas: bibliografía impresa en España entre los siglos XVI y XVIII*, Madrid, Ediciones Encuentro, 2001.
- GALLEGO, Antonio, *Historia del grabado en España*, Madrid, Cátedra, 1979.
- GÓMEZ BACEIREDO, Pilar, «Textos biográficos en el semanario ilustrado español *El Artista* (1835-1836): tipología y características generales». *Anagramas: Universidad de Medellín*, Vol. 9, no. 17, (2010), págs. 15-30.
- DE OCHOA, Eugenio [1835], *El artista: Madrid, 1835-1836*, ed. Francisco CALVO SERRALLER y Ángel Lorenzo GONZÁLEZ GARCIA, Madrid, Turner, 1981.
- HELD, Jutta, «Goya's Akademiekritik». *Munchner Jahrbuch der Bildenden Kunst*, Vol. 17, (1966), págs. 214-224.
- HENARES CUELLAR, Ignacio y CALATRAVA ESCOLAR, Juan, *Romanticismo y teoría del arte en España*, Madrid, Cátedra, 1982.
- HERNANDO, Javier, *El pensamiento romántico y el arte en España*, Madrid, Cátedra, 1995.
- LÓPEZ SANZ, Genoveva Elvira, «Romanticismo frente a clasicismo en *El Artista* (1835-1836)». *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, no. 14, (2000).
- MARI, Antonio, *Euforión: espíritu y naturaleza del genio*, Madrid, Tecnos, 1989.
- MESONERO ROMANOS, Ramón, *Memorias de un setentón, natural y vecino de Madrid*, Vol. 2, Madrid, Oficinas de la Ilustración Española y Americana, 1881.
- PEERS, Edgar Allison, «Romanticismo y eclecticismo», en *Romanticismo y Realismo: Historia y crítica de la literatura española*, coord. Iris M. ZAVALA, Vol. 5, t.1, Barcelona, Crítica, 1982, págs. 48-53.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Aranzazu, «La presencia de Goya y lo Goyesco en el Liceo Artístico y Literario de Madrid». *Goya*, no. 305, (2005), págs. 93-105.
- PEVSNER, Nikolaus, *Las Academias de Arte*, Madrid, Cátedra, 1982.
- RANDOLPH, Ronald Allen, *Eugenio de Ochoa y el Romanticismo Español*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1966.
- Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, *Distribución de los premios concedidos por el Rey N.S. a los discípulos de las tres Nobles Artes, hecha por la Real Academia de S. Fernando en la Junta General de 6 de Febrero de 1757*, Madrid, Gabriel Ramírez, 1757.

- Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, *Distribución de los premios concedidos por el Rey N.S. a los discípulos de las tres Nobles Artes, hecha por la Real Academia de S. Fernando en la Junta General de 22 de diciembre 1754*, Madrid, Gabriel Ramírez, 1754.
- REPLINGER GONZÁLEZ, Mercedes, «El genio y la academia en la España romántica». *Arte, individuo y sociedad*, no.1, (1988), págs. 37-42.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja, «La voluntad iconográfica y aristocrática de El Artista». *Revista de Literatura*, Vol. 73, no. 146, (2012), págs. 449-488.
- ROMERO RODRÍGUEZ, Julio, «Nullum mangnum ingenium sine mixtura demenciae: El miro del genio y la locura». *Arte, individuo y sociedad*, no. 7, (1995), pp. 123-140.
- ROMERO TOVAR, Leonardo, *Panorama crítico del Romanticismo español*, Madrid, Castalia, 1994.
- SILVA MAROTO, Pilar, «La influencia del grabado en el Arte de la época de Carlos III», en *El Arte en Tiempos de Carlos III. IV Jornadas de Arte*, (Madrid, 29 Noviembre – 2 de Diciembre de 1988), Madrid, Departamento de Historia del Arte «Diego Velázquez», C.S.I.C., 1989, págs. 401-411.
- SIMÓN DÍAZ, José, *El Artista, Madrid (1835-1836)*, Madrid, Instituto «Nicolás Antonio» del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, C.S.I.C, 1946.
- TAJAHUERCE, Isabel, «El artista y la pintura: la dificultad de una arte noble», *Historia y comunicación social*, no. 2, (1997), págs. 229-236.
- VEGA GONZÁLEZ, Jesusa, «Modernidad y tradición en la estampa del siglo XIX». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, no. 9-10, (1997-1998), págs. 367-378.

Fecha de recepción: 04/03/2013

Fecha de aceptación: 29/05/2013

COSTUMBRISMO Y PRENSA EN LA CANTABRIA DEL SIGLO XIX*

SALVADOR GARCÍA CASTAÑEDA

garcia.7@osu.edu
The Ohio State University

Resumen

El trabajo es un estudio de las publicaciones de Cantabria durante el siglo XIX, analizando los artículos y composiciones de tipo costumbrista regional.

Palabras clave: Prensa de Cantabria, costumbrismo

Abstract

The work is a study of the publications of Cantabria in a the Nineteenth century, analyzing the articles and regional folkloric type compositions.

Keywords: Press of Cantabria, *constumbrismo*

El presente trabajo es un breve recorrido por aquellas publicaciones periódicas montañesas del siglo XIX en las que aparecieron artículos y otras composiciones de carácter costumbrista; basándome principalmente en ellas he pretendido destacar aquellos temas, tipos y escenas propios de la Montaña, o compartidos por ella con otras regiones del norte de España. Temas, tipos y escenas que aparecieron repetidamente y llegaron a ser icónicos de unas convencionales señas de identidad¹.

* Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación ROMANTICISMO ESPAÑOL E HISPANOAMERICANO: CONCOMITANCIAS, INFLUENCIAS, POLÉMICAS Y DIFUSIÓN (FFI2011-26137), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España.

1. Las obras citadas son representativas y no incluyen todos los artículos publicados sobre cada tema; algunas se publicaron por primera vez en la prensa y otras aparecieron

Para estudiar la prensa de Cantabria contamos, además del *Catálogo de la Hemeroteca montañesa (1809-1976). Índice de publicaciones periódicas de Santander y su provincia, III* (Santander: Institución Cultural de Cantabria, 1977) de Francisco Sáez Picazo y Felisa Gutiérrez Iglesias, con la *Historia de la prensa santanderina* (Santander: Centro de Estudios Montañeses, 1982) de José Simón Cabarga, y con *Periódicos montañeses (I) 1808-1908, Cien años de prensa en Santander* (Santander: Tantín, 1987) de Antonio del Campo Echevarría².

Aunque la Montaña tuvo escritores ilustres, los historiadores de la literatura tendrían que esperar hasta el siglo XIX cuando la prensa periódica, casi inexistente allí hasta entonces, adquirió un desarrollo notable; la aparición de periódicos y de revistas literarias hacia 1840 contribuyó a definir la futura escuela montañesa, y al igual que en el resto de España, este desarrollo llevó aparejado el de los artículos de costumbres.

Conocemos tres textos anteriores al XIX; el primero es un romance de ciego, anónimo, del siglo XVII, titulado «Nuevo y curioso romance en que va declarado de la forma que los Montañeses vienen a España y hacen de sus tripas cofre, para recoger la plata, y los oficios que usan». Su autor, probablemente un hijo de Cantabria, describe en detalle a los jándalos, sus andanzas y trabajos en Sevilla y finalmente su vuelta al pueblo, ya ricos. Al trasmerano marqués de Casa-Cagigal debemos una «Descripción poética del viaje que hizo a la Montaña...» en 1775 cuando era un joven oficial de la Guardia Real, que es una descripción burlesca desde la perspectiva de un cortesano de aquella tierra y de sus gentes. Finalmente, don Pedro García de Diego, Oficial Mayor de la Real Aduana, fue autor de la primera *Guía de Santander* (1793) y de un *Entremés de la Buena Gloria*, (1783) que es el primer cuadro de costumbres marineras santanderinas que ha llegado hasta nosotros. Escenificaba en él la costumbre de los pescadores de reunirse en casa de un difunto después del entierro y hacer una colecta para comprar alimentos y bebidas. Se consumían allí «a la buena gloria» del difunto y, animados todos por el alcohol, solían acabar a golpes³.

formando parte de un volumen. El interés de los costumbristas por los mismos temas se manifestó en numerosos artículos y en libros hasta mediado el siglo XX.

2. A pesar de la riqueza de datos que aportan tanto la *Historia de la prensa santanderina* como *Periódicos montañeses (I) 1808-1908, Cien años de prensa en Santander* carecen de rigor analítico, en especial la última, y abundan en inexactitudes.
3. Se representó en Santander en los Carnavales de 1783 bajo el nombre de *Las buenas glorias de Baco*. Ver Salvador García Castañeda (1988), «El Entremés de la Buena Gloria (1783) de Pedro García de Diego. Estudio y edición», *Anales de Literatura Española*, 6, 273-308.

Mediado el siglo proliferaron los periódicos y otras publicaciones de intereses materiales, literarios, satíricos, o políticos de diversas tendencias, la mayoría de los cuales, como era frecuente, tuvieron existencia efímera. Por orden cronológico, destacaré *El Buzón de la Botica*, un periódico que apareció en 1844 y prometía mucho pero del que solo vieron luz diez y seis números; le publicaba una tertulia de amigos que se reunía en la santanderina farmacia de Cuesta y que estuvo a cargo del periodista y poeta Calixto Fernández Camporredondo y de Adolfo de la Fuente, y en sus páginas se publicaron diversos artículos de costumbres.

Mesonero Romanos comenzó a publicar en Madrid y en pleno Romanticismo el *Semanario Pintoresco Español* (1836-1857), para un público lector en su mayoría perteneciente a las clases acomodadas urbanas. Allí fue dando a conocer los tipos, usos y costumbres propios de desconocidas regiones y lugares del mundo rural, y sobre la Montaña aparecieron una veintena de artículos, la mayoría obra del santanderino Manuel de Assas, que fue el último director del *Semanario*. Solían llevar grabados en madera en los que predominaban las vistas pintorescas y proporcionaban datos históricos y geográficos y noticias sobre el modo de vivir de los naturales. Además de Assas contribuyeron en ellos Amós de Escalante y Angel de los Ríos y, entre los artículos intencionadamente costumbristas destacan «Romería en las montañas de Santander» (1848), dos sobre los pasiegos, uno de Enrique Gil (1839) con un grabado, y otro de Antolín Esperón (1851) que retratan ya aquel tipo y sus costumbres de modo bastante exacto, y una serie de seis artículos, también de Esperón, titulada «Santander y las Provincias Vascongadas» (1850).

Tendría que pasar casi otra década hasta la publicación de *El Tío Cayetano* (1858-1859), un semanario festivo escrito por el joven José María de Pereda y algunos amigos, que publicó los cuadros de costumbres «El trovador», «El jándalo» y «Los pastorcillos» que después formarían parte de las *Escenas montañesas* (1864). Excepcional importancia tuvo *La Abeja Montañesa* (1864-1868), un periódico en el que escribieron tantos ingenios locales y en cuyas páginas aparecieron artículos tan valiosos como «Un consejo de familia... cuento que parece historia» de Federico de la Vega en el que el protagonista, un joven educado y rico, desdeña la corte por la vida en la aldea, o «Delicias del campo» firmado por «Réquiem» (1868). El mismo año en que dejó de existir *La Abeja* reapareció *El Tío Cayetano* (1868-1869), también a cargo de Pereda y de sus amigos, pero esta vez como una publicación política que atacó enconadamente al nuevo régimen de «la Gloriosa» y a sus hombres.

Conocida es la amistad que mantuvo Gumersindo Laverde con numerosos hombres de letras de su tiempo y, como atestiguan las cartas cruzadas con

Pereda y con Menéndez Pelayo⁴, la influencia que ejerció sobre aquellos en sus respectivas carreras. Y aunque incapacitado pronto para los trabajos literarios por su mala salud, mantuvo un fecundo contacto epistolar a través del que fue vertiendo ideas y proyectos. Muchos resultaron de la devoción por su patria chica, entre ellos el *Almanaque de las Dos Asturias*, publicado en Lugo, redactado por gente de letras de la Montaña y de Asturias, y del que aparecieron dos números, el de 1865 y el de 1866. Según la «Introducción» del nuevo almanaque, su propósito era destacar la indisoluble unidad de caracteres físicos y morales que tuvieron siempre las provincias de Asturias y Santander, un programa en el que Ángel Fernández de los Ríos incluía a «Oviedo, Santander, Galicia, León y Palencia [que] debieran hacer oír la voz del Norte» (1865). El *Almanaque de las Dos Asturias* publicó leyendas populares, localizadas en Asturias o en la Montaña y en una Edad Media convencional que revelan la pervivencia de un romanticismo ya trasnochado. Las narraciones de costumbres contemporáneas son escasas aunque están bien representadas por «Los chicos de la calle» (1866) de Pereda y «Mar afuera» (1865) una bella narración autobiográfica de Amós de Escalante. De Laverde es una versión de «La gratitud del Nubero» (1865), un cuento popular asturiano, y una descripción de la procesión marítima de Tazonés en Asturias de Cándido Salinas, que rebusca amor al pasado y a las costumbres populares (1865).

Hacia 1876 eran figuras de primera magnitud en la escena literaria santanderina, además del Pereda autor de *Escenas montañosas* (1864) y *Tipos y paisajes* (1871), Amós de Escalante, el joven y ya descollante Menéndez Pelayo, los poetas Ricardo Olanar y Adolfo de la Fuente, don Ángel de los Ríos y, entre los que estaban fuera, los eruditos Manuel de Assas, Enrique Leguina y Gumersindo Laverde. Pero desde los tiempos del primer *Tío Cayetano* (1858-1859) Santander carecía de revistas literarias y en febrero de 1876 un contertulio de Pereda, el impresor y librero Francisco Mazón lanzó *La Tertulia*, una publicación dedicada «A nuestras lectoras», con acertijos y charadas, así como con obras en verso de índole ligera y festiva. Su éxito encandiló a Mazón para publicar una revista literaria que, ya desde el primer número, alcanzaría un nivel desconocido en Santander hasta entonces. Aquel fue el director nominal de la nueva publicación aunque todo lo relacionado con las colaboraciones estaba en manos de Pereda y de Menéndez Pelayo, quienes con frecuencia solicitaban y recibían directamente las de sus amigos. El entusiasmo de todos contribuyó a que la revista saliese pronto y el 1 de agosto estaba en la calle

4. Aguilera, Ignacio (1967), *Epistolario de Laverde Ruiz y Menéndez Pelayo (1874-1890)*. 2 vols. Santander: Diputación Provincial.

el primer número. La nueva *Tertulia* salía ahora cuidadosamente impresa y en tamaño folio, pero apenas transcurrido un año, Mazón decidió ampliar horizontes y transformarla en otra publicación que abarcara los «intereses literarios de las dos Asturias».

La *Revista Cántabro-Asturiana*, que continuaba la tarea emprendida por el *Almanaque de las Dos Asturias* de 1864, recordaría luego a sus lectores que entre cántabros y astures existía una identidad geográfica, racial («el primitivo celtismo») y de costumbres y atribuiría la prosperidad de ambas provincias al «haber conservado más puros los elementos tradicionales y el culto de sus viejas y gloriosas memorias». De especial interés son las páginas de presentación «Al que leyere» en *La Tertulia* y el «Prospecto» en la *Revista Cántabro-Asturiana*, escritas ambas por Menéndez Pelayo y que reflejan tanto la influencia de Laverde como la ideología del futuro autor de los *Heterodoxos*. Estos prólogos marcan un programa de exaltación regional, exclusivista el de *La Tertulia* y de comunión con Asturias el de la *Cántabro-Asturiana*, programa que se llevó a cabo cumplidamente mientras duró su corta vida. La primera insistía en que sería una revista *Montañesa* [subrayado en el texto], «eco fiel del muy notable movimiento literario que, de algunos años a esta parte, habrán notado los menos linceos en la capital de la Montaña» y que daría preferencia a los temas locales para ir «conquistando por grados la *autonomía* que otras más afortunadas regiones de España disfrutaban».

Conocidas son las relaciones de algunos de estos montañeses con los intelectuales catalanes, comenzando por Milá y Fontanals, maestro de Menéndez Pelayo; *El sabor de la tierruca* se publicó en Barcelona en 1882 y con ilustraciones de Apeles Mestres, a través de quien Pereda conoció a Narcís Oller y a otros escritores de la *Renaixença*. Laureano Bonet ha estudiado la actitud del santanderino hacia las autonomías regionales; Pereda veía con simpatía a los regionalistas catalanes y, como ellos, se oponía al centralismo de Madrid pero cuando el catalanismo alcanzó mayor coherencia política y se proclamaron las bases de la *Unió Catalanista* (1892), reaccionó negativamente, «atemorizado por pasar del concepto *de región* (que acepta) al concepto de nación (que rechaza)⁵.

La Tertulia y la *Revista Cántabro-Asturiana* aparecieron en un momento en el que había escritores santanderinos ya establecidos, otros que habían colaborado en *La Abeja Montañesa*, en *El Tío Cayetano*, en el *Almanaque de Las Dos*

5. Acerca del regionalismo de Pereda, ver Laureano Bonet, *Literatura, Regionalismo y lucha de clases*. Barcelona: Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona, 1983, y la introducción a su edición de *La puchera*. Madrid: Castalia, 1980; y Benito Madariaga, *Antología del regionalismo en Cantabria*. Santander: Tantín, 1987.

Asturias o en la primera *Tertulia*, y alguno como Pereda o Menéndez Pelayo quienes, a pesar de su diferencia de edad, estaban en los albores de su carrera literaria. Habría que esperar bastantes años al *Atlántico* (1886-1896) en el que José María Quintanilla («Pedro Sánchez») y sus colaboradores recogerían la herencia del sentimiento regionalista perediano, y después a *La Atalaya*, para encontrar un grupo tan acorde y tan selecto aunque aquellas publicaciones, dado su carácter de periódicos, no alcanzaron la altura intelectual de *La Tertulia* o de la *Cántabro-Asturiana*.

Por medio de sus escritos y de sus tertulias en la Guantería, en las Catacumbas y en el Café Suizo, José María de Pereda tuvo una influencia decisiva en las letras montañesas de su tiempo y ejerció un magisterio que duró más allá de su propia vida sobre el grupo de jóvenes escritores y artistas formado, entre otros, por Enrique Menéndez Pelayo, José María Quintanilla, Alfonso Ortiz de la Torre, Federico Vial, Antonio Mazarrasa, Tomás C. Agüero, Agabio de Escalante, Manuel Marañón y Fernando Pérez de Camino, a los que afectuosamente retrató en su novela *Nubes de estío*. Algunos recogieron su herencia, y a ellos se debieron el semanario *Santander Crema* (Diciembre 1883 – Marzo 1884 y Septiembre – Diciembre 1887) y el periódico *El Atlántico* (1886-1896).

Santander Crema (Santander: Imp. de Telesforo Martínez), estuvo dirigido por Ricardo Olanar, y tuvo dos épocas, la primera entre el 2 de diciembre de 1883 y el 30 de marzo de 1884, con diez y ocho números, y la segunda, tres años después, entre el 25 de septiembre de 1887 y el 30 de marzo de 1884, con trece. Fue un «Semanario cómico ilustrado» redactado por Enrique Menéndez Pelayo y otros jóvenes de la «crema» santanderina, y dedicado a un público lector de intereses semejantes a los suyos, cuyos artículos de costumbres tomados en conjunto constituyen, a mi juicio, una aguda crónica de la vida y costumbres del Santander de su tiempo.

Habría que esperar bastantes años hasta la aparición de *El Atlántico*. «Diario político de intereses generales», que tuvo larga vida pues se publicó entre el 1 de enero de 1886 hasta el 21 de abril de 1896. Enrique Gutiérrez Cueto, su fundador y director, se rodeó de un grupo formado con poca diferencia por quienes habían redactado el *Santander Crema*, encabezado por José María Quintanilla y Enrique Menéndez Pelayo. En su reseña de este diario, destaca Simón Cabarga que *El Atlántico* se distinguió por su tono mesurado incluso en las polémicas, por su liberalismo dinástico y católico, y por mantener viva la herencia del sentimiento regionalista. Pero dejó de publicarse ante la fuerte competencia con dos nuevos diarios, *La Atalaya* (1893-1927), periódico católico fundado por el obispo Sánchez de Castro, y su antagonista *El Cantábrico*

(1895-1937), democrático y republicano, dirigido por el popular periodista satírico José Estrañi, amigo íntimo de Galdós.

Entre los periódicos de Cantabria publicados fuera de la capital merece destacarse *El Ebro* (1884-1890) de Reinosa, fundado por Demetrio Duque y Merino, en el que colaboraron otros costumbristas campurrianos como Ramón Sánchez Díaz, Ramón Núñez de Obeso y Adolfo de la Peña, fundador a su vez de *Campóo*, otro periódico literario y de intereses materiales de la misma región. *El Eco Montañés* (1900-1901), dirigido por Juan Antonio Galvarriato, salió en Madrid, destinado a los cántabros que vivían fuera de su tierra, y en sus páginas aparecieron biografías de montañeses ilustres, noticias de lo que sucedía en «la tierruca» y colaboraciones literarias, entre las que abundaban las de carácter costumbrista, debidas a autores locales como el mismo Galvarriato, Duque y Merino, Delfín Fernández y González y Domingo Cuevas.

Y aunque no tuvieron carácter periódico es imprescindible incluir aquí por su aportación al costumbrismo de la región el volumen *La Montaña. Paisajes, Costumbres y Marinas de la Provincia de Santander* (1889), que es una bellísima colección de dibujos por los pintores Fernando Camino y Victoriano Polanco, y el álbum *De Cantabria. Letras. Artes, Historia. Su vida actual*, también ilustrado, que se publicó en 1890. Contribuyeron en él Duque y Merino con «Panojuca», quizá su relato de costumbres más entrañable, Pereda con «Cutres», un relato sobre el fin de la carretería, Adolfo de Aguirre con «El canto del dalle», de tema aldeano, Ramón Muñoz de Obeso con «El específico de la tía Celipa», una graciosa historia de cuquería aldeana, y Ambrosio Menjón («Sardinero») trazó en «Etapas de un marino», una nostálgica evocación del tiempo de los barcos de vela. Estas publicaciones y otras que aparecieron fuera de la región dieron a conocer repetidamente en grabados y en artículos de costumbres tipos y escenas propios de la Montaña, o compartidas por ella con otras regiones del norte de España. Tipos y escenas que llegaron a ser iconos de unas convencionales señas de identidad.

Uno de los principales propósitos de los costumbristas, que escribían para un público en gran mayoría urbano, era dar a conocer las costumbres de quienes habitaban en zonas apartadas y primitivas, y la Montaña, ofrecía gran riqueza de tradiciones, usos y costumbres. La literatura ha pintado a los aldeanos montañeses como rudos y trabajadores, austeros y temerosos de Dios. Formaban parte de comunidades que hacían grandes esfuerzos para subsistir en una naturaleza que en buena parte de Cantabria es montañosa y de clima hostil, y la mayoría trabajaba para un amo cuyas tierras arrendaban y cuyos ganados llevaban en aparcería.

Sin embargo, desconfiados y ariscos, eran muy dados a pleitear (José López Bustamante), «El litigante», *El Buzón de la botica*, 1844; Pereda, «Suum cuique», «Cutres»), y, como escribía Antolín Esperón, «una palabra o una acción que en otras partes pasaría desapercibida, aquí da motivo a una querrela, a una contienda, a una enemistad. Los paisanos son muy pleitantes y un tanto cavilosos» («Impresiones de viaje. Santander y las Provincias Vascongadas», *Semanario Pintoresco*, 1850). Suelen ser pleitos por minucias que amargan sus vidas; en «Un pleito en la Montaña o la sombra de un burro», una graciosa narración de autor anónimo, el aldeano Pedro vende un burro a Juan y en el camino, acosado por el calor, Pedro se echa a la sombra del burro pero Juan no se lo permite porque el burro ya es suyo. La discusión da lugar a un pleito que les arruina y que dura hasta después de muerto el burro (*El Despertador Montañés*, 1852).

Su espíritu litigioso se manifestaba en aquellas reuniones en las que se discutían asuntos de carácter municipal o colectivo y dio lugar a artículos de costumbres como «Cuadros del país. El concejo de mi lugar» de Pereda (*El Tío Cayetano*, 1859); «El concejo de mi pueblo», de Juan Gutiérrez de Gandarillas (*Album de El Aviso*, 1893); y «Un concejo», de Delfín Fernández y González, (*Pos veréis...*, 1899).

En sus primeros artículos costumbristas Pereda les caricaturizó hasta la deformación grotesca («Los pastorcillos», «El trovador», «La primavera», «La cruz de Pámanes»), una visión que fue cambiando progresivamente hasta que, tras la Revolución de Septiembre, la difusión de las ideas liberales y los cambios sociales en las ciudades le llevó a buscar en la aldea las tradicionales virtudes de la raza.

Entre los artículos sobre los trabajos del campo y relacionados con las vacas podríamos mencionar «Una aparecería» y «La bajada de la cabaña» (*Cabuérniga. Sones de mi valle*, 1895) de Delfín Fernández y González; «Concejo de aparcería» y «Las derrotas», ambas de Alcalde del Río (*Escenas cántabras*), y «El día 4 de octubre» (*Escenas montañesas*, 1877) de Pereda. Y dedicados a la yerba estarían, entre otros, «Una noche en el molino», también de Alcalde del Río, y «Agosto. Bucólica montañesa» (*Los meses*, 1889), un delicioso relato de Pereda.

La compra y la venta de animales, de productos de la tierra, de ropas, de herramientas y de otros objetos de uso común se hacía en las ferias, y el acudir a ellas era una ocasión señalada sobre todo cuando coincidían con fiestas locales, con bailes y romerías. Sobre ellas escribieron, además del imprescindible Pereda, otros amantes del color local como el anónimo autor de «Una romería en las montañas de Santander» (*Semanario Pintoresco*, 1844), Duque

y Merino, «Una romería» (*El Atlántico*, 1888); Fernando Segura («Fin de la romería», *Campóo*, 1895); o Evaristo Herrera y Herreros, («Variedades. Las fiestas de la aldea», *El Eco*, 1884).

Otras veces el trabajo adquiriría un espíritu festivo y daba ocasión a la gente joven para reunirse y cortejar. Me refiero a *la deshoja*, cuando a finales de octubre se reunía un grupo de gente en un desván al anochecer de un día determinado para quitar las hojas que envolvían a las panojas antes de almacenarlas (Pereda, «Suum cuique», *Escenas montańesas*, 1864). También eran propias del otoño las *magostas*, en las que grupos de jóvenes se juntaban para asar castañas, beber vino, contar cuentos, bromear y entablar relaciones amorosas (Pereda, *El sabor de la tierruca*, 1882). Y en las noches de invierno la costumbre de las *hilas* reunía a algunos vecinos en casa de otros donde alrededor del fuego del hogar mientras las mujeres hilaban y los hombres arreglaban aperos de labranza, tenían una alegre tertulia (Duque y Merino, «Contando cuentos y asando castañas, 1897»; Pereda, «Al amor de los tizones», *Tipos y paisajes*, 1871; Adolfo de la Peña, «Costumbres campurrianas: la hila», *El Ebro*, 1884»).

Como en otras partes de España, los mozos solteros salían a rondar por las noches para poner por San Juan *los ramos* en los balcones de las jóvenes del pueblo, o al volver de las romerías o después de las deshojas. Propio de estas rondas era que el cortejante se anunciara frente a la casa de la cortejada lanzando el *ijujú*, una especie de relincho que podía expresar saludo, reto, alegría y despedida, y cantara después alguna tonada de salutación. Otras rondas tenían carácter petitorio como las de los quintos, o *las marzas*, en las que grupos de mozos iban cantando por las casas coplas en alabanza de la primavera o de los vecinos, quienes correspondían con comestibles que los rondadores consumían luego en una merienda (Pereda, «La noche de Navidad», *Escenas montańesas*, 1864; Duque y Merino, «De las marzas», *Contando cuentos y asando castañas*, 1897; Anón, «Las marzas de 1895», *Campóo*, 1895; Fernández y González, *Cabuérniga. Sones de mi valle*, 1895).

El «tipo» (en el sentido costumbrista de la palabra) más conocido (y más falsamente representativo) de la Montaña sería el de los pasiegos, ella con el cuévano atrás y él con el palo, cuya imagen, acompañando artículos y presente en sainetes, romances, artículos de costumbres, anuncios, cromos y aleluyas representaba rutinariamente la provincia de Santander. Se les consideraba como una raza exótica, y despertaban el interés por su independencia; eran andarines incansables y vivían principalmente del pastoreo, así como del comercio por toda España, y al contrabando. Enrique Gil y Carrasco se ocupó de ellos en el *Semanario Pintoresco* («Los pasiegos», 1839) y aunque dio una

visión bucólica de la naturaleza en la Vega de Pas, señaló ya las características físicas y morales de la raza, su inteligencia y su cautela, sus hábitos trashumantes de pastoreo y su modo de vestir; más tarde, y en la misma publicación («El pasiego», 1851) y Francisco Juan de la Sierra, en su excelente artículo «Los pasiegos», publicado en *El Eco de Cantabria* (1861), destacaba sus virtudes. Estos y otros autores mencionaron también su profunda desconfianza de los foráneos y Esperón corroboraba este juicio con varias anécdotas que consideraba auténticas y que contribuían a perpetuar el estereotipo. También contribuyeron a popularizarlos las amas de cría pasiegas, entre las que se escogían las que criaban a los hijos de la Familia Real, costumbre que imitaron las familias de la burguesía, hasta el punto de que era habitual en Madrid la presencia de las amas que llegaban en busca de empleo.

Desde los tiempos en que se habilitó el puerto de Santander para el comercio con América el transporte del trigo y de la harina de Castilla se hacía en carros de bueyes por el camino de Palencia. El tráfico era tan intenso que enriqueció a Reinosa y quienes vivían en los pueblos a lo largo del camino alternaban las faenas del campo con viajes a Castilla, o se dedicaban de lleno a la carretería. El oficio se ejercía al aire libre en un ambiente de libertad y compañerismo y dejaba muy buenas ganancias; la construcción del ferrocarril de Alar a Santander, en la que los carreteros no creían, dio fin al oficio y a la prosperidad de quienes lo ejercían. El tren, símbolo del progreso y de las nuevas costumbres, acabó con un modo de vivir tradicional, y así lo vieron Duque y Merino («El último carretero», *El Ebro*, 1888) y Pereda («Cutres», *Album De Cantabria*, 1890). El tío Neles y Cutres son viejos carreteros nostálgicos que añoran un oficio cuyas maravillas relatan, y son incapaces de adaptarse al mundo moderno: a Neles le mata el tren y Cutres vive resentido y amargado.

Al igual que en otras regiones españolas, particularmente en el norte, las condiciones económicas obligaron a muchos hombres jóvenes a emigrar a América, de donde algunos volvieron ricos. Desde el punto de vista económico y humano, la emigración tuvo sus partidarios y sus detractores, entre éstos últimos estuvo Pereda quien dejó muy clara su opinión en «A las Indias» y en la novela *Pachín González*. Antes de la Revolución del 68 no se ensañó con ellos pues eran hijos de sus propias obras pero a partir de entonces vio en ellos la encarnación de la ideología liberal y del materialismo que acabaron con la vida patriarcal aldeana.

Los indianos que volvían ricos eran recibidos festivamente en sus pueblos (Manuel Pellón, «Costumbres montańesas. La llegada del indiano», *El Medio Bólido*, 1899); y muy codiciados por las jóvenes casaderas y sus familias (Angel Gavica, «Las niñas, las mamás y los indianos», *Almanaque de El Montañés*,

1867; Pereda, «Las visitas», *Tanto tienes cuanto vales, Oros son triunfos*) y en la prensa local solían aparecer gacetillas humorísticas como ésta de *El Despertador Montañés* (1851): «Crónica de la capital. Flota monstruo. Aviso a las muchachas. Por medio de los caracoles simpáticos sabemos que han salido de la Isla de Cuba con dirección a esta ciudad innumerables buques cargados de pájaros tropicales que se proponen anidar aquí, si encuentran pájaras de su gusto».

El indiano es un personaje frecuente en el costumbrismo y en la novela del XIX, que aparece a comienzos de su carrera (Pereda, «A las Indias»; Anón., «Costumbres de la Habana. Las cartas de recomendación», *Semanario Pintoresco* (1839), como a lo largo de su vida (Antolín Esperón, «Impresiones de viaje. Santander y la Provincias Vascongadas», *Semanario Pintoresco*, 1850, Antonio Ferrer del Río, «El indiano», *Los españoles pintados por sí mismos*, 1851 o de vuelta, ya prósperos. Algunos autores los vieron con respeto como Amós de Escalante en *Costas y montañas*) y Duque y Merino, en «Una romería»; el anónimo autor de «El Indiano» (*El Capricho*, 1849-1850) hizo una descripción malintencionada y burlesca del tipo, Fernando Pérez de Camino, retrató humorísticamente al joven emigrante Cencio Velortos en *Marinucas* y Pereda los pintó como seres ridículos, deshonestos y descreídos (*Oros son triunfos, Tanto tienes cuanto vales, Don Gonzalo González de la Gonzalera*),

Los montañeses emigraban también a Andalucía para trabajar en las tabernas y en las bodegas de otros paisanos suyos. La «carrera del mostrador» era muy dura y aquellos muchachos pasaban largos años hasta conseguir establecerse por su cuenta. Los costumbristas describen tanto su lastimoso aspecto de trabajador explotado (Prudencio Sánchez, «Los montañeses en Andalucía», *El Eco Montañés*, 1900; Ramón Sánchez Díaz, «Mis viajes. Los derrengados», *El Eco Montañés*, 1900; Federico de la Vega, «Un consejo de familia. Cuento que parece historia...» *La Abeja Montañesa* 1865), como sus ocasionales regresos al pueblo. Y es que cuando tenían algún dinero sucumbían a la tentación de lucirlo y hacerse admirar, y volvían al pueblo por San Juan, vestidos a lo curro, con sombrero calañés, y hablando con acento andaluz de la manera displicente con que lo hacían sus parroquianos. Pero al cabo de cierto tiempo, agotados sus recursos, tenía que regresar a pie a Andalucía para ejercer el mismo oficio. Tan falsa prosperidad y tan efímero triunfo ocasionaron las burlas de sus convecinos y los artículos satíricos de los costumbristas (Pereda, «El jándalo», *El Tío Cayetano*, 1859).

El hidalgo montañés de aldea pobre y lleno de pretensiones nobiliarias fue para algunos autores un personaje ridículo que llega a alcanzar características de *figurón*; para otros, representa los valores tradicionales frente a la

corrupción de costumbres y las influencias extranjeras, y Pereda lo vio con ironía (*Palos en seco, Suum cuique, Blasones y talegas*) pero después del triunfo de la «Gloriosa» como un patriarca que regentaba paternalmente la sociedad campesina (*Don Gonzalo González de la Gonzalera, Peñas arriba*).

Los pescadores santanderinos eran trabajadores y sufridos, generosos, de buen corazón y devotos de la Virgen del Carmen pero también ignorantes, malhablados y dados al vino: gente indisciplinada, simpática y pintoresca. Enemigos de cambios, formaban una sub-cultura molesta para la sociedad burguesa que los alejó del centro de la ciudad. Pereda dejó inolvidables semblanzas suyas en «La leva» y «El fin de una raza», sin duda sus dos mejores artículos costumbristas, y en *Sotileza*.

Las mujeres descargaban el pescado y lo vendían, eran más arrojadas que los hombres, insultonas, escándalosas y dispuestas a la pelea, y a la vez abnegadas, generosas y devotas, y de ella dejaron semblanzas, entre otros, el anónimo autor de «La marinera antigua» (*El Despertador Montañés*, 1849); José López Bustamante («La sardinera», *El Buzón de la botica*, 1844); Joaquina A. Oliván («La sardinera. Tipos de Santander», *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*, 1881; y, naturalmente, Pereda en los artículos y novelas citados.

Los raqueros eran hijos de estas pescadoras y de estos marineros y crecían libres buscándose la vida por los muelles. El tipo aparece ya en 1823 («Santander y su puerto», *Boletín de Comercio*); Pereda le retrató en su artículo «El raquero» y en *Sotileza*, Amós de Escalante le dedicó un bello soneto, «Pragmática del bañista. En el paredón de Anaos» (*Rimas varias*) y de él hicieron semblanzas cariñosas y nostálgicas, entre otros, Juan Antonio Galvarriato, Fernando Pérez de Camino, y tantos otros en el siguiente siglo. En el Santander de hoy día, cerca de Puertochico, las figuras de unos raqueros en bronce arrojándose al agua, obra del escultor José Cobo, conmemoran su presencia antaño en la ciudad.

El costumbrismo nostálgico lamentaba la desaparición de las costumbres y los tipos tradicionales propias de un país o de una región, ante el empuje de lo que Pereda llamaba «el espíritu moderno», un sentimiento que expresaron melancólicamente unos versos de Luis Barreda:

¡Oh tonadas seculares
del campo! ¿Dónde habéis ido?
La gente, aquellos cantares,
tan del alma dio al olvido. («Día festivo», *El báculo*)

Junto a él hay otro costumbrismo de carácter más crítico y satírico que se centra en la observación de los usos y costumbres de un presente del que

el escritor forma parte. El primero estaba en la línea de «El sombrero y la mantilla» de Mesonero, y el segundo más cercano en cierto modo al espíritu de los artículos de Larra. A medida que avanza el siglo aumentan la prosperidad económica y el crecimiento urbano de Santander, y la prensa relata las fiestas, los bailes, las funciones de teatro y las corridas de toros del verano, la entrada y salida de grandes vapores y las visitas de reyes y de otra gente ilustre. Crónicas, artículos de costumbres y gacetillas dan un cumplido retrato del diario vivir en una ciudad que contaba con una próspera burguesía —la «farinocracia» de que hablaba Pereda— que vivía de la navegación y del comercio. Destaco «Cartas rusas», por «Clemente», que ofrece una perspectiva satírica de escenas de la calle (*El Despertador Montañés*, 1849), y en la misma línea, «Los pollos», en *El Recreo Popular* en 1850. Y a pesar de su corta vida, el semanario *El Trasconejado* (1849) publicó los «estudios de costumbres» de carácter satírico y de gran calidad, «Las modistas», «Los escritores y el público», «La criada de servicio», y «La señora de gran tono», precursores de otros con tema semejante que aparecerían después.

Los hijos de aquellos comerciantes, indianos y navieros eran ya señoritos con inquietudes literarias, Pereda fue uno de ellos y en artículos como «Santander (antaño y ogaño)», «El primer sombrero», «La llegada del correo», «La guantería» «Los bailes campestres», «Pasa-calle» o «La romería del Carmen» fue retratando la ciudad y a sus gentes. De especial interés son muchos artículos del *Santander Crema* que podrían considerarse crónicas humorísticas de aquella sociedad como «El sombrero, artículo de primera necesidad» por «Argos» [Enrique Menéndez Pelayo], «De contrabando» por «Cerilla» [Tomás C. Agüero], sobre los polisones de las señoras, «Un chico fino: Garabatos sociales» por N. de Bengoa y Cabrero, y «Cuadro de costumbres locales» por «Nervio». Y en una carta a los «Sres. Redactores del *Santander-Crema*», publicada en aquel semanario, Pereda hizo una detallada descripción de la manera de vestir y las costumbres de los jóvenes de su tiempo, tan diferentes de las del presente. Entre aquellos tipos urbanos aparecieron repetidamente las alegres costureras, jóvenes y bellas, cortejadas por los señoritos y admiradas por los viejos («Las modistas», *El Trasconejado*, 1849; Pereda, «La costurera (pintada por si misma), *La Abeja Montañesa*, 1864; y «Pasa-calle», *Tipos y paisajes*, 1871); así como «Nuestros paseos. El Pañuelo» y «La calle de San Francisco» (1886) ambos de Enrique Menéndez Pelayo, que publicó *El Atlántico*.

Mediado el siglo XIX Santander se había puesto de moda como centro de veraneo para la Familia Real desde los tiempos de Isabel II hasta fines del reinado de Alfonso XIII, y la burguesía española siguió su ejemplo (Anón., «Baños de oleaje en Santander», *Gaceta de Madrid*, 1847, Anón., «Baños de

ola en el Sardinero», *El Despertador Montañés*, 1848, Pereda, «Los baños del Sardinero a vista de castellano rancio», *La Abeja Montañesa*, 1865. Santander rebosaba de gente en julio y agosto, y las páginas de la prensa local abundaban en artículos veraniegos con fuerte sabor de crónica de costumbres contemporáneas sobre los bailes, los baños de ola, las excursiones y las ferias de Santiago.

La actitud de los santanderinos hacia los veraneantes era ambivalente pues, si por una parte, muchos vivían buena parte del año de las ganancias que les proporcionaban aquellos, por otra, les desdeñaban por el hecho de ser forasteros y gente de tierra adentro. Buena muestra de esta actitud sería el despectivo modo de retratarlos que tuvo Pereda en una serie de semblanzas que fue publicando en *La Tertulia* y que recogió después en el volumen *Tipos trashumantes*, y años más tarde en *Nubes de estío*. Más benévolo pero igualmente satírico fue su retrato de otros *Tipos trashumantes*, «Los de Becerril», aquellos paletos castellanos que llegaban con las alforjas al hombro a tomar baños por consejo del médico; y de ellos hizo «Sardinero» un nuevo retrato, «Las guerrillas», en *El Atlántico* (1890).

La lectura del presente trabajo revelaría la presencia de un grupo de escritores que controlaron el periodismo y las letras de la Montaña en el siglo XIX. La aportación del autor de *Sotileza* como novelista, como autor de costumbres y como periodista fue capital en las letras de su tierra, hasta el punto que habrá que distinguir siempre entre un *antes* y un *después* de Pereda.

El costumbrismo montañés ofrece unas características que son propias junto con otras que están relacionadas con las de las provincias limítrofes. Pereda y otra gente de su grupo eran regionalistas y estaban orgullosos de su montañesismo, eran conservadores en política (algunos tuvieron simpatías carlistas), evocaron un mundo utópico y tradicional, y el autor de *Peñas arriba*, difundió en sus obras la imagen idílica de la vida en unas aldeas regidas paternalmente por los hidalgos.

Pienso, en fin, que está por hacer una historia del periodismo en Cantabria basada en la lectura sistemática y el análisis detenido de su prensa, comenzando por la valiosa colección de periódicos y revistas custodiada en la Biblioteca Municipal de Santander. Y hay publicaciones como *Santander Crema*, *El Atlántico*, *La Atalaya* o *El Cantábrico* que por su relevancia merecen un estudio monográfico. Por otro lado, la presencia de Pereda, de Menéndez Pelayo y de Amós de Escalante en la prensa montañesa y su estrecha relación con las publicaciones periódicas de más calidad literaria de su tiempo ha oscurecido otras de ideología liberal y republicana tan merecedoras también de atención y estudio como *El Cantábrico*, *La Voz Montañesa* o *El Diario de*

Santander, y de periodistas tan destacados como Antonio Coll y Puig, Justo Colongues Klimt, o José Estrañi.

Bibliografía

- BONET, Laureano (1983). *Literatura, Regionalismo y lucha de clases*, Barcelona, Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona.
- DEL CAMPO ECHEVARRÍA, Antonio (1987). *Periódicos montañeses (1) 1808-1908, Cien años de prensa en Santander*, Santander: Tantín.
- CLARKE, Anthony H. (1991). «Cartas de Pereda a Laverde», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXVII, pp. 157-270.
- COSSÍO, José María de (1951). *Gumersindo Laverde*, Selección y estudio. Santander, Antología de Escritores y Artistas Montañeses, XXIV; «Gumersindo Laverde y Ruiz,» pp. 385-414 y «Semblanza de don Gumersindo Laverde, y en (1973). *Estudios sobre Escritores Montañeses*, II, Santander, Institución Cultural de Cantabria. Ruiz, pp. 415-427.
- FUNDACIÓN JOAQUÍN DÍAZ (2000). *Amas de cría. Catálogo de la Exposición*, Uruëña.
- GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador (1988). «El Entremés de la Buena Gloria (1783) de Pedro García de Diego. Estudio y edición», *Anales de Literatura Española*, 6, pp. 273-308.
- GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador (1991). *Los montañeses pintados por sí mismos*, Santander: Colección Pronillo.
- GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador (1985). «De figurón a hombre de pro: el montañés en la literatura de los siglos XVIII y XIX», *Studies in Eighteenth Century Literature and Romanticism in Honor of John Clarkson Dowling*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, pp. 89-98.
- GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador (2004). *Del periodismo al costumbrismo. La obra juvenil de Pereda (1854-1878)*, Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador (2008). *Pachín González. Miscelánea*, Edición, estudio y notas, en *Obras Completas* de José María de Pereda, IX, X y XI, Santander, Diputación Provincial de Cantabria.
- MADARIAGA, Benito (1987). *Antología del regionalismo en Cantabria*, Santander, Tantín.
- PEREDA, José María de (1980). *La puchera*, Madrid, Castalia. (Introd. de Laureano Bonet),
- PEREDA, José María de (1989). *Escenas Montañesas y Tipos y Paisajes*, en *Obras Completas*, I, Santander, Diputación Regional de Cantabria. (Edición, estudio y notas de Salvador García Castañeda).
- PEREDA, José María de (1989). *Tipos Trashumantes y Esbozos y Rasguños*, en *Obras Completas* II, Santander, Diputación Provincial de Cantabria. (Edición, estudio y notas de Salvador García Castañeda).

- PÉREZ DE CAMINO, Fernando (2008). «Plus ultra», *Marinucas*, (Salvador García Castañeda y Fernando de Vierna, eds.) Santander: Muelle de Anaos, pp. 61-73.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1982-1891). *Epistolario*, (Manuel Revuelta, ed.). Madrid, Fundación Universitaria Española, 23 vols.
- SÁEZ PICAZO, Francisco y Felisa GUTIÉRREZ IGLESIAS (1977). *Catálogo de la Hemeroteca montañesa (1809-1976). Índice de publicaciones periódicas de Santander y su provincia*, Santander, Institución Cultural de Cantabria.
- SIMÓN CABARGA, José, (1982). *Historia de la prensa santanderina*, Santander, Centro de Estudios Montañeses.

Fecha de recepción: 31/05/2013

Fecha de aceptación: 11/06/2013

USOS, TIPOS, MODAS Y COSTUMBRES DEL MEDIO SIGLO. EL COSTUMBRISMO EN LA ILUSTRACIÓN¹

RAQUEL GUTIÉRREZ SEBASTIÁN

raquel.gsebastian@unican.es
Universidad de Cantabria

Resumen

El trabajo analiza los textos costumbristas aparecidos en el periódico *La Ilustración* (1849-1857), dirigido por Ángel Fernández de los Ríos, deteniéndose en las diversas modalidades del costumbrismo que tuvieron cabida en las páginas de esta publicación, desde la pintura de tipos y escenas, a los textos costumbristas acompañados de grabados y finalmente las «viñetas» de contenido costumbrista, es decir, dibujos que acompañados de breves apoyos textuales incidían en la sátira de costumbres y la crítica social.

Palabras clave: Costumbrismo, Prensa medio siglo, *La Ilustración*, Ángel Fernández de los Ríos.

Abstract

The work analyzes the texts authors of novels of manners appeared in the newspaper *The Illustration* (1849-1857), directed by Ángel Fernandez of the Rivers, stopping in the diverse modalities of the writing of customs and novels of manners that had content in the pages of this publication, from the painting type and scenes, to the texts authors of novels of manners accompanied of engravings and finally the «emblems» of content author of novels of manners, that is to say, drawings that accompanied of brief textual supports were affecting in the satire of customs and the social critique.

Key words: Writing of customs, Press XIX, *La Ilustración*, Ángel Fernández de los Ríos.

1. Es una Investigación llevada a cabo dentro del proyecto de investigación financiado por el Ministerio de Economía «Análisis de la Literatura Ilustrada del Siglo XIX» (2012-2014, FFI2011-26761).

No cabe duda de que junto con la finalidad informativa, el deseo de entretenimiento del público lector fue uno de los afanes constantes del periodista y político Ángel Fernández de los Ríos (1821-1880), director entre 1849 y 1857 del semanario *La Ilustración*. Fue una figura señalada del periodismo decimonónico español por su labor incesante en la fundación y dirección de empresas periodísticas diversas así como por su infatigable tarea como redactor y activista político².

A lo largo de los ocho años de vida de *La Ilustración* nunca dejaron de incluirse en sus números artículos de costumbres, probablemente porque este periodista era muy consciente de la mella que el costumbrismo podía hacer a la hora de denunciar las lacras de la sociedad para poder superarlas, también por su conciencia de que el público burgués se entretenía con la lectura de los textos costumbristas y además por su conocimiento y admiración de los grandes maestros del género, especialmente Mesonero Romanos, quien a su muerte le dedicó una sentida necrológica, fechada el 6 de julio de 1880, en la que calificaba a Fernández de los Ríos como «mi satélite literario» (Mesonero Romanos, 1880: 6)

En efecto, entre las secciones textuales fijas de este periódico estuvo la titulada precisamente «Costumbres», en la que fueron apareciendo casi dos centenares de textos de distintas modalidades literarias que podríamos calificar como costumbristas: retratos de tipos, bocetos, galerías, fisiologías, escenas y cuentos. Dentro de esta sección advertimos diferentes propuestas de presentación del discurso costumbrista: en unos casos, encontramos únicamente el texto, sin acompañamiento de imágenes, y en otros, los artículos costumbristas se presentan con ilustraciones, por lo general reaprovechadas de otros periódicos y con poca relación con el contenido textual, tal vez por las facilidades que Ángel Fernández de los Ríos tenía para conseguir imágenes de las distintas publicaciones que dirigía y por el hecho constatado de que había adquirido la propiedad de infinidad de grabados de la prensa española y extranjera.

Pero además, el contenido costumbrista de *La Ilustración* se presentaba en una de sus secciones gráficas, titulada «Tipos y escenas populares». Dicha

2. Ángel Fernández de los Ríos fundó *Las Novedades*, *El Eco de los folletines*, *La Ilustración*, *La Soberanía Nacional* y *Los Sucesos*, dirigió el *Semanario Pintoresco* español desde 1848 a 1855 y *Siglo Pintoresco* y colaboró además como redactor en los principales periódicos de su época, tanto españoles como extranjeros. Para la biografía y obra de Fernández de los Ríos véanse las necrológicas de Picón y Mesonero Romanos que se indican en la bibliografía final, así como los trabajos publicados en el siglo XX referenciados en la bibliografía y los artículos de Quesada Novás sobre *La Ilustración* y de Rodríguez Gutiérrez acerca de la narrativa publicada en ese periódico recogidos en este mismo número.

sección se componía tanto de las propias imágenes que acompañaban a los artículos de costumbres como de otras láminas en las que se retrataban individuos y escenas de la vida social acompañadas de breves apoyos textuales, y también de series de imágenes que podemos calificar como viñetas, que presentaban un desarrollo narrativo generalmente esquemático y cuyo contenido solía ser satírico-humorístico o crítico, de denuncia de los vicios de la sociedad contemporánea. Estas series de dibujos pueden considerarse en algunos casos como antecedentes de la historieta gráfica y en ellas se hace patente la influencia de la prensa francesa en *La Ilustración*, particularmente de los periódicos satíricos y de importantes ilustradores galos, como Gavarni, de quien se llegan a recoger además varios dibujos³.

En este trabajo analizaré algunas muestras significativas de los artículos costumbristas de *La Ilustración*, tanto los aparecidos sin imágenes como los que presentan grabados y estudiaré algunas imágenes de la sección gráfica «Tipos y escenas populares» que se acercan por contenido e intención al costumbrismo. Mi intención es hacer una cala crítica en el contenido costumbrista de esta revista que puede ejemplificar un momento de transición, el del medio siglo, entre las primeras manifestaciones del costumbrismo en la prensa periódica en los años 30 y los textos costumbristas de finales del XIX tan abundantes en la década de los 70 y entre los que tienen particular interés las colecciones costumbristas exhaustivamente estudiadas por Ayala Aracil, 1993.

Artículos de costumbres en *La Ilustración*

Tal como acabo de señalar, en todos los números de *La Ilustración* aparecen textos costumbristas, destacando por su abundancia e interés los dedicados a los tipos. Un tipo, de acuerdo con la definición de los mismos que aportó José María de Andueza en «La doncella de labor», era un «individuo de la sociedad que representa una clase a la cual convienen costumbres propias que de ningún modo pertenecen a otra» (citado por Ayala Aracil, 2002: 57), y en definitiva, eran paradigmas esquemáticos que representaban determinadas clases sociales, oficios, profesiones o comportamientos sociales o éticos.

La clase social más abundantemente representada a través de la pintura de tipos en las páginas de *La Ilustración* es la burguesa, tal vez por ser la burguesía el público lector al que se destinaba la publicación: habitantes de

3. Más información sobre Gavarni y concretamente sobre una recopilación de sus dibujos satíricos sobre la sociedad francesa de su momento puede leerse en Gutiérrez Sebastián y Rodríguez Gutiérrez, 2012: 9-14.

acomodadas casas de vecinos, escritores, políticos, pollos, coquetas, paseantes, espectadores de teatro y asiduos de los bailes de sociedad...desfilan por las páginas de ese periódico, y la censura de sus vicios suele ser un *leitmotiv* en estos textos. Entre estos tipos que representan vicios moralmente reprobables se encuentra por ejemplo, «la pollita». En el artículo del mismo título escrito por Julián Santín de Quevedo se la describe físicamente insistiendo en su excesiva coquetería y en que ha salido prematuramente al mundo. La finalidad de este texto es criticar, en la línea de Larra, la mala educación de estas muchachas debida a su madre y la intención moralizadora, frecuente en muchos textos costumbristas, se recoge en las palabras finales del mismo:

¡Ojalá que, al poner de manifiesto los vicios ridículos y aun más los trascendentes, que hoy tan lastimosamente afectan a la sociedad en que vivimos, haya *una madre* que comprenda con toda exactitud lo tortuoso de la senda por la que encaminará a sus pequeñas hijas! (Santín de Quevedo, 1851:78).

No faltan tampoco, aunque representados en menor medida, los tipos populares, como curanderos, cómicos de la legua, peluqueros y barberos, criadas, lavanderas o patronas de huéspedes y además encontramos algunos de los tipos regionales tan abundantes en la prensa de la época, como el valenciano, el gallego o el gaitero de Villaviciosa.

Entre los artículos que retratan tipos se encuentra «El músico aficionado» de Antolín Esperón⁴, colaborador habitual de este periódico, en el que se recrean las desventuras de este tipo, con un tono crítico hacia los espectadores muy cercano al esgrimido por la pluma de Larra en «El público». Este retrato del músico se realiza a través de la pintura de los diversos ambientes en los que desempeña su oficio: las representaciones teatrales, de las que no puede disfrutar porque tiene que tocar mientras otros se divierten y que le sirven al narrador para caricaturizar a través de galerías de tipos algunos vicios sociales como la coquetería y la vanidad, en petimetres y coquetas, la exhibición de las hijas por parte de las madres, la ostentación, el lujo..., todo ello en el marco de las representaciones en las que se representaba repertorio del teatro barroco y romántico, pues se citan *La noche toledana* de Lope de Vega y *La conjuración de Venecia* como obras en las que toca este músico.

También destacable por la proliferación del tipo en diversas publicaciones posteriores es «La literata», firmado por S. C. Se trata de un interesante texto por ser la continuación de una serie de artículos que recrearon a la mujer escritora, generalmente con tintes satíricos, aparecidos en la prensa a partir de la

4. Antolín Esperón (1821-1895) fue un periodista gallego, que llegó a desempeñar una notable actividad política y destacó como escritor costumbrista.

década de los 40⁵. María de los Ángeles Ayala ha estudiado los diferentes tipos de mujeres escritoras en diversas publicaciones desde los años 40 a la década de los 80 y ha subrayado la evolución desde los primeros retratos caricaturescos de la escritora hasta la defensa de la libertad femenina para ejercer el oficio de la escritura que encontramos en artículos sobre las literatas aparecidos en la prensa de los 80, cuando la mujer es quien reflexiona sobre su propio quehacer literario (Ayala Aracil, 2012: 931-936).

El primero de estos artículos es el que publica en 1843 Cayetano Rosell en el segundo tomo de *Los españoles pintados por sí mismos*. Es en un texto lleno de humor e ironía en el que satiriza a las jóvenes escritoras influidas por la literatura francesa que, con veinte años, se creían en el culmen de una efímera carrera literaria que terminaba con el matrimonio. En la misma línea de censura, Antonio Neira de Mosquera trazó un retrato de la literata en el *Semanario pintoresco español* en un artículo publicado el 18 de agosto de 1850. En él pintaba los defectos no de la fémica que se dedicaba a las letras, sino de la marisabidilla, una mujer que movida por lecturas románticas y folletinescas vivía en un mundo de extremosidad y no alcanzaba nunca la felicidad doméstica.

El retratista de la literata pintada en *La Ilustración* parece conocer bien cómo ha sido tratado el prototipo en los textos anteriores, pues alude al retrato de la marisabidilla de Neira de Mosquera al que nos hemos referido anteriormente, se queja de su escasa aparición en textos literarios y se refiere a la proliferación de las mujeres escritoras que hace necesaria una nueva recreación del tipo como la que propone en su artículo. Alude satíricamente a la Frenología⁶ como ciencia que no es capaz de darnos una explicación adecuada de un tipo al que el autor es capaz de clasificar y encasillar satíricamente por la mera observación de sus costumbres y que tiene como rasgos tipificadores la vivacidad, la curiosidad, la afición a la lectura, una dedicación juvenil a la pintura y la música, alentada con candidez vana por sus padres, sus lecturas de novelas de Sue y Dumas, un conocimiento muy superficial del francés y un gusto por las palabras altisonantes:

5. En 1804, Cándido María Trigueros había publicado un cuento titulado «La Erudita» en el que criticaban las inclinaciones de Margarita, una joven, hacia la instrucción y el conocimiento, que la llevan, desafortunadamente a ser literata, aunque finalmente se dé cuenta de su error y se convierta en una mujer como es debido (Rodríguez Gutiérrez, 2004:133). Agradezco el dato al profesor Rodríguez Gutiérrez.

6. El debate sobre la consideración científica de la Frenología como elemento clave para determinar el carácter y la personalidad de acuerdo con la forma del cráneo, una teoría auspiciada por Franz Joseph Gall estaba en la prensa del XIX, desde los años 40 hasta los 70 y el autor de este artículo pretende poner en duda sus postulados.

La niña ha de pintar también, y ¡aquí fue ella! Rafael, Velázquez, Murillo, escondeos, fuisteis unos miserables pintores de traseras de calesín. La niña ha de leer, y este es el paso difícil; *El Judío Errante*, *Los Misterios de París*, *Matilde*, *Los Siete pecados Capitales*, *Emilia*, *Las Memorias de un ayuda de Cámara*, *de un médico*, *de un Loco* y no sé de quien más; y para acabar pronto, lee todo cuanto dicen que hoy debe tener uno al dedillo para alternar con las gentes; (...) La niña aprende francés: ¡no faltaba más! (...) Inclínada naturalmente la joven *Literata* a las palabras altisonantes y campanudas, dice para expresar admiración y espanto «que se ha quedado *peripatética*»; para decir a un mocito que es muy galante, le llama *filantrópico*, y el pobre muchacho que (dicho sea de paso) tampoco es un águila, váse enchido de gozo por haber oído tan lisonjera palabra (que está muy lejos de entender) de los labios de su adorada. (S. C., 1851:136)

Según el autor de este artículo un requisito indispensable para ser una literata, además de usar palabras extrañas es tener un álbum en el que escriban sus bellas composiciones poéticas los jóvenes pretendientes, a los que la propia literata añadirá las que salen de su numen⁷. Cuando la literata toma estado, es decir, se casa, no olvida sus inclinaciones a la escritura y la crítica literaria, auspiciadas por su marido, generalmente un burgués adinerado y sí abandona un tanto sus ocupaciones domésticas. Como puede apreciarse el tono crítico-humorístico que el autor de este texto adopta para pintar a la literata entronca claramente con la imagen negativa de la marisabidilla de los textos anteriores, una imagen que tendrá fortuna en el mismo tipo cuando aparece recreado en las colecciones costumbristas de los años 70, en artículos como el de Eduardo Saco en *Las españolas pintadas por los españoles* (1871) que pronostica, muy enojado, la futura incorporación femenina a diferentes ámbitos, como la política, y el escrito por Pedro María Barrera y publicado en *Los españoles de ogaño*, también de 1871, que se dedica a ridiculizar el escaso conocimiento de las mujeres que escriben y su dedicación a la literatura como un mero pasatiempo. En otras colecciones costumbristas como *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas* (1882) la voz de las narradoras femeninas clamará contra una sociedad que no deja a la mujer la posibilidad de formarse y considerará al mundo masculino como responsable de los excesos y la falta de erudición de la marisabidillas retratadas en los textos anteriores (Ayala Aracil, 2012: 931-936). En definitiva, en los primeros textos costumbristas y en el artículo sobre este tipo publicado en *La Ilustración* se

7. Juan de Ariza en 1847 en *El Renacimiento* publicó «Historia de un álbum», un relato de tono crítico hacia el romanticismo en el que el autor oye la historia de un álbum de una bella señorita que ha pasado por diferentes manos y ha sufrido las iras de su dueña cuando esta se enfadaba con los autores de las obras que contenía el propio álbum.

traza una pintura caricaturesca de la mujer escritora, una imagen que tomará un nuevo sentido cuando sean las mujeres quienes hablen de sí mismas en los textos costumbristas posteriores y reivindiquen su derecho a la educación y su papel en la literatura.

Junto con los tipos aparecen abundantes escenas costumbristas en las páginas de este periódico. El tono moralizante, la pintura de lo contemporáneo y especialmente la crítica de los vicios burgueses suelen ser los motivos centrales de estas escenas, que recrean aspectos como la moda y los esclavos de la misma, los amores pasajeros, la vejez femenina, los bailes de sociedad, la costumbre burguesa de perder el tiempo, el matrimonio o los ruidos en las casas de vecinos. Junto a estos temas aparecen algunas críticas a la Iglesia y a su excesiva avaricia y la censura del atraso de la sociedad española, patente, por ejemplo en la escena titulada «Las velas de sebo» de Primitivo Andrés Cardaño⁸, en la que en un escenario tan costumbrista como la pensión, regentada por el tipo de la patrona de huéspedes, descrita caricaturescamente en estos términos: «No era mi patrona mujer que corriese mucho: sus setenta años, sus ojos cansados y su joroba que sobresalía por encima de la cabeza, le imponían el deber de andar despacio» (Cardaño, 1851:42) se encadenan una serie de escenas humorísticas con el *leit motiv* de la compra y el encendido de unas velas, escenas que culminan con total jocosidad presentando a un gato con las uñas clavadas sobre la calva de la patrona.

Estos artículos analizados pueden servir como botón de muestra de los abundantes textos costumbristas aparecidos sin imágenes en *La Ilustración* en los que no faltaron tampoco los dedicados a la sátira política, a la pintura de galerías de tipos, las fisiologías o la censura de modas y vicios sociales.

Mucho menos abundantes, sin embargo, fueron los artículos costumbristas que se publicaron con grabados en este periódico y menos frecuentes aún aquellos en los que la imagen se había realizado *ex profeso* para el texto al que acompañaba. No podemos olvidar que la reutilización de imágenes era práctica frecuente en el periodismo decimonónico, que para Fernández de los Ríos era relativamente sencillo escoger algunas imágenes que estaban a su disposición por haberlas comprado o por tenerlas disponibles en las otras

8. Este autor publicó cuentos en el *Semanario pintoresco español*, como «El entierro de un niño» un relato muy pesimista, de tono moral, más bien cercano al costumbrismo negro en el que en un tono amargo, reverso del costumbrismo habitual, el narrador cuenta el entierro de un niño, la indiferencia de la gente, la disputa de dos curas sobre quien ha de oficiar el funeral y llevarse el dinero y cómo todos los presentes, dejando a la madre en soledad, se disponen a comer y a beber. Colaboró en periódicos como *La tipografía* y perteneció a la Junta progresista de Madoz.

publicaciones que dirigía o en las que colaboraba y que el público lector demandaba de modo creciente el uso de imágenes en las creaciones literarias y sobre todo en la prensa, hasta el punto de que se generó un comercio europeo de ilustraciones que fue incrementándose conforme avanzaba el siglo XIX (Bottrel, 2011:129-144).

En el corpus de artículos costumbristas con ilustraciones uno de los más significativos tal vez sea el titulado «El día de San Isidro», firmado por X. Z. O., que sigue el modelo fijado por Mesonero Romanos en «La romería de San Isidro» y es deudor de un gran número de artículos que habían tratado el mismo tema, a los que alude: «de costumbres tales como las tantas veces y tan divinamente descritas del día del Santo patrono de esta heroica y coronada villa y corte» (X.Z.O, 1849:86). El autor inicia el texto con el tópico de la dificultad de hallar inspiración para escribir la víspera de la fiesta, y decide acudir el día de San Isidro a presenciarla⁹, pues parece querer seguir la idea de Mesonero «que no cuento sino lo que veo» (citado por Román, 1988: 172) y la voz narradora inicia un periplo en las afueras de la villa, para lo que sube a un ómnibus, momento que aprovecha para presentar una galería de tipos: una niña morena de 28 marzos, su hermana, un *caniculito* o galán de medio pelo que seguía a pie al ómnibus, un matrimonio formado por un marido, una mujer adúltera y su galán, una matrona, un matrimonio de edad, y dos muchachas dispuestas al baile y preparadas para tocar las castañuelas.

Tras esta primera escena del viaje a la pradera de San Isidro se recrean en el texto los diversos entretenimientos de los romeros y el ambiente de la fiesta: las meriendas, la música, los fuegos, las bromas, los gritos de los vendedores... La tercera parte del artículo recoge la vuelta de los que han acudido a la romería, llorosos unos, cansados la mayoría y contentos los que han logrado sus propósitos festivos o amatorios.

El tema y muchos elementos del contenido de este artículo tienen claras concomitancias con los textos de Mesonero, sin duda un escritor de referencia para quienes se dedicaban al cultivo del costumbrismo literario, y también emparentan este texto con los del *Curioso Parlante* las reflexiones metaficcionesales¹⁰, a través de las que la voz narradora da cuenta de los problemas que el

9. En *La Ilustración* se incluyen otros artículos que recrean festejos populares, como *La verbena de San Pedro en Madrid*, *La verbena de San Juan*, *La feria de Madrid en la calle de Alcalá* o *La velada de San Juan en Sevilla*.

10. José Escobar estudió la narración, la descripción y la mimesis en cuadros de costumbres de Mesonero y Gertrudis Gómez de Avellaneda, y puso de manifiesto la importancia que Mesonero da al juego entre realidad observada y realidad soñada por el escritor, aspecto que también cobra mucho protagonismo en este artículo (Escobar, 1988: 53-60).

narrador tiene al enfrentarse al proceso de escritura. El texto concluye con el artificio literario de indicar que lo escrito ha sido producto de un sueño: «así que nadie me arguya con que hay falta de exactitud en cuanto llevo dicho, puesto que mi sueño, y no yo, es el responsable de cuando acabo de narrar.» (X.Z.O,1849:87).

Este artículo aparece precedido de un grabado titulado «Pradera de San Isidro» firmado por Ortega¹¹. En esta imagen, dividida en dos partes, se muestra la llegada de las gentes a la romería: unos en coches de punto y otros andando y entre los elementos destacables hemos de citar la aparición de un teatro de títeres. En la parte derecha de la imagen aparece la ermita, situada en lo alto de una colina, y se presenta una serie de personajes que en círculo disfrutaban del canto, el baile y los entretenimientos propios de este tipo de festividades. Este grabado no está directamente relacionado con ningún elemento concreto del artículo y se trataría, seguramente, de un dibujo anterior reaprovechado por el director de la revista para ornamentar la misma (Imagen 1).



Imagen 1. Pradera de San Isidro.

Otra de las escenas acompañadas de imágenes es «La ribera del Manzanares», que recrea uno de los temas pictóricos favoritos de los pintores costumbristas del XIX, así como el paisaje y los tipos que poblaban las orillas de este río, retratadas incesantemente por pintores como Beruete, Casimiro

11. Calixto Ortega fue un pintor y grabador bastante conocido en el medio siglo que colaboró en muchas publicaciones periódicas de su época e ilustró obras literarias como la edición de 1845 de *Escenas matritenses* de Mesonero Romanos, las *Escenas andaluzas* de Estébanez Calderón o *Doce españoles de brocha gorda* de Antonio Flores, 1848, además de algunas obras de Dumas, Sue, Lesage o Modesto Lafuente entre otros.

Sainz o Carlos de Haes. El pintoresquismo de los tipos presentados, sobre todo de los tipos populares, pero también de los paseantes burgueses, y la amenidad del lugar atrajeron también a los escritores costumbristas. El artículo, firmado con las iniciales E. F. presenta dos ilustraciones: la primera de ellas titulada «Vista de San Antonio de la Florida», también obra de Ortega, recoge en efecto una imagen de esa iglesia a la que acuden los romeros andando o en coches de caballos, y la segunda, que lleva por título «La virgen del Puerto en un día de fiesta» y está firmada por Castelló¹² y por las iniciales F. L., pinta una romería. Aparecen multitud de tipos, tanto populares como burgueses: niños, vendedores, aldeanos, señores...y al fondo la silueta de la iglesia. Ambas imágenes parecen tener una cierta relación con el texto al que acompañan, pues en él se cita la Virgen del Puerto y se describe la ribera del Manzanares, donde se sitúa San Antonio de la Florida, pero los dibujos no parecen haber sido realizados *ad hoc* para este artículo, sino que se trata, de nuevo, del aprovechamiento de materiales icónicos con los que contaba el director de *La Ilustración* (Imagen 2).

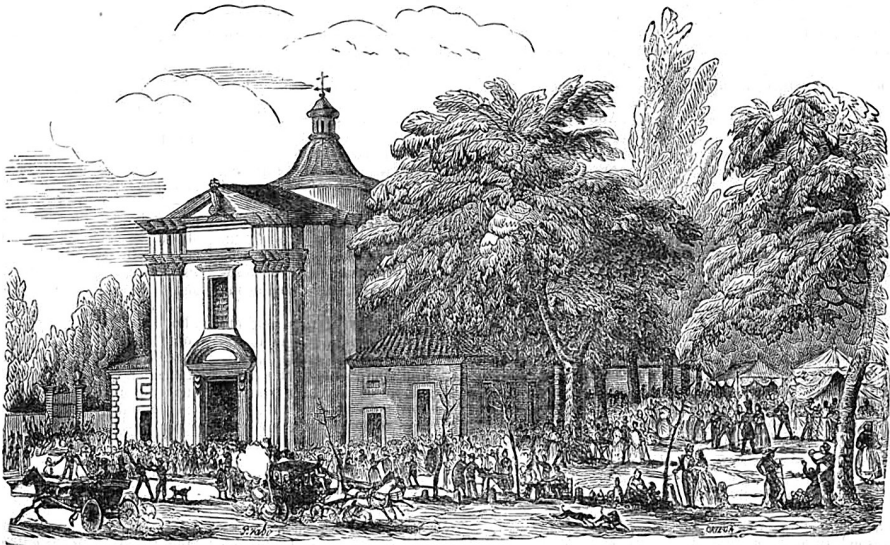


Imagen 2. La ribera del Manzanares.

12. Vicente Castelló y González del Campo (1815-1872) fue un grabador valenciano que colaboró activamente en muchas publicaciones periódicas del medio siglo, ilustró gran cantidad de producciones literarias españolas y francesas y colaboró con Ángel Fernández de los Ríos llevando la dirección artística del *Semanario pintoresco español* a partir de 1846.



Imagen 2. La Virgen del Puerto en un día de fiesta.

En el texto del artículo se repiten muchas de las convenciones frecuentes en los textos costumbristas: el narrador es un observador de la realidad, que cuenta en primera persona lo que ve y que se hace acompañar de un amigo, don Emeterio Barrena, nombre simbólico que alude a la pesadez del personaje y a cómo concluye con el bucolismo de la escena del baile irrumpiendo a bastonazos en la misma. Ese narrador-observador es dinámico, pasea por la ribera del río y describe lo que ve, las viandas que degusta —los típicos callos acompañados de abundante pan y vino— y el cuadro de las clases populares bailando y cantando, para cuya recreación el narrador se sirve del referente pictórico goyesco: «cuadro que por lo original hubiéramos trasladado al lienzo a tener el pincel del inimitable Goya» (E.F.,1849:125). También recoge intertextos folklóricos y reproduce, en aras de la verosimilitud costumbrista y del pintoresquismo, jugosos diálogos cuajados de léxico vulgar, como el protagonizado por la Celedonia y otra lavandera, que explica cómo sisa a su ama para comprar cigarros y vino para su enamorado soldado. En esta escena irrumpe don Emeterio con el fin de castigar a la que resulta ser su criada y el cuadro concluye con la llegada de la autoridad, el despido de la fámula, la marcha de los dos burgueses y la reflexión del narrador sobre el interés que guía muchas veces las acciones de los hombres, con la cita del refrán, «tanto

vales, cuanto das.» que refrenda la moralización de la que hacen gala muchos artículos costumbristas (Rubio Cremades, 1994: 147-167).

Otro artículo que se acompaña de ilustraciones, dos imágenes de gran tamaño divididas en viñetas y realizadas en este caso para el texto al que acompañan es el titulado «Placeres y miserias del invierno». Se trata de un artículo sin firma en el que se presentan los placeres que el invierno trae a la vida burguesa: los bailes, las veladas teatrales, el tiempo frente al fuego, la exhibición de lujosas ropas, los encuentros amorosos en los invernaderos o los paseos en carretela a los que se oponen en el texto y en la imagen de la página siguiente las miserias del invierno, cómo la crudeza del tiempo se ceba en los más débiles: el aldeano, el pobre, el soldado. La imagen presenta a estos personajes vencidos por las inclemencias del tiempo y a la nieve y el frío como aliados de la pobreza. Este contraste entre las miserias y los placeres de esa estación sirve al autor del artículo para contraponer además la muelle vida burguesa frente a la durísima vida de los desharrapados (Imagen 3).



Imagen 3. Placeres y miserias del invierno.

De bastante interés por la tradición costumbrista de la que procede, por su condición híbrida entre el cuento y el artículo de costumbres y por presentar ilustraciones es «Peligros de Madrid» de Antonio Marín y Gutiérrez, acompañado de once grabados firmados entre otros por Alenza, Elbo, Castelló y Miranda (Imagen 4).

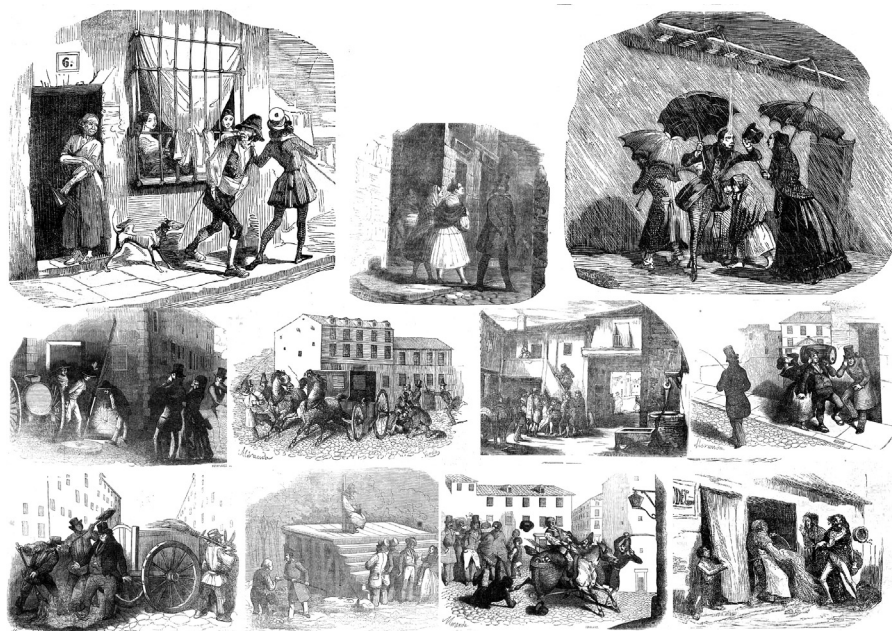


Imagen 4. Once grabados de Peligros de Madrid.

En una venta de Ocaña, un grupo de personajes escuchan la desgraciada historia de un abogado valenciano que llegó a Madrid en pos de un amor de juventud y encontró el desdén de su amada, del que se dio cuenta tras una serie de escenas hilarantes para el lector y tristísimas para el personaje, escenas que sirven como pretexto para contar los peligros que acechan a los provincianos en la corte y para reaprovechar el material icónico que poseía el director del periódico. El artículo aparece en dos entregas, correspondientes al 10 y al 24 de noviembre de 1849 y es evidente su relación con *Los peligros de Madrid* de B. Remiro de Navarra y especialmente con la serie de 28 ilustraciones con similar título, realizadas por reputados dibujantes del momento, como Leonardo Alenza, que acompañadas por textos de Mesonero Romanos fueron publicadas en el *Semanario pintoresco español* a partir del 16 de junio de 1839 (Palomo, 1996: 239-248 y Rubio Cremades, 2012: 869-880). La

intención de Mesonero al publicar esta serie de grabados, en los que colaboró escribiendo breves textos en el pie de las imágenes, era zaherir y censurar la falta de educación urbana y civismo, así como el poquísimo respeto al viandante que había en Madrid en esa época (Rubio Cremades, 2012: 869).

El artículo/cuento que aparece en *La Ilustración* recoge los tópicos costumbristas sobre la ciudad y sus peligros que se trataron en la citada serie: la suciedad de las vías públicas, la molestia de los gritos de los vendedores y en general el insoportable ruido, lo intransitable de las calles para los paseantes o los problemas con las aguas y los canalones. Sin embargo, lo más curioso de este texto es que cuando el escritor lo elaboró probablemente supiera que iba a estar acompañado de esas imágenes y se sirviera de ellas para crear su relato. Las viñetas, situadas en la parte central de la página, ilustran momentos clave de la historia narrada y como he indicado fueron reaprovechadas del *Semanario pintoresco español*, publicación que también dirigía en esa época Fernández de los Ríos. Las dos primeras imágenes, la primera sin indicación del nombre del dibujante y la segunda firmada por Alenza¹³, recrean un patíbulo y una fonda respectivamente y corresponden con la infausta llegada del valenciano a la corte en busca de su amada. Ambas habían aparecido en el *Semanario pintoresco español* y seguramente fueron conocidas por el escritor y sirvieron de base de su descripción textual, en la que abundan los tópicos costumbristas sobre las inconveniencias de las posadas: «las posadas con aquel infernal ruido y baraúnda podrán ser muy buenas para los arrieros y trajinantes; pero para el hombre que trata de darse decoro, para el hombre enamorado que debe de ser esclavo del lujo de la ostentación que tanto halagan el amor propio de las mujeres es necesario convenir en que no son.» (Marín y Gutiérrez, 1849: 292). La tercera imagen es un grabado de José Elbo¹⁴ y Vicente Castelló, también perteneciente a la serie de *Peligros de Madrid* y aparecido el 12 de mayo de 1839 con el pie «Adiós hermoso» que no se recoge en *La Ilustración*. Se presenta en ella un hombre con sombrero de copa en una escena callejera en la que aparecen dos mujeres fijando en él su mirada (Rubio, 2012: 871). No parece corresponder con ningún pasaje textual concreto del relato publicado en *La Ilustración*, lo que sí sucede con la cuarta de las imágenes, firmada por

13. El hecho de recortar el nombre del ilustrador cuando se reaprovechaba una imagen era práctica frecuente en la prensa decimonónica. La primera imagen es también de Alenza.

14. José Elbo (1804-1844) colaboró en diversas publicaciones periódicas y pese a su formación neoclásica constituyó un enlace entre el grupo costumbrista andaluz representado por los Bécquer y el arte madrileño de Alenza.

Miranda¹⁵, y que corresponde también a la serie *Peligros de Madrid*, en la que a partir de 1849 aparecieron varios dibujos de este ilustrador. Concretamente representa el golpe que propina a varios viandantes un mozo que acarrea un tonel y sirve al narrador para ilustrar un pasaje en el que relata una nueva desgracia acontecida al valenciano en la corte, una escena hilarante que parte de lo retratado en la imagen:

Crucé a la acera opuesta para llevar la derecha y marchar más aprisa y desembarazado plegándome a las costumbres que había oído decir que en la corte se observaban, cuando quiso mi mala estrella, que en mi precipitación chocara mi frente con la cuba de un aguador que había formado el mismo empeño que yo, aun cuando no con igual derecho, pues que traía la izquierda, que aquella cuba diera de retorno en la frente a una mujer que venía en pos del narrador; que la mujer tratara de arañar al aguador y el aguador de defenderse de la mujer y yo de mediar, y la gente de acudir, y que menudearan las vías de hecho y se alzara una infernal algazara, (Marín y Gutiérrez: 1849:293).

Sirvan estos ejemplos como botón de muestra del procedimiento que, en mi opinión, siguió el escritor de este relato de *La Ilustración*, y de cómo aprovechando materiales gráficos anteriores perfiló pasajes de su texto, pues en otros momentos del mismo observamos que se reitera la técnica, como sucede con el episodio en el que el enamorado se encuentra con su dama a la salida del teatro mientras sobre su cabeza cae una lluvia incesante, el agua sobrante del paraguas y la que baja de un canalón, un pasaje seguramente sugerido por el grabado de Alenza titulado «Bautismo por cortesía», también perteneciente a la serie *Los peligros de Madrid*, o las viñetas «Culto a Venus» o «Pasar a tiempo», de la misma serie, que se emplean como base de diversos párrafos del artículo que estoy comentando y que se incluyeron para ornamentar el cuento.

En definitiva, se trata de una faceta más de la riquísima relación entre el texto y la imagen en el discurso costumbrista, pues partiendo de materiales gráficos previos se elabora, en ese proceso de recepción productiva tan fructífero para la creación de obras artísticas, un nuevo producto estético.

El costumbrismo en imágenes. Viñetas costumbristas en *La Ilustración*

Al inicio de este artículo subrayábamos la presencia de elementos costumbristas en los que predomina lo visual sobre lo textual, lo que denomino «viñeta costumbrista». El fuerte influjo de publicaciones francesas como la revista satírica *Le Charivari*, en la que colaboraron grandes artistas gráficos

15. Fernando Miranda fue uno de los ilustradores más importantes en el género jocoso. Colaboró profusamente en la prensa satírica de su época, y en *Los españoles pintados por sí mismos*.

del momento, como Grandville o Gavarni, que dejaron honda huella en los dibujantes españoles, la creciente demanda de imágenes por parte de los lectores y los avances técnicos en la imprenta y en la reproducción de imágenes¹⁶ fueron algunos de los factores que incidieron en la creciente incorporación a la prensa española y particularmente a *La Ilustración* de series de ilustraciones con acompañamiento textual que desembocarían con el correr de los años en la historieta gráfica (Barrera, 2011:21-25). La introducción de estas viñetas fue aumentando a medida que la publicación se desarrollaba y se hace especialmente significativa su aparición en casi todos los números del periódico a partir del año 1851.

En la mayor parte de los casos, las viñetas aparecidas en *La Ilustración* eran dibujos satíricos que presentaban tipos, como la criada, el alojado, los cómicos de la legua, el calzonazos o la vendedora de fósforos y en ocasiones se presentaban formando galerías. También aparecen viñetas que presentan escenas, como las «delicias» del celibato o la vida desarreglada de los solteros en manos de su servidumbre, la molicie de los burgueses, la mezquindad de las pensiones, las mujeres gastadoras, o las señoritas obsesionadas por la caza de un buen marido. Muchas de estas escenas contenían una fuerte carga moralizadora y presentaban temas habitualmente tratados en los artículos costumbristas. Por estas razones, las incluyo como una vertiente más del costumbrismo de esta publicación, como una derivación de la siempre rica y variada relación propiciada por el costumbrismo entre la literatura y la imagen.

A mi modo de ver podemos clasificar este tipo de producciones gráfico-textuales de contenido costumbrista aparecidas en *La Ilustración* en tres categorías. La primera de ellas corresponde a aquellas viñetas en las que el apoyo textual resulta básico para dotar de contenido a lo visual, hasta el punto de que en el texto reside el contenido caricaturesco y crítico y sin él el dibujo no tendría sentido. Son dibujos muy cercanos estéticamente y temáticamente a los de Gavarni, en los que la punzada irónica y la crítica social a la burguesía van de la mano y cuyos temas suelen ser la inmoralidad femenina, el matrimonio de conveniencia y los engaños de los maridos a las mujeres y viceversa. A menudo, y como también sucede en las imágenes de Gavarni, son escenas en las que dos personajes dialogan acerca de algún asunto en escenarios interiores de casas burguesas. Los hombres se representan un tanto ridículos, mientras que los retratos femeninos poseen mucha mayor plasticidad y belleza. Los

16. Estos avances fueron especialmente notables en Cuba y supusieron la incorporación a publicaciones cubanas como *La Charanga* de Martínez Villergas de protohistorias constituidas por varios dibujos y breves textos. El proceso se produjo mucho antes que en España.

burgueses y especialmente los maridos son motejados como ridículos y necios, mientras que de las féminas se habla como de «mercancías», y se alude al lujo de sus atavíos que generalmente resulta gravoso para sus cónyuges o amantes. Otros tópicos presentes en este tipo de escenas son las visitas intempestivas, y la censura de los madrileños, pues aparecen varias viñetas sobre la incomodidad y el aburrimiento de los cortesanos en el campo o lo ridículos que resultan en sus paseos por el Prado. Entre estas series de imágenes destaco «Las circunstancias de la mujer» (Imagen 5), cuatro viñetas sobre la mujer y su moralidad con un desarrollo narrativo. En ellas es el texto que dota de



Una mujer que reúne todas las circunstancias que se pueden pedir.



Una mujer de mas circunstancias que las que se pueden pedir.



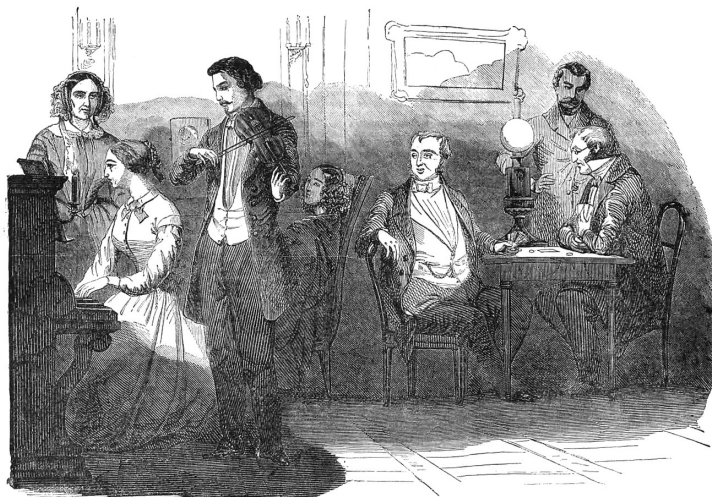
Una mujer de las circunstancias que deben pedirse.



Una mujer de circunstancias que nadie pediría.

Imagen 5. Las circunstancias de la mujer.

sentido a las imágenes. La primera presenta a una pareja de burgueses paseando, debidamente vestidos y bien situados socialmente. Bajo la imagen, el lema «Una mujer que reúne todas las circunstancias que se pueden pedir» se hace referencia al papel de la mujer burguesa como apoyo de su marido, una mujer bella y bien vestida que parece ir satisfecha del brazo de un hombre orondo y



Las noches de invierno en la ciudad.



Las noches de invierno en la aldea.

Imagen 6. Las noches de invierno en la ciudad/en la aldea.

rico. Contrasta con ella la segunda imagen, que muestra a una pareja formada por una mujer burguesa recostada en un diván en actitud indolente y fumando, bajo la mirada de un varón bien vestido. En el pie de la imagen, un texto que no deja dudas sobre la censura moral de ese personaje femenino: «Una mujer de más circunstancias que las que se pueden pedir». Las dos viñetas situadas en la parte inferior, también escenas de la vida doméstica, recogen a una madre jugando con su hijo «Una mujer de las circunstancias que deben pedirse», en definitiva el ángel del hogar que debía presidir y cuidar la vida familiar, y finalmente, una escena protagonizada por personajes populares que recoge a una mujer discutiendo con un hombre apocado, contra la pared, literal y gráficamente. Se trata de «Una mujer de circunstancias que nadie pediría».

Otro tipo de grabados también de carácter costumbrista son las escenas dibujadas con un pie de texto breve que cobra sentido mirando el dibujo y que sin él no lo tendrían. Así, en la escena «Las noches de invierno en la ciudad» (Imagen 6) se representa un café en el que se distinguen dos ambientes, el de una de las mesas en la que los hombres juegan a las cartas y un primer plano a la izquierda con los músicos, una pianista y un violinista como protagonistas. El segundo grabado, «Las noches de invierno en la aldea», situado en la parte inferior de la misma página, recrea una hila, con los aldeanos frente al fuego, las mujeres con ruecas y un narrador de historias, un hombre de cierta edad que está contando cuentos y anécdotas al amor de la lumbre. Corte y aldea, mundo refinado del ocio frente al universo aldeano del trabajo y el sosiego, uno de los tópicos reiterados en artículos de costumbres y que llegan a constituirse en ejes de la obra de determinados novelistas «costumbristas» como José María de Pereda (González Herrán, 2006: 61-74).

Otro grupo de imágenes con estas características son las que figuran bajo el lema «Cada cual tiene sus gustos» (Imagen 7). Se recrean dos estampas antitéticas: unos borrachos frente a una mesa de una taberna de aldea y en la imagen inferior la humilde familia de un carpintero (sutil referencia a San José) formada por el matrimonio y dos criaturas, un hombre feliz en su condición de padre que se sitúa en el centro de la escena. En esta estampa se pone de relieve el afán moralizador de las dos imágenes costumbristas, proponiendo la moderación y la vida familiar como emblemas vitales frente a los excesos del vino y las francachelas de la primera imagen.

El tercer grupo de imágenes/textos costumbristas está constituido por aquellas series de viñetas en las que el texto y la imagen tienen la misma importancia. Estas son los verdaderos antecedentes de la historieta gráfica: algunas carecen de desarrollo narrativo, pues congelan en una única imagen



Cada cual tiene sus gustos.



Cada cual tiene sus gustos.

Imagen 7. Cada cual tiene sus gustos.

lo que sería una secuencia de un cómic y otras son ya relatos. Entre las aparecidas en *La Ilustración* destaco «El dolor de muelas» (Imagen 8), historieta gráfica compuesta por treinta y ocho viñetas con textos de cierta extensión en la parte inferior en la que se relatan las desventuras de un hombre cobarde

EL DOLOR DE MUELAS.



Imagen 8. El dolor de muelas.



Imagen 8. El dolor de muelas.

aquejado de un desasosegante dolor de muelas y en la que texto e imagen cuentan a la par esta historia.

En conclusión, el análisis del abundante corpus de textos y dibujos costumbristas en *La Ilustración* revela la importancia que continuaba teniendo el género costumbrista a mediados del siglo XIX y la huella que en él ejercían los grandes maestros costumbristas como Larra o Mesonero Romanos.

EL DOLOR DE MUELAS.

CONCLUSION.



Exámen y averiguacion.



El dentista comienza su interminable operacion.



¡El primer cuarto de hora!



¡El segundo cuarto de hora!



¡El tercer cuarto de hora!



¡El cuarto de hora número 4!!!



Ya salió.

El hombre se sorprende al ver que esta interminable operacion no ha durado mas que un minuto.

LA MUERTE.

Méfica.

A M...

¿Por qué de aquella lígubre campana
turbó los aires la siniestra voz?
¿Quién es esa tonada, solitaria
que su sonido cóncavo anunció?
—La muchedumbre pálida
repite en ronco acento, aterrador:
«¡Al ministro dad fámélico
su presa de hoy!»

De la humilde cabaña al régio trono
alcanza su segur con golpe igual;
arranca al infeliz de su abandono,
á la virgen del ara nupcial;
de su miseria al bienestar,
de su hélico triunfo al vencedor,
y á la vida exánimo
de su dolor.

—
¿Por qué lloráis los que á su golpe rudo
mirásteis vuestro amor desaparecer?
¿No es ella, acaso, impenetrable escudo
contra todo el humano pudor?...
—No cesen, no, las lágrimas!
Mas curran por vosotros que vivís;
que del placer vestidlo
es el morir!



Y se echa en los brazos de su salvador, lleno de reconocimiento.



Por la noche vá á celebrar su bienestar bailando alegremente en casa de la condesa de...

¿Por qué, pues, á la voz de esa campana

Pocas palabras, y al grano.

Un célebre poeta de Bagdad habia oido elogiar tanto á un cofrade suyo de Damasco, que resolvió hacer un viaje para juzgar por sí mismo si era merecida la reputacion de su rival: inmediatamente se puso en camino, y luego que llegó á casa de aquel y le hubo saludado segun costumbre, le manifestó el objeto de su visita. El damasquino tomo en seguida el manuscrito de una historia que estaba escribiendo y leyó un capítulo á su hósped, el cual le escuchó en silencio, y cuando aquel hablo acortado, se levantó y dijo:—«¡Sais el mas gran escritor en prosa. En seguida se levantó salubriote copiosamente, montó en un dromedario y regresó á Bagdad. Seis meses despues el ciudadano de Damasco entraba por las puertas del aristarco que le habia dado su parecer sobre la prosa: «¡Lo he recitado silenciosamente, aunque le ofreció un asiento, y su éspuso á escuchar; pues su compañero se preparaba, sin mas ceremonias, á leer algunos trozos de unas poesias que acababa de componer: oyólo con la misma atencion que lo habia hecho en Damasco y, terminada la lectura, dijo solamente, continuando la frase suspendida seis meses antes:—*«y en serio.»* Acto continuo se separaron sin hablar mas palabra.

Precaucion de un andaluz.

Encontróse un andaluz con unos hadrones, los despues de haberlo robado, le apañaron con una...

Imagen 8. El dolor de muelas.

Esta influencia se manifestaba no solamente en los aspectos formales como la presencia de un narrador observador, la detención en lo más pintoresco, la reproducción del lenguaje popular y castizo o el afán moralizador, sino en la reiteración de la crítica social como tema fundamental que había presidido las producciones costumbristas anteriores y que continuaba siendo esencial en las que aparecen en este periódico.

Además el estudio de las imágenes «costumbristas» de *La Ilustración* revela que en la mayor parte de los casos se trataba de grabados reaprovechados de otras publicaciones anteriores, lo que supone que en muchos casos la imagen se consideraba subsidiaria o de menor importancia que el texto. Sin embargo, por las razones que hemos ido desgranando en el artículo, el número de las imágenes (en este caso de contenido costumbrista) se va incrementando a medida que avanzan los números del periódico, quizá por los avances técnicos, por la influencia de la prensa francesa cuyo modelo era muy imitado en nuestro país o por las demandas del público y así, podemos ver cómo la pintura de las costumbres contemporáneas que está en la base del costumbrismo se inicia en los números de la revista a partir fundamentalmente de discursos textuales, pero en los últimos números hay una presencia cada más notoria del «costumbrismo gráfico» que no podemos dejar de poner en valor por su abundancia, por las ricas y variadas relaciones que establece con los textos y porque en ella está el germen de géneros híbridos entre imagen y texto que se desarrollarán con profusión en el siglo XX.

Precisamente, Ángel Fernández de los Ríos se hacía eco en las páginas inaugurales de la publicación, el 3 de marzo de 1849, de las dificultades que tenía iniciar en España un periódico que combinara el trabajo de dibujantes con el de escritores y corresponsales y afirmaba su voluntad decidida de allanarlas para conseguir un periódico que estuviera a la altura de los europeos que tomaba como modelo. No cabe duda de que, en lo que al costumbrismo se refiere, consiguió estos propósitos, pues si bien es cierto que no contó con escritores de primera línea, sí supo incorporar las novedades iconográficas y explotar las posibilidades que estas le ofrecían en la pintura de los usos, tipos, modas y costumbres de la España del medio siglo.

Bibliografía

- AYALA ARACIL, María de los Ángeles, *Las colecciones costumbristas (1870-1885)*, Alicante, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1993.
- AYALA ARACIL, María de los Ángeles, «El Madrid urbano en las *Escenas Matritenses* de Mesonero Romanos» *Caminería Hispánica. Actas del II Congreso Internacional de Caminería Hispánica* (coordinador Manuel Criado del Val), AACHE ediciones, 1996, pp. 317-328.
- AYALA ARACIL, María de los Ángeles, «El costumbrismo visto por los escritores costumbristas: definiciones» en *Actas del II Coloquio de la SLESXIX. La elaboración del canon en la literatura española*, Díaz Larios, Luis F. y otros (editores), Barcelona, PPU, 2002, pp. 51-58.

- AYALA ARACIL, María de los Ángeles, «La mujer: escenas y tipos costumbristas en el Semanario pintoresco español», *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura. Ejemplar dedicado a Literatura y prensa romántica: El Artista y El Semanario Pintoresco Español en sus aniversarios*. In Memoriam Alberto Sánchez Álvarez-Insúa, (septiembre-octubre de 2012), (2012), pp. 931-936.
- BARRERO, Manuel, «Orígenes de la historieta española, 1857-1906», *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*, CLXXXVII, 2 Extra, 2011, pp. 15-42.
- BONET CORREA, Antonio (1975). «Introducción» a Ángel Fernández de los Ríos. *El futuro Madrid*, Barcelona, José Batlló.
- BOTREL, Jean François, «Imágenes sin fronteras: el comercio europeo de las ilustraciones», *Literatura ilustrada decimonónica, 57 perspectivas*, Borja Rodríguez Gutiérrez y Raquel Gutiérrez Sebastián (editores), Santander, PUBliCan, 2011, pp. 129-144.
- ESCOBAR, José, «Narración, descripción y mimesis en el «cuadro de costumbres»: Gertrudis Gómez de Avellaneda y Ramón de Mesonero Romanos». *Romanticismo 3-4: Actas del IV Congreso sobre el Romanticismo español e Hispanoamericano*, Ermanno Caldera (editor). Génova, Universidad de Génova, 1988, pp. 53-60.
- GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel, «La aventura del joven que viaja (entre corte y aldea), en la ficción de José María de Pereda», 2006, *Recordando a Pereda*, Raquel Gutiérrez Sebastián (editora), Caja Cantabria, Santander, 2006, pp. 61-74.
- GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel y RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja, «Gavarni: El dibujante tras el hombre», *Gavarni: Masques et visages en la colección UC de arte gráfico*, Santander, Universidad de Cantabria, 2012, pp. 9-14.
- MESONERO ROMANOS, Ramón de, «Más sobre Fernández de los Ríos», *La Ilustración Española y Americana*, XXV, (1880), pp. 5-6.
- PALOMO, María del Pilar, «Texto e imagen en el *Semanario pintoresco*: Mesonero y Alenza» en *Actas del VI Congreso del Centro Internacional de Estudios sobre el Romanticismo Hispánico. El costumbrismo romántico*, Bulzoni, Roma, 1996, pp. 239-248.
- PICÓN, Jacinto Octavio, «Ángel Fernández de los Ríos», *La Ilustración Española y Americana*, XXIV, (1880), pp. 423-427.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja, *Historia del cuento español (1764-1850)*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2004.
- ROMÁN, Isabel, «Hacia una delimitación formal del costumbrismo» decimonónico», *Philologia hispalensis*, número 3, (1988), pp. 167-180.
- RUBIO CREMADES, Enrique, «El artículo de costumbres o «Satyra quae ridendo corrigit mores», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXX, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, (1994), pp. 147-167.

- RUBIO CREMADES, Enrique, *Periodismo y literatura: Ramón de Mesonero Romanos y el Semanario Pintoresco Español*, Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, 1995.
- RUBIO CEMADES, Enrique, «Los peligros de Madrid en el *Semanario Pintoresco Español*». *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura. Ejemplar dedicado a Literatura y prensa romántica: El Artista y El Semanario Pintoresco Español en sus aniversarios*. In *Memorian Alberto Sánchez Álvarez-Insúa*. (septiembre-octubre de 2012), pp. 869-880.

Artículos de *La Ilustración* citados

- CARDAÑO, PRIMITIVO Andrés, «Las velas de sebo», *La Ilustración. Periódico Universal*, sábado, 8 de febrero de 1851, número 6, pp. 42-34.
- E. F., «La ribera del Manzanares» *La Ilustración. Periódico Universal*. Sábado, 16 de junio de 1849, número 16. Tomo I, página 125.
- ESPERÓN, Antolín. «El músico aficionado». *La Ilustración. Periódico Universal*, sábado, 15 de enero de 1851, número 4, página. 31.
- MARÍN Y GUTIÉRREZ, Antonio, «Peligros de Madrid». *La Ilustración. Periódico universal*, número 37, 10 y 24 de noviembre de 1849, tomo I. pp. 292-293.
- S.C. «La literata». *La Ilustración. Periódico Universal*, sábado 26 de abril de 1851, número 17, página 136.
- SANTÍN DE QUEVEDO, Julián, «La pollita». *La Ilustración. Periódico Universal*, sábado 8 de marzo de 1851, número 10, página. 78.
- Sin firma, «Cada cual tiene sus gustos», *La Ilustración. Periódico universal*, sábado 19 de abril de 1851, número 16, pág. 124.
- Sin firma, «El dolor de muelas», *La Ilustración. Periódico universal*, sábado 22 de marzo de 1851, número 12, pp. 92-93 y 96.
- Sin firma, «Placeres y miserias del invierno», *La Ilustración. Periódico Universal*, sábado 9 de noviembre de 1850, número 45. Tomo I, pp. 356-357.
- Sin firma, «Las noches de invierno en la ciudad» «Las noches de invierno en la aldea», *La Ilustración. Periódico Universal*, sábado 10 de marzo de 1851, número 8, pág. 77.
- Sin firma, «Las circunstancias de la mujer», *La Ilustración. Periódico Universal*, sábado 12 de julio de 1851, número 28, pág. 224.
- X. Z. O., «El día de San Isidro», *La Ilustración. Periódico Universal*, sábado, 12 de mayo de 1849, tomo I, pp. 86-87.

Fecha de recepción: 04/03/2013

Fecha de aceptación: 22/04/2013

LECTURAS TRANSATLÁNTICAS. LAS LETRAS ESPAÑOLAS EN *EL INICIADOR* (MONTEVIDEO, 1838-1839)

Luis Marcelo MARTINO

luis.marcelo.martino@gmail.com

CONICET — Universidad Nacional de Tucumán (Argentina)

Resumen

El Iniciador. Periódico de Todo y para Todos es un quincenario en el que colaboran varios intelectuales argentinos pertenecientes a la llamada «generación del 37» o «generación romántica». La cultura española constituye un tópico significativo en el programa político y estético de estos letrados. Nuestro trabajo se propone determinar las complejas posturas frente a la literatura española que se ponen de manifiesto en *El Iniciador*.

Palabras clave: Romanticismo, Literatura española, Prensa periódica.

Abstract

For *El Iniciador. Periódico de Todo y para Todos*, a bimonthly magazine, write several Argentinian intellectuals of the so called «generation of '37» or «romantic generation». The Spanish culture is a significant topic of the political and aesthetic program of these intellectuals. The purpose of our work is to identify the complex positions on Spanish literature revealed in *El Iniciador*.

Keywords: Romanticism, Spanish literature, Press.

La crítica y la historia de la literatura han acuñado la categoría de *generación del 37* para caracterizar a los letrados argentinos nacidos alrededor de 1810, que se organizan formalmente en torno al Salón Literario creado por el librero

Marcos Sastre a mediados de 1837¹. En dicho salón, concebido como un ámbito de reunión, lectura y discusión intelectual² —si bien participan algunos intelectuales de mayor edad, ya consagrados— tiene un rol preponderante un grupo de jóvenes que posteriormente fundarán y dirigirán una serie de publicaciones, por lo general de vida efímera. Un rasgo distintivo de estos letrados es su conflictiva relación con la cultura y la literatura españolas. Las páginas de *El Iniciador* (Montevideo, 1838-1839) —uno de los proyectos periodísticos en los que participan estos jóvenes— no son impermeables a esta cuestión. Esbozar un bosquejo de la/s postura/s de dicho periódico frente a las letras hispanas es el objetivo que persigue nuestro trabajo.

El 15 de abril de 1838, el uruguayo Andrés Lamas y el argentino Miguel Cané —quien reside en Montevideo desde mayo de 1835 (Mujica Láinez 2000, 34-35)— fundan *El Iniciador. Periódico de todo y para todos*, de aparición quincenal, cuya vida se extiende hasta el 1º de enero de 1839 (Vedia y Mitre 1941, pág. 44; Zinny 1883, págs. 210-213; Praderio 1962, págs. 63-64). Entre sus colaboradores figuran Juan Bautista Alberdi, Rafael Jorge Corvalán, Carlos Tejedor, Giovanni Battista Cuneo, Esteban Echeverría, Félix Frías, Juan María Gutiérrez, Miguel Irigoyen, Luis Méndez, Bartolomé Mitre, Florencio y Juan Cruz Varela y Santiago Viola (Vedia y Mitre, pág. 38, 46; Zinny, pág. 210).

En el texto programático titulado «Introducción», Lamas presenta a *El Iniciador* como «una publicación útil y amena» («Introducción», *El Iniciador*, N° 1, tomo 1, 15 de abril de 1838, pág. 2, col. 1)³, abierta a «todos los que tengan algo útil que decir» y dirigida al pueblo, al que pretenden ilustrar como requisito previo y necesario para alcanzar la libertad («Introducción», pág. 1,

1. Esta categoría es susceptible de numerosas críticas, centradas principalmente en el carácter heterogéneo del pensamiento de sus miembros, así como también en la imagen estática que ofrece de sus formas de organización. Cfr. los trabajos realizados en esta dirección por Eugenia Molina (2002, 2011), Claudio Maiz (2011) y Marcelo Martino (2012b), entre otros.

2. Remitimos al imprescindible y documentado estudio de Félix Weinberg (1977) sobre la historia, antecedentes y características del Salón Literario.

3. En el presente trabajo optamos por modernizar la grafía de todas las citas de *El Iniciador*, así como también de otras publicaciones y escritos de la época. Los artículos de *El Iniciador* están suscriptos en su mayoría por iniciales, que —salvo en el caso de Juan Cruz Varela— no coinciden con las iniciales de los nombres de los autores (Vedia y Mitre, pág. 45). La «Introducción» está firmada por C.M. —las iniciales de Miguel Cané invertidas (Vedia y Mitre, pág. 47)— y es atribuido a Andrés Lamas (Vedia y Mitre, pág. 79) sobre la base de las anotaciones manuscritas de Cané en un ejemplar que se conserva en la Biblioteca Nacional de la República Argentina. La misma indicación de autoría se encuentra en el ejemplar del Colegio Nacional de Buenos Aires que perteneció a Lamas (Vedia y Mitre: pág. 81). Seguiremos ambas fuentes para la identificación de los autores de los artículos citados en este trabajo.

col. 1). Su propósito principal consiste en completar el proceso de independencia iniciado por la Revolución de Mayo de 1810 en sus aspectos culturales: «hay nada menos, que conquistar la independencia inteligente de la Nación: su independencia civil, literaria, artística, industrial» (pág. 1, col. 2)⁴. La conciencia de esta misión es un tópico presente en el discurso de los letrados del 37, quienes —según Weinberg— se proponen «completar la flamante soberanía nacional con la independencia cultural» (Weinberg 1977, pág. 67).

Un lugar común a la hora de caracterizar a estos intelectuales es mencionar su hispanofobia, su desprecio de las costumbres, literatura y valores españoles, como un gesto ideológico de ruptura, acorde con esa tarea de emancipación intelectual que se arrojan. La crítica, no obstante, ha detectado en su discurso un movimiento dialéctico de «atracción-rechazo» respecto a la literatura española, relativizando por lo tanto la tensión hispanofóbica y señalando los referentes peninsulares de estos letrados (Weinberg 1977, págs. 66-69; Zuleta 1984-1985, pág. 62).

Se ha remarcado fundamentalmente la gravitación, no sólo en el Río de la Plata sino en gran parte de Hispanoamérica, de la llamada *Joven España* (Arrieta 1980, pág. 107). Weinberg define de modo un tanto impreciso este movimiento como «el conjunto de hombres que en ese preciso tiempo en la península pugnaba por la renovación y la libertad» (Weinberg 1977, págs. 68-69). Constituye, por lo tanto, un proyecto político, vinculado ideológicamente con las sociedades secretas republicanas, filiales de la «Joven Europa», surgidas a partir del modelo de la *Giovine Italia* de Giuseppe Mazzini (Myers 2005a, págs. 400-401; Ruiz Otín 1983, pág. 59). Remite también a «una escuela literaria comprometida con la realidad política y social de la época, frente al romanticismo evasivo y fantástico» (Ruiz Otín, pág. 59).

La figura y la obra de Mariano José de Larra —quien habría acuñado el nombre de *Joven España* para expresar sus esperanzas de concreción de una literatura nacional marcada por los ideales ilustrados de la democracia y del progreso intelectual (Ruiz Otín, págs. 59-60)⁵— ejercen una fuerte atracción

4. Encontramos una afirmación semejante en el artículo «Sobre la anterior traducción» (*El Iniciador* N° 1, tomo 1, 15 de abril de 1838, págs. 15-16), firmado por E. y atribuido a Miguel Cané, referido a la traducción del francés realizada por «la redacción del Iniciador» de *Golpe de vista sobre la literatura española*, de Leroux: «Como la armonía entre los elementos sociales [es] de una necesidad absoluta, nosotros sin cometer una vergonzosa contradicción, no podemos quedar bajo el yugo literario de la España, después de haber hecho pedazos el político» (pág. 16, col. 1).

5. Cfr. su artículo «Literatura. Rápida ojeada sobre la historia e índole de la nuestra. Su estado actual. Su porvenir. Profesión de fe», publicado en *El Español. Diario de las Doctrinas y los Intereses Sociales*, N° 79, 18 de enero de 1836.

sobre los letrados del 37. Navas-Ruiz lo considera el romántico español más respetado (Navas-Ruiz 1970, pág. 74)⁶. Carilla sostiene que «Larra fue, sin duda, el escritor español del pasado siglo [XIX] que mayor interés despertó en América durante las generaciones románticas» (Carilla 1967, pág. 98). Por su parte, y de un modo tal vez demasiado radical, Katra afirma que «Con la excepción de Larra, no había ninguna presencia contemporánea en el escenario intelectual español que encarnara un ejemplo valioso para los jóvenes intelectuales argentinos en su búsqueda de la emancipación literaria y cultural de América del Sur» (Katra 2000, pág. 105)⁷.

Además de Larra, José de Espronceda constituye un modelo admirado e imitado continuamente por estos letrados (Zuleta, pág. 62; Navas-Ruiz, págs. 74-75; Arrieta, pág. 112). Para Carilla, «El prestigio de Espronceda iguala y aún supera —en ocasiones— el de Larra en estas tierras» (Carilla, pág. 103).

La tensa convivencia entre anti-españolismo y admiración por ciertas figuras peninsulares que mencionábamos antes se percibe claramente en las páginas de *El Iniciador*. Como prueba, basta citar la publicación de artículos de costumbres de *Figarillo* —pseudónimo que emplea Alberdi en homenaje a Larra⁸—, así como también de textos del propio *Fígaro*⁹, junto a artículos donde se pone de manifiesto una hispanofobia recalcitrante¹⁰.

6. Navas-Ruiz agrega que «hasta cuatro veces se editaron sus obras en Uruguay, Chile, Venezuela y México entre 1835-1845» (Navas-Ruiz, pág. 74).

7. Cfr. también el trabajo de Eva M. Valero Juan sobre la influencia de Larra en Hispanoamérica (2011).

8. «Caracteres» (*El Iniciador* N° 2, tomo 1, 1° de mayo de 1838, págs. 36-37); «El braceo» (N° 3, tomo 1, 15 de mayo de 1838, págs. 69-70); «Los escritores nuevos y los lectores viejos» (N° 4, tomo 1, 1° de junio de 1838, págs. 94-96); «Da. Rita Material» (N° 5, tomo 1, 15 de junio de 1838, págs. 114-115); «Una esquila funeraria» (N° 8, tomo 1, 1° de agosto de 1838, págs. 181-182); «Figarillo en Montevideo» (N° 9, tomo 1, 15 de agosto de 1838, págs. 198-201); «Figarillo en Montevideo» (N° 3, tomo 2, 15 de noviembre de 1838, págs. 52-55); «Curso público. Enseñanza del idioma» («Figarillo en Montevideo» (N° 3, tomo 2, 15 de noviembre de 1838, págs. 63-64). Algunos de estos artículos ya habían aparecido previamente en *La Moda. Gaceta semanal de Música, de Poesía, de Literatura, de Costumbres*, semanario publicado en Buenos Aires entre el 18 de noviembre de 1837 y el 21 de abril de 1838, en el que Alberdi desempeña un rol importante.

9. «Carta de Fígaro a su corresponsal en París acerca de la disolución de las Cortes y otras varias cosas del día. Buenas noches» (*El Iniciador* N° 1, tomo 1, 15 de abril de 1838, págs. 5-10); «Cuasi. Pesadilla política» (N° 2, tomo 1, 1° de mayo de 1838, págs. 38-41); «¿Qué dice usted? Que es otra cosa» (N° 3, tomo 1, 15 de mayo de 1838, págs. 70-72); «Fígaro dado al mundo» (N° 4, tomo 1, 1° de junio de 1838, págs. 92-94).

10. Tal es el tono de «¿Qué nos hace la España?» (*El Iniciador* N° 6, tomo 1, 1° de julio de 1838, págs. 121-122); «Reacción contra el españolismo» (N° 8, 1° de agosto de 1838, pág. 183-184, ambos atribuidos a Alberdi).

Rafael Arrieta se ocupa brevemente de la presencia de la literatura española en *El Iniciador*, en un pasaje de su libro consagrado a estudiar los vínculos entre la literatura argentina y España:

La «joven España» fue reconocida en la primera página como aliada contra la secular. Fíguro fue reproducido, elogiado o citado casi regularmente en las sucesivas quincenas. Reprodujéronse también artículos de algunas publicaciones españolas y, en una oportunidad, varias piezas poéticas de Patricio de la Escosura. El joven Mitre —tenía diecisiete años— rindió cálido homenaje a Quintana; Gutiérrez hizo lo propio con Meléndez Valdés. [...] Aunque sin nombre de autor, la afortunada *Canción del Pirata*, de Espronceda, había merecido la transcripción en el primer número de *El Iniciador* (Arrieta, pág. 109)

La síntesis de Arrieta, aunque escueta, resulta completa y precisa. Sus palabras constituyen una suerte de hilo conductor valioso a la hora de identificar y revisar las huellas de la literatura española en las páginas de *El Iniciador*. Tal como afirma el crítico, desde el primer número se expresa la solidaridad con la *Joven España*¹¹:

Sus escritos, las víctimas de ese espíritu viejo, por cuya destrucción tanto trabaja, nos merecen profundas y sinceras simpatías. La España joven, es nuestra mejor amiga, es nuestra hermana; pues que nuestra misión es idéntica a la suya. La ofrecemos una mano de amigo, y un corazón de hermano («Sobre la anterior traducción», pág. 16, col. 2)

Esta declaración de fraternidad con la *Joven España* se repite con palabras casi idénticas en otros textos de *El Iniciador*, tales como «Reacción contra el españolismo» —donde Alberdi afirma exaltado: «¡La joven España, la hermana nuestra, porque venimos de un mismo siglo, se burla de la España vieja, la madrastra nuestra» (tomo 1, N° 8, 1° de agosto de 1838, pág. 183, col. 2)¹²— y en la reseña de la publicación de los artículos de Larra¹³. Dicha reseña —que analizaremos más adelante—, así como la reproducción de los artículos de Fíguro ya mencionados, testimonian el regular homenaje a Larra, señalado por Arrieta.

Se reproducen asimismo textos de distintas publicaciones españolas: *El Vapor*, la *Revista Española*, *El Guardia Nacional* (Barcelona), *No me olvides* y *El Artista*, entre otras. De las páginas de esta última¹⁴ se extrae la «Canción del

11. «Sobre la anterior traducción», *El Iniciador* N° 1, tomo 1, 15 de abril de 1838, págs. 15-16. El artículo está firmado por la inicial E. Tanto el ejemplar de Cané como el de Lamas señalan al primero como su autor (Vedia y Mitre, págs. 79, 81).

12. Este artículo ya había aparecido en *La Moda* N° 22, 14 de abril de 1838, págs. 1-2.

13. «Fíguro y D. Mariano José de Larra» (*El Iniciador* N° 2, tomo 2, págs. 38-44). Firmado por la «Redacción del Iniciador».

14. Considerada la «gran revista romántica» (Navas-Ruiz, pág. 49).

pirata¹⁵» y el cuento «La pata de palo», de José de Espronceda¹⁶. Por su parte, las «varias piezas poéticas de Patricio de la Escosura» a las que hace referencia Arrieta son las distintas partes del poema épico «El bulto vestido del negro capuz»¹⁷. Con respecto a los homenajes a Meléndez Valdés y Quintana, vale la pena analizarlos con más profundidad a fin de delimitar las diversas operaciones de configuración de canon o canones de la literatura española que se actualizan y entrecruzan en *El Iniciador*.

Gutiérrez lee a Meléndez Valdés

Con el título «D. Juan Meléndez Valdés», aparece en el N° 7 del tomo 1 un artículo firmado por Z., inicial que remitiría a Juan María Gutiérrez (Vedia y Mitre, pág. 80)¹⁸. El ensayo se articula en dos partes: una extensa introducción de carácter general y la semblanza biográfica del escritor español. Ya desde el epígrafe de Lope de Vega —«¡O letras pocas veces sin desgracias!»—, extraído de la silva séptima del *Laurel de Apolo*, Gutiérrez introduce el tópico de la mala fortuna de los poetas y la falta de reconocimiento de sus méritos y virtudes, y afirma la necesidad de hacerles justicia y escribir su leyenda, tal como se escribió la de los héroes (pág. 138, col. 2 – pág. 139, col. 1). Este tópico se engarza con el motivo romántico del poeta visionario, solitario e incomprendido, un ser iluminado y por eso mismo aislado del resto de los hombres (Myers 2005b, págs. 30-32):

[...] mil veces los poetas han sido precursores de una alta idea, que si bien fuera mal comprendida en las épocas en que florecieron, produjo en adelante su fruto provechoso al mundo. Caminaron siempre al frente de su siglo, solos, sin temor al verse aislados, ni amedrentarse al pensar en las dificultades que pudieran hallar en una vía ignorada. Alentábase en su empeño una fe ardiente; les guiaba en la peregrinación una esperanza sublime y la estrella del genio (pág. 139, col. 1)

Por la audacia de los poetas al lanzarse más allá de los límites de lo conocido y la ingratitud con que se les paga su tarea, Gutiérrez los compara con la figura de Cristóbal Colón, descubridor de un nuevo mundo, del mismo modo que

15. Reproducida en el N° 1, tomo 1, 15 de abril de 1838, págs. 17-18.

16. Reproducido en el N° 2, tomo 1, págs. 41-43, con la firma J. de E.

17. Publicado en el N° 2, tomo 1, 1° de mayo de 1838, págs. 44-47, y atribuido erróneamente a «Patricio de la Escosura».

18. Correspondiente al 15 de julio de 1838 (págs. 138-142). Bárbara Rodríguez Martín señala que «Tal vez este ensayo fue escrito por influjo de José Joaquín de Mora, quien en la serie *On Spanish Poetry* (1824), traducida parcialmente por Gutiérrez para *El Recolector*, Museo Americano en 1836» (2005-2006, pág. 188).

aquellos son exploradores del «mundo de las ideas» (pág. 139, col. 1)¹⁹. El poeta deviene así en un «desvalido navegante que desafía intrépido las borrascas del Océano», en una «miserable criatura dotada de genio que penetra los más secretos santuarios de la inteligencia» (pág. 139, col. 1).

Gutiérrez se propone el rescate de aquellos poetas que sufieron grandes padecimientos. En esta línea, y a partir de la lectura de «las reflexiones de un autor extranjero» —a quien no menciona—, realiza un ejercicio de memoria tendiente a recordar a poetas españoles «notables por las circunstancias de su vida», circunstancias que, sin embargo, resultan desconocidas: «sus hechos, como todo lo que pertenece a la España, es obscuro, incompleto» (pág. 139, col. 2). Gutiérrez manifiesta su esperanza de que, cuando triunfen «la libertad y las ideas en la lucha que ensangrienta la Península», prosperen las artes y las letras, y los españoles se dediquen al estudio de sus «hombres ilustres» y de su rica cultura, que contiene el rastro de muchas civilizaciones y tradiciones, que deberían exaltar la «imaginación española» (pág. 139, col. 2). La crisis política contemporánea de España —guerra entre carlistas e isabelinos o partidarios de la regenta María Cristina—, marcada por el oscurantismo y la ignorancia, obstaculizaría entonces una adecuada valoración de ese patrimonio e inhibiría la producción poética.

Sin embargo, Gutiérrez detecta algunas muestras dignas de mención y traza un primer canon, deliberadamente abierto, impreciso e incompleto: «Ya existen ensayos felices de este género en las novelas de Trueba y otros varios; en los bosquejos históricos publicados en algunos periódicos, en los romances de Saavedra... &» (pág. 139, col. 2 – pág. 140, col. 1). La presencia en este corpus del Duque de Rivas y de Joaquín Telésforo de Trueba y Cossío —considerado el iniciador en la literatura española de la imitación de la novela de Walter Scott por su obra *Gómez Arias or the Moors of the Alpujarras* (Londres, 1828) (García González 2005, pág. 112)— son indicios del programa romántico que impulsa aquí Gutiérrez, cuyos rasgos explicita a continuación, al proponer un modelo de literatura nacional. Francia, a juicio del crítico, está en condiciones de señalarle a España «el sendero que debe seguir en su obra literaria», comunicándole

la par del amor a la libertad constitucional, el amor a las investigaciones de lo pasado, al estudio de las cosas propias, la afición al conocimiento exacto

19. Encontramos una imagen semejante de Colón en el discurso que Gutiérrez pronuncia en la inauguración del Salón Literario, «Fisonomía del saber español: cuál deba ser entre nosotros», donde lo retrata con los rasgos del «genio» incomprendido (Weinberg 1977, pág. 148).

y poético de lo que fue y el colorido dramático con que los noveladores de la Francia embellecen sus cuadros (pág. 140, col. 1)

Gutiérrez proyecta luego su mirada al pasado para proponer un segundo canon, esta vez más elaborado y preciso, compuesto por «hombres ilustres que cultivaron la poesía», y que él sabe distinguir «Tras el paño que oculta el teatro de las letras españolas» (pág. 140, col. 1). Todas las figuras que menciona —algunas indirectamente, a través de los cargos o funciones que desempeñaron o de algunas de sus acciones²⁰— pertenecen al Siglo de Oro español: Francisco López de Zárate, Garcilaso de la Vega, Alonso de Ercilla y Zúñiga, Lope de Vega, Miguel de Cervantes, Francisco de Quevedo —«el Señor de la torre de Juan abad»—, Fray Luis de León, Francisco de Sá Miranda²¹, Francisco de Rioja (pág. 140, cols. 1-2). Otro de los criterios de selección es el padecimiento de algún tipo de tormento, provocado por lo general por conflictos con el poder: «Todos padecieron persecuciones del poder civil o persecuciones del religioso o tiros de la calumnia: acechados a toda hora por la más vil de las pasiones [la envidia] [...]» (pág. 140, col. 2).

La recuperación de estos poetas no se desvía del programa estético que parece impulsar Gutiérrez, ya que se halla en perfecta consonancia con la exaltación del Siglo de Oro por parte de los románticos europeos (Peers 1967, págs. 28-31). De este modo, ambas propuestas de canon —la del presente, breve e incompleta, y la del pasado, abundante en detalles y anécdotas— se articularían armónicamente.

No sólo aquellos poetas del Siglo de Oro habrían soportado castigos y tormentos por su actitud contra el despotismo y la tiranía. Los límites de la propuesta de Gutiérrez se ensanchan para abarcar a «todos los literatos españoles, desde D. Juan el II hasta Fernando el VII», mártires que se esforzaron por «ilustrar al mundo» y cuya historia aún está por escribirse (pág. 141, col. 1). Esta ampliación le permite hacer ingresar en su panteón y Parnaso de los sufrientes vates a Meléndez Valdés, «el más ilustre de los poetas modernos españoles» y «el más desgraciado en los últimos años de su vida» (pág. 141, col. 1).

Recién entonces, y en apenas una página —que representa aproximadamente un tercio de la extensión del artículo—, Gutiérrez se consagra a la semblanza biográfica que promete el título. Siguiendo un esquema tradicional,

20. En la mayoría de estos casos, Gutiérrez recurre a las notas al pie de página para indicar el nombre del poeta y evitar ambigüedades.

21. Gutiérrez se refiere a este escritor como «Saa Miranda» (pág. 140, col. 2). Si bien se trata de un autor portugués, su inclusión entre los poetas españoles se justificaría por su producción en lengua castellana.

indica año y lugar de nacimiento, señala quiénes fueron sus maestros —José Cadalso y Jovellanos—, registra el desempeño de algunos cargos y funciones, su participación política y, acorde con el espíritu del artículo, sus sufrimientos —calumnia, prisión, destierro— y la triste circunstancia de su muerte, «pobre y olvidado» (pág. 142, col. 1). Con respecto a su labor poética, menciona, en primer lugar, sus primeros poemas, las odas anacreónticas, «composiciones todas del género erótico» (pág. 141, col. 1), y transcribe a modo de valoración el juicio positivo de José Marchena como cita de autoridad, sin emitir otra opinión. Gutiérrez destaca, en segundo lugar, la aspiración de Meléndez de introducir un género desconocido en la poesía española —en alusión a los poemas filosóficos y morales— imitando a Pope, Young, Thompson y Milton (pág. 141, cols. 1-2). Recoge además la crítica de los «puristas», que acusan a Meléndez de «violador de la hermosa lengua castellana» y le reprochan «el uso de galicismos y arcaísmos» (pág. 141, col. 2)²². Entre sus críticos menciona nuevamente a Marchena, pero en este caso para disentir con él.

El abordaje que realiza Gutiérrez de la producción poética de Meléndez Valdés resulta particular. Por un lado, destaca la llamada «tendencia moral y filosófica» del escritor español (Alborg 1975, pág. 450), parafraseando las propias palabras de Meléndez en la «Advertencia» incluida en la edición de sus poemas de 1797²³. Conviene tener en cuenta aquí que en el siglo XVIII la palabra *filósofo*, como señala Elena de Lorenzo Álvarez, designa al «hombre culto, vinculado al librepensamiento y virtuoso, en el marco de la moral ciudadana, cuya sensibilidad [...] le inclina a alentar las posibilidades de un cambio fundamentado en la razón» (Lorenzo Álvarez 2002, pág. 61). La poesía filosófica remite entonces, en palabras de José M. Caso, a «la literatura al servicio de unos ideales, que van desde lo metafísico hasta lo económico; la literatura comprometida» (Lorenzo Álvarez, págs. 61-62). El rescate de esta línea de la lírica de Meléndez no desentonaría con la propuesta romántica de Gutiérrez²⁴ ni con el tono general de *El Iniciador*, impregnado de las ideas

22. Alborg menciona la crítica de los románticos al estilo alambicado y artificioso de la poesía de Meléndez, y cita en particular a José Gómez Hermosilla, quien lo llama «el corifeo de un nuevo gongorismo, tan detestable como el antiguo» (Alborg 1975, pág. 464).

23. Sobre sus «poesías filosóficas y morales», Meléndez Valdés afirma lo siguiente: «Mas poco acostumbrada [nuestra lengua] hasta aquí a sujetarse a la filosofía, ni a la concisión de sus verdades [...] se resiste a ello no pocas veces; y sólo probándolo se puede conocer la gran dificultad que causa el haberla de aplicar a estos asuntos. Dese pues a mis composiciones el nombre de pruebas, o primeras tentativas» (Meléndez Valdés 1797, pág. XIII). El rótulo de poesía filosófica era empleado, como vemos, por los propios poetas en la ediciones de sus obras (Lorenzo Álvarez 2002, págs. 59-60).

24. Al referirse a las *Epístolas* de Meléndez Valdés, Alborg afirma que «La lírica ilustrada trae entonces una nueva temática humana de muy largas posibilidades, que todo el

del socialismo utópico y del *romanticismo socialista*²⁵. Esa misma veta de la producción de Meléndez es la que destaca Gutiérrez varios años más tarde, en su artículo «La literatura de Mayo» —publicado en la *Revista del Río de la Plata*—, donde afirma que la oda patriótica alcanza

alturas filosóficas desconocidas no sólo dentro de los antiguos dominios de la España y en América, sino en aquella misma nación, en su primera época constitucional cuando sonaban aún los acentos generosos de Cienfuegos, de Meléndez, de Arriaza y del inmortal Quintana (Gutiérrez 1997, pág. 196)

Por otra parte, en su texto sobre Meléndez, Gutiérrez enjuicia positivamente, mediante las palabras de Marchena, otro género cultivado por aquel: las anacreónticas, de clara inspiración grecolatina²⁶. Por ese motivo, no podemos suscribir plenamente las palabras de José E. Rodó sobre el artículo de Gutiérrez:

Levantándose con original arranque su juicio sobre la vulgarizada preocupación que vinculó casi exclusivamente el nombre del poeta [Meléndez Valdés] al repertorio erótico, hoy para siempre marchito y olvidado, glorificó en su obra lo que la crítica de nuestro tiempo reconoce como el más alto merecimiento de Meléndez: la iniciación de la poesía social, revolucionaria, pensadora [...] (Rodó 1967, pág. 705)

Rodó parece concentrarse sólo en la reivindicación de la poesía social de Meléndez, olvidándose que Gutiérrez le dedica también espacio en su ensayo al «repertorio erótico» del poeta español, suscribiendo —como ya dijimos— el juicio positivo de Marchena. Esta consideración de la vertiente anacreóntica de Meléndez es la que, a nuestro juicio, le confiere a su propuesta un matiz más cercano a la estética neoclásica.

Nos ubicamos en este sentido en una línea de interpretación semejante a la planteada por Rodríguez Martín, quien considera el interés de Gutiérrez por Meléndez Valdés como prueba de su «filiación poética» a un «aticismo o romanticismo contenido y con vestigios neoclásicos» (Rodríguez Martín 2005-2006, pág. 188) y como «una más de las aparentes contradicciones de su adhesión a la estética romántica» (Rodríguez Martín, pág. 191). El «supuesto

siglo XIX, tanto el romanticismo como el realismo, habian de heredar» (Alborg, pág. 457).

25. Carlos Rama señala que H. J. Hunt, R. Picart y D. Owens «han acuñado la expresión de *romanticismo socialista*» para caracterizar a aquellos «autores europeos que no siendo estrictamente socialistas, participan parcialmente de estas ideas que a su vez transmiten a sus lectores, dentro de los cuales muchos fueron intelectuales latinoamericanos» (Rama 1977, pág. XII). Entre estos lectores se cuentan precisamente los jóvenes del 37.
26. Alborg señala la influencia de Anacreonte, Horacio, Tibulo, Propertio y Ovidio en la lírica de Meléndez Valdés (Alborg, pág. 451).

clasicismo» de Gutiérrez, según Rodríguez Martín, se relativizaría por «el hecho de que el rasgo de la poética de Meléndez Valdés más apreciado por Gutiérrez sea la innovación (esto es, uno de los rasgos más emblemáticos del romanticismo)» (Rodríguez Martín, pág. 460). Disentimos, no obstante, con algunos puntos de dicha interpretación. A nuestro entender, no es tanto el interés por la figura y obra de Meléndez Valdés lo que testimonia su afiliación a ese romanticismo moderado por rasgos neoclásicos, sino el gesto concreto de recuperación de su poesía anacreóntica, gesto que Rodríguez Martín, al igual que Rodó, no tiene en cuenta. Por otra parte, consideramos que la adscripción al eclecticismo del complejo pensamiento de Gutiérrez, con sus vaivenes clasicistas y románticos, constituye una fórmula más sintética y acabada de abordar esta cuestión. En este sentido, coincidimos con Rodó (1967, pág. 705) y con Christine Bolk, quien afirma que Gutiérrez combinaría ideas ilustradas y románticas (Bolk 1998, págs. 254-258)²⁷.

Resulta interesante contrastar la postura de Gutiérrez frente a la literatura española en su artículo sobre Meléndez Valdés con la que había expresado apenas un año antes, al pronunciar su discurso «Fisonomía del saber español: cuál deba ser entre nosotros», con motivo de la inauguración del Salón Literario²⁸. Allí emite juicios muy duros sobre España, su cultura y su literatura. Declara que «La nación española [...] nunca ha salido de un puesto humilde e ignorante en la escala de la civilización europea» (Weinberg 1977, pág. 150), y que no encuentra ningún español que puedan compararse con Dante, Galileo, Miguel Ángel, Shakespeare, Bacon y Newton (Weinberg 1977, pág. 150). La literatura española le resulta monótona, incapaz de conmover, y disiente con el rescate que realiza August Wilhelm Schlegel de los autores dramáticos (Calderón, Lope de Vega) (Weinberg 1977, pág. 153). La implacable constatación confirma la necesidad de la tarea de la independencia cultural de España:

Nula, pues, la ciencia y la literatura española, debemos nosotros divorciarnos completamente con ellas, emanciparnos a este respecto de las tradiciones peninsulares, como supimos hacerlo en política, cuando nos proclamamos libres (Weinberg 1977, págs. 153-154)

27. Cfr. también Beatriz Sarlo, quien destaca que la formación cultural de Gutiérrez «es de raíz y procedencia francesa, liberal en política, romántica, con un matiz de clasicismo en literatura» (Sarlo 1967, pág. 110).

28. El discurso se publica en el *Diario de la Tarde* N° 1813, 14 de julio de 1837, pág. 1, cols. 1-4 y pág. 2, cols. 1-2. En nuestro trabajo seguimos la versión que Félix Weinberg recoge en su estudio sobre el Salón Literario (1977).

Esta postura dogmática aparece diluida en el artículo sobre Meléndez de *El Iniciador*²⁹. No debemos olvidar, sin embargo, que ya en el mismo discurso de 1837 Gutiérrez relativiza su devastadora afirmación sobre la ausencia absoluta de exponentes hispanos rescatables. La radicalidad de dicha afirmación es nada más y nada menos que un recurso retórico para reforzar esa misión de emancipación mental que se han atribuido los jóvenes del 37, y el mismo Gutiérrez parece descreer de semejante generalización. Un párrafo antes de declarar su nulidad, señala algunas piezas que merecen destacarse del panorama general de la letras peninsulares: las églogas de Garcilaso, los períodos de Antonio de Solís y Rivadeneira, las odas de Fray Luis de León y de Fernando de Herrera, la *Coplas a la muerte de su padre*, de Jorge Manrique y el *Laberinto de Fortuna* de Juan Mena³⁰ (Weinberg 1977, pág. 153). Con las excepciones de este último y de Manrique, todos los escritores mencionados pertenecen al Siglo de Oro. Ningún escrito de Meléndez Valdés —ni de ningún otro autor del siglo XVIII— figura en la lista de los seleccionados.

Mitre lee a Quintana

El segundo homenaje a un escritor del siglo XVIII que se publica en *El Iniciador* está consagrado a Manuel José Quintana. Se titula simplemente «Quintana» (*El Iniciador* N° 11, tomo 1, 15 de setiembre de 1838, págs. 234-235) y lleva por firma las iniciales A.M., que corresponderían a Bartolomé Mitre (Vedia y Mitre, pág. 79). El autor asume desde el comienzo un sujeto colectivo («nosotros»), presentándose así como representante o portavoz del grupo nucleado en el quincenario. Así, en uno de los párrafos finales, caracteriza su escrito como «un tributo que se merecen los hombres ilustres y que el Iniciador debe, a todos aquellos cuya gloria está vinculada con la de la patria o en el bien de la humanidad» (pág. 234, col. 2 — pág. 235, col. 1).

Con tono de manifiesto programático, Mitre —embanderado con los colores de *El Iniciador*— realiza una declaración de principios. Recoge los reproches de sus críticos, según los cuales su ataque a España estaría motivado por «un espíritu ciego de parcialidad» (pág. 234, col. 1), y, tras confesar dicho

29. Cfr. en este sentido las afirmaciones de Beatriz Sarlo: «los juicios que sobre Meléndez vierte Gutiérrez señalan su amplitud en su romanticismo morigerado, que lo lleva a enfocar comprensivamente la literatura de los neoclásicos» (Sarlo, pág. 115).

30. Al caracterizar esta obra de Mena, compara a su autor con Dante, «por la sublimidad de concepción que desplegó en su *Laberinto*» (Weinberg 1977, pág. 153). Gutiérrez incurre aquí en una contradicción, ya que anteriormente —como ya dijimos— había afirmado la imposibilidad de encontrar figuras españolas parangonables con Dante, Shakespeare, etc.

ataque, aclara que el mismo estaba dirigido sólo a la «España estacionaria» y «retrógrada», lo que no implica «desconocer el mérito de los escritores ilustres que haya podido tener» (pág. 234, cols. 1-2). A modo de cierre de esta declaración, Mitre sostiene la afiliación de su grupo a la «escuela progresista», que no constituye «una facción separada, sin tendencias, sin miras sociales [...] porque el progreso es la base fundamental de toda escuela y como lo hemos dicho antes, es la única ley inmutable de la naturaleza» (pág. 234, col. 2)³¹.

Las críticas a los jóvenes intelectuales por su «hispanofobia» a las que se refiere Mitre se remontan a la época del Salón Literario. Felipe Senillosa, un ingeniero español que había asistido a las reuniones y que se consideraba un socio de dicho salón, publica un artículo en el *Diario de la Tarde*³², donde sale «en defensa del aporte español a la cultura, tan vapuleado en el discurso de Gutiérrez» (Weinberg 1977, pág. 64). Se preocupa además por la suerte del Salón y desea conjurar el ambiente hostil que se ha generado a raíz de «certainas opiniones sobre la literatura y la lengua española» (Weinberg 1977, pág. 64). Pocos días después, en las páginas del mismo diario, «Un Americano bachiller» —tal es su firma— se indigna en las páginas del mismo diario³³ por «los ataques que tan injustamente se han dado de poco tiempo a esta parte a la Literatura Española» (pág. 1, col. 1), y remite un «Bosquejo histórico de la Literatura Española», que se publica a continuación³⁴.

La aclaración del alcance y fundamentos de su anti-españolismo, en respuesta y como reacción defensiva frente a tales críticas, constituye una suerte de lugar común, de artefacto retórico colocado por lo general al comienzo de los escritos de los jóvenes del 37. En el artículo «Reacción contra el españolismo» —ya mencionado en este trabajo—, publicado originalmente en *La Moda*

31. En efecto, Miguel Cané ya había afirmado que «nosotros pensamos que cada paso de la humanidad en la carrera que recorre es un progreso» («Literatura», *El Iniciador* N° 3, tomo 1, 15 de mayo de 1838, pág. 50, col. 2). La cursiva pertenece al original. Andrés Lama, el otro fundador del quincenario, se expresa de manera semejante sobre la ley del progreso continuo: «sé que la humanidad es indefinidamente perfectible; sé que ella marcha hacia la perfectibilidad: lo siento así, y no me parece que los años y la vanidad lleguen á hacerme degenerar hasta negar ese progreso continuo» («¿Quiénes escriben El Iniciador? Diálogo sobre alguna cosa», N° 2, tomo 1, 1° de mayo de 1838, pág. 34, col. 2).

32. *Diario de la Tarde* N° 1835, 9 de agosto de 1837, pág. 2, cols. 2-4. El texto está firmado por «Un socio del Salón Literario» y se publica bajo el encabezado «Remitido».

33. *Diario de la Tarde* N° 1852, 31 de agosto de 1837, pág. 1, cols. 1-4 y pág. 2, col. 1. El artículo se publica en la sección «Correspondencia».

34. Weinberg menciona las críticas de Senillosa y del «Americano bachiller» y las incluye entre las «primeras reacciones» que provoca el Salón Literario (Weinberg 1977, págs. 64-66).

y reproducido en *El Iniciador*, Alberdi afirma: «La habitud de hacerlo todo en nuestro país, por algún motivo personal, hace que se atribuya uno semejante a la reacción contra el españolismo que desde algún tiempo sostenemos en el interés puro del progreso nacional» (pág. 1, col. 2 – pág. 2, col. 1). De igual modo, el mismo Alberdi sostenía al comienzo de su ensayo «Literatura española», aparecido en *La Moda* (Nº 6, 23 de diciembre de 1837, págs. 1-3.): «Se ha creído deber atribuir las tendencias antipáticas de la juventud contra la literatura Española manifestadas de algún tiempo a esta parte, a una pura preocupación de patriotismo emanada de la cuestión pasada» (pág. 1, col. 1). En términos semejantes se defiende Cané en la reseña que consagra a la edición montevideana de los artículos de Larra³⁵, donde recuerda al lector que muchas veces *El Iniciador* se ocupó de España y criticó su atraso y despotismo, y se previene contra aquellos que ven en dichas críticas un «instinto ciego de enemistades personales, un mal entendido patriotismo, una resurrección extemporánea de un fuego que se creía extinto» («Fígaro y D. Mariano José de Larra», pág. 38, col. 2).

Una vez planteadas las aclaraciones que considera pertinentes y necesarias, Mitre aborda, en su artículo sobre Quintana, la cuestión de la poesía española. Su propuesta de canon se construye a partir de un movimiento en tres operaciones, que pueden resultar un tanto confusas y arbitrarias. El autor realiza, en primer lugar, un corte basado en un criterio ideológico y temático, para destacar que son pocos los poetas españoles «que han dedicado sus cantos a la patria, o cuyas lirás hayan modulado los acentos de la Libertad» (pág. 234, col. 2). En este sentido, menciona los romances caballerescos, que concentrarían «la poesía heroica de la España» (ibid.). Un segundo criterio empleado por el autor para caracterizar y jerarquizar a los poetas españoles es el de la fama: «Muchos son los Poetas que ha tenido la España, pero raro el que goza de alguna celebridad fuera de su patria» (pág. 234, col. 2). Sin proponer todavía ningún nombre que cumpla con esa condición, se limita a mencionar a Lope de Vega como un ejemplo representativo de aquellos poetas que llenan dicho requisito (pág. 234, col. 2). Finalmente, aplica esos dos criterios a un período concreto de la historia de la literatura española (fines del siglo XVIII), donde constata que, si bien en ese momento

descollaron algunos poetas de mérito [...] casi todos se hundieron en el fango de la rutina, exceptuando uno que otro que apartándose del camino trillado y cuidándose poco de hacer letrillas, anacreónticas, sonetos y otras mil vulgaridades vino a colocar su ofrenda en las aras de la patria (pág. 234, col. 2)

35. *El Iniciador* Nº 2, tomo 2, 1º de noviembre de 1838, págs. 38-44.

Esta afirmación de Mitre deja entrever cierta divergencia, no expresada explícitamente, con respecto a la postura de Gutiérrez frente a la obra de Meléndez Valdés. Una de las vertientes que el crítico destaca del poeta español es precisamente la lírica anacreóntica, que Mitre incluye entre las «mil vulgaridades». Vulgaridades en las que, dicho sea de paso, el mismo Mitre habría incursionado, si bien de adolescente, al publicar en el *Diario de la Tarde* de Montevideo precisamente una oda anacreóntica titulada «El Invierno»³⁶.

Uno de esos pocos poetas que coloca «su ofrenda en las aras de la patria» es Quintana, quien «nunca profanó la Poesía haciéndola un pueril entretenimiento, un lujo del ingenio o prodigando al poder torpes alabanzas» (pág. 234, col. 1). Es un deber, sostiene Mitre, escribir sobre este poeta, rendirle un merecido tributo (pág. 234, col. 2 – pág. 235, col. 1). Por eso, él se propone «únicamente hablar de Quintana», sin pretensiones de componer su biografía «ni enumerar sus obras, ni hacer su apología» (pág. 234, col. 2). En efecto, el artículo no constituye una biografía ni una enumeración de las obras de Quintana. No obstante, se tiñe en algunos pasajes de las notas propias del panegírico y la apología³⁷.

Cabe recordar aquí que ya desde sus primeras colaboraciones en la prensa periódica, cuando era todavía un adolescente, Mitre había manifestado su inclinación hacia la literatura española. En su artículo «La armonía», publicado en 1837 en el *Diario de la Tarde* de Montevideo³⁸, había llamado la atención sobre el estilo de prosistas y poetas españoles de distintas épocas (Cervantes, Góngora, Quevedo, Fray Luis de León, Martínez de la Rosa, Bartolomé de Argensola, Leandro Fernández de Moratín, Garcilaso), ilustrando sus juicios con fragmentos de sus obras. Entre los autores mencionados figuran también Meléndez y Quintana, a quien le dedica especial atención (Pagés Larraya 1943, pág. 172). De hecho, en la conclusión de su escrito arenga a los «jóvenes americanos» para que imiten a este último si desean ser «Poetas» (Pagés Larraya, pág. 174).

36. *Diario de la Tarde* año 1, N° 94, 29 de julio de 1837, sección «Correspondencia», pág. 2, col. 3. Recogida por Pagés Larraya (1943, pág. 168).

37. «¡Llor al hombre grande que jamás besó la mano de un tirano ni prodigó al poder torpes adulaciones!» (pág. 234, col. 2); «¡Quintana! Si tu alma es tan bella como tus versos, desde las márgenes del Plata, un Americano, un hijo de la tierra de los libres te saluda entusiasmado» (pág. 235, col. 1).

38. *Diario de la Tarde*, año 1, N° 95, 31 de julio de 1837, pág. 2, col. 3. Seguimos la versión de este artículo que recoge Antonio Pagés Larraya en su estudio sobre *La iniciación intelectual de Mitre. Trabajos literarios de 1837* (1943).

Meses más tarde se publica en otro periódico montevideano, *Defensor de las Leyes*, una reseña crítica de Mitre a las Rimas de Esteban Echeverría³⁹. En este texto Mitre se propone rendir un tributo al mítico introductor del romanticismo en el Río de la Plata y romper «el silencio que han guardado todos los periódicos de esta Capital [Montevideo] sobre esas Rimas», al tiempo que llamar la atención del poeta (Pagés Larraya, pág. 185). A la par de los elogios a *La Cautiva*, donde «El Sr. Echeverría se ha desentendido de las vanas reglas de los preceptistas» (Pagés Larraya, pág. 186), Mitre inserta duras críticas hacia la actitud de aquel frente a la literatura española: «Alguna vez aja con demasiada severidad a los Poetas Españoles, guiado tal vez por ese espíritu de parcialidad que reina hoy en Buenos Aires (principalmente entre los jóvenes) que desprecian todo cuanto es Español» (Pagés Larraya, pág. 188). No obstante, manifiesta su coincidencia con el juicio de Echeverría sobre el carácter trivial e insustancial de gran parte de la poesía española, expresado en la «Advertencia» de sus *Rimas*:

Así fue como, preocupados con su doctrina, la mayor parte de los poetas españoles se empeñaron únicamente en llenar tomos de idilio, églogas, sonetos, canciones y anacreónticas; y malgastaron su ingenio en lindas trivialidades que empalagan, y no dejan rastro alguno en el corazón o el entendimiento (Echeverría 1837, pág. XI)⁴⁰

Mitre, pese a la coincidencia declarada, se permite cuestionar el carácter radical de la afirmación de Echeverría. A su juicio, no todos los poetas españoles merecen la misma consideración. En este punto expresa su admiración por el «gran Quintana [...] que sólo ha cantado a la Patria sin quemar incienso en las aras del poder, ni prodigar torpes alabanzas a los opresores de su país» y que «jamás ha cantado a los Monarcas ni a los tiranos, ni prostituido su lira» (Pagés Larraya, pág. 189). Como vemos, los términos del elogio son prácticamente los mismos que empleará en su artículo de *El Iniciador*. Para despejar dudas, explicita que esta declaración no implica una admiración ciega por «todas las obras de los Poetas Españoles», y manifiesta su desprecio por «sus puerilidades y sus eternos y pesados pastorcillos, sus acarameladas églogas y sus insignificantes idilios» (Pagés Larraya, pág. 189).

39. «Literatura americana. Rimas de D. Esteban Echeverría», *Defensor de las Leyes*, vol. II, N° 342, 7 de noviembre de 1837, sección «Correspondencia», pág. 2, col. 2. Artículo incluido, al igual que «La armonía», en la obra ya mencionada de Pagés Larraya.

40. Mitre cita un fragmento de este pasaje de Echeverría, cometiendo un error en la transcripción, al registrar: «malgastaron su tiempo», en lugar de «malgastaron su ingenio» (Pagés Larraya, pág. 189).

Este artículo de Mitre constituye un valioso testimonio de las diferencias y puntos de contacto entre las opiniones sobre la literatura española de dos colaboradores de *El Iniciador*, un año antes de su fundación. A nuestro entender, la afirmación de Echeverría que Mitre reprueba por su carácter absoluto —«la mayor parte de los poetas españoles se empeñaron únicamente en llenar tomos de idilio, églogas, sonetos, canciones y anacreónticas» (Echeverría 1837, pág. XI)— no difiere tanto de sus propias palabras, ya citadas, del artículo de *El Iniciador*: «casi todos [los poetas españoles del siglo XVIII] se hundieron en el fango de la rutina, exceptuando uno que otro que apartándose del camino trillado y cuidándose poco de hacer letrillas, anacreónticas, sonetos y otras mil vulgaridades» («Quintana», pág. 234, col. 2).

Resulta provechoso confrontar estas palabras de Echeverría cuestionadas por Cané con las opiniones de aquel en un texto incluido en la edición en libro del *Dogma socialista* (1846)⁴¹. Allí Echeverría menciona a Larra y Espronceda como las únicas figuras destacadas de la literatura española contemporánea (Echeverría 1956, pág. 90). No rescata ninguna personalidad ni ningún escrito del siglo XVIII, rasgo que sí lo diferencia de Mitre, así como también de Gutiérrez.

El Iniciador lee a Larra (y a Jovellanos, Cienfuegos, Meléndez Valdés...)

Con motivo de la reimpresión en la ciudad de Montevideo de los artículos de Figaro, se publica en *El Iniciador* un ensayo a modo de reseña⁴². Si bien el centro del ensayo —firmado por la «Redacción del Iniciador»⁴³— lo constituye el libro reseñado y la figura de su autor, no sólo juzgan la obra de Larra y trazan

41. Se trata de una respuesta a una serie de artículos de Dionisio Alcalá Galiano publicado en *El Comercio del Plata* (números 234 al 236, los días 24, 25 y 26 de julio de 1846), incorporada después de la *Ojeada retrospectiva sobre el movimiento intelectual en el Plata desde el año 1837*, también incluida en esa edición del *Dogma*.

42. «Figaro y D. Mariano José de Larra», *El Iniciador* N° 2, tomo 2, 1° de noviembre de 1838, págs. 38-44.

43. Rodó atribuye a Cané el artículo sobre Larra (1967, págs. 702-703), pero ninguna de las fuentes de atribución de la autoría que señala Vedia y Mitre —las anotaciones manuscritas en el ejemplar de la Biblioteca Nacional y en el del Colegio Nacional y la *Ejemeridografía de la Prensa Periódica de la República Oriental del Uruguay* de Antonio Zinny— permiten identificar al autor de la reseña (Vedia y Mitre, págs. 75-81). Algunas palabras del propio Cané en carta a Gutiérrez del 15 de mayo de 1838 (Mogliá y García, págs. 207-208), que lo presentan prácticamente solo al frente de la redacción, reforzarían tal vez la hipótesis de Rodó de que bajo esta firma se esconde su pluma. Al analizar el artículo mencionado, teniendo en cuenta esta imposibilidad de determinar a qué sujeto/s remite la firma y el hecho de que el cuerpo principal de redactores está constituido por Lamas y Cané, emplearemos indistintamente la expresión «la redacción», «los redactores» o «los autores».

su semblanza biográfica sino que también se expresan sobre otras figuras de la literatura peninsular. En un gesto semejante al de Mitre, manifiestan que aplauden a aquellos escritores españoles que escriben en nombre de la libertad y del progreso, en referencia a la *Joven España* y a Larra en particular (pág. 39, col. 1). En consonancia con el género al que pertenece la obra reseñada, la redacción se ocupa de la literatura satírica española, señalando su rica tradición, tanto en prosa como en verso, «desde los Argensolas hasta Jovellanos» (pág. 39, col. 1). Destacan en particular la época del «monarca ilustre» Carlos III, bajo cuyo reinado «Isla y Jovellanos enarbolaron el verdadero y útil azote de la sátira» (pág. 39, col. 2). De estos dos autores, le brindan mayor atención a Jovellanos, de quien transcriben unos versos que ubican en lo que llaman la «sátira progresiva que mejora, y que sin respetar la altura ni el poder, en donde quiera que se anida el mal, allí pone una de sus saetas» (pág. 40, col. 1). Con respecto a Francisco José de Isla, sólo se limitan a mencionarlo. Por otra parte, los redactores manifiestan su disenso con la actitud escéptica y pesimista que revelan los últimos artículos de Larra (pág. 41, cols. 1-2), aunque justifican dicha actitud por «las influencias de la época» (pág. 42, col. 1) y le rinden el acostumbrado homenaje al elogiar su escritura satírica, consagrada al progreso (pág. 40, col. 1).

Las ideas de Larra sobre la «historia crítica de la literatura española⁴⁴» le sirven de pretexto a la redacción de *El Iniciador* para expresar su opinión sobre algunos escritores del siglo XVIII. Rescata en particular a Meléndez Valdés y Nicasio Álvarez de Cienfuegos, ambos objeto de las críticas de los puristas. Con respecto al primero, recoge los cargos que se le hicieron de «corruptor de la lengua» por su empleo del neologismo (pág. 43, cols. 1-2) y lo retrata como un «astro de apacible luz y marcha mesurada [que] completó su carrera poética sin eclipses, y ocupa sin que se le haya disputado, un lugar distinguido» (pág. 43, col. 2). A Cienfuegos, por su parte, lo caracteriza como «más fogoso e innovador» que Meléndez, y lo presenta «salvando la valla que levantaban los puristas» y convirtiéndose en «blanco del aborrecimiento de éstos» (pág. 43, col. 2). Los autores registran además el juicio de Larra, que considera a Cienfuegos el «primer poeta filósofo» español y refutan la crítica de Jovellanos —Cienfuegos «había puesto el *punto muy alto*—, afirmando que éste «no fue bien comprendido porque era prosaica la nación para quien escribía» (pág. 43, col. 2).

44. Cané hace alusión aquí, sin mencionarlo, al artículo de Figaro titulado «Literatura. Rápida ojeada sobre la historia e índole de la nuestra. Su estado actual. Su porvenir. Profesión de fe», publicado en *El Español. Diario de las Doctrinas y los Intereses Sociales*, N° 79, el 18 de enero de 1836.

La recuperación que realiza la redacción de estos autores del siglo XVIII reviste rasgos singulares. Por un lado, se articula desde un ensayo que se presenta como biografía y reseña bibliográfica en torno a una de las figuras más representativas y respetadas de la literatura española contemporánea para estos jóvenes intelectuales. Por otra parte, dicha recuperación se apoya en los juicios autorizados de Larra y se hace eco de ellos, impregnándose de ese modo de cierto brillo consagratorio. El rasgo que justifica el rescate de Meléndez y Cienfuegos es el carácter innovador de sus obras, que provoca la incompreensión por parte de sus contemporáneos. En ese sentido, dicho rescate se ubica en la misma línea que el retrato que traza Gutiérrez de Meléndez Valdés como un mártir, acusado de violar «la hermosa lengua castellana». Del mismo modo, la exaltación de Cienfuegos como poeta filósofo —tomada de Larra— y de la «sátira progresiva» de Jovellanos permiten emparentar esta reseña no sólo con el artículo mencionado de Gutiérrez —donde se presenta a Meléndez como el introductor en la poesía española del género filosófico y moral—, sino también con la imagen que diseña Mitre de Quintana como el poeta de la libertad y el patriotismo.

La representación de Cienfuegos realizada por la redacción de *El Iniciador* ofrece otro rasgo digno de mención. Como ya dijimos, constituye una cita de un juicio de Larra, y por lo tanto se centra sólo en el aspecto que éste destaca de Cienfuegos: el carácter filosófico de su poesía y el trabajo innovador sobre el lenguaje. Larra no menciona —ni tampoco los redactores de *El Iniciador*— aquellos temas de la poética de Cienfuegos que motivaron su caracterización como «prerromántica» —la soledad, la muerte, la tumba (Alborg, págs. 467-468)—, así como tampoco el pesimismo que tiñe sus versos⁴⁵. Lo curioso es que justamente reprochan a Larra, en el mismo artículo, la actitud pesimista, escéptica y desesperanzada de quien ve «lápidas sepulcrales por todas partes, urnas cinerarias, lacrimosas estatuas» (pág. 41, col. 2 — pág. 42, col. 1). Debemos recordar que esta condena y rechazo de los aspectos góticos del romanticismo es consecuente con el pensamiento de estos escritores del 37, que

45. Alborg afirma que «lo más genuino de Cienfuegos habría que buscarlo más bien en temas y motivos de mayor intimidad subjetiva, que iban a dominar en la época romántica: la soledad, la muerte, el desengaño amoroso, la despedida de los amantes, el tema sepulcral, el pesimismo en todas sus facetas» (Alborg, pág. 487). Debemos destacar que Lorenzo Álvarez, tras una sólida y documentada argumentación, rechaza el empleo de la categoría de *prerromanticismo* aplicada a los poetas del siglo XVIII (Lorenzo Álvarez, págs. 33-53).

se pronunciaban más bien por la línea social del movimiento, emparentado en este sentido con el socialismo utópico⁴⁶.

Otros lectores

Los artículos analizados revelan las posturas frente a la literatura española y a algunos autores en particular de algunos de los letrados que participan del proyecto de *El Iniciador*: Gutiérrez, Mitre y la «redacción», es decir, Cané y/o Lamas. La semblanza de Meléndez Valdés, el homenaje a Quintana y la reseña de la edición de los artículos de Larra son los tres únicos textos del quincenario consagrados a escritores españoles particulares. Si bien los restantes colaboradores no se pronuncian en esta ocasión de un modo tan explícito ni extenso al respecto, a lo largo de su vida y de sus respectivas trayectorias expresan opiniones que bien pueden traerse a colación para propiciar un fructífero diálogo.

Las ideas de Florencio Varela —quien sólo publica en el periódico un ensayo sobre el poeta argentino Florencio Balcarce⁴⁷— sobre la literatura peninsular pueden rastrearse, entre otras fuentes, en una carta que resulta particularmente significativa, ya que está dirigida a Juan María Gutiérrez con motivo del discurso que pronunciara aquel en la apertura del Salón Literario⁴⁸. En dicha epístola —fecha el 1° de agosto de 1837—, Varela destaca el discurso de Gutiérrez, pero se permite señalarle «varios errores» de los que, a su juicio, adolece (Moglia y García 1979, pág. 200). La opinión de Gutiérrez sobre la literatura española sería uno de ellos:

46. Las palabras tan citadas de Alberdi en *La Moda* son elocuentes: «No somos ni queremos ser *románticos*. [...] porque el *romantismo* de origen feudal, de instinto insocial, de sentido absurdo, lunático, misántropo, excéntrico [...] por ningún título es acreedor a las simpatías de los que quieren un arte verdadero y no de partido, [...] que expresa el sentimiento público y no el capricho individual, que habla de la patria, de la humanidad, de la igualdad, del progreso de la libertad [...] y no de la perla, de la lágrima, del Ángel, de la luna, de la tumba, del puñal, del veneno, del crimen, de la muerte, del infierno, del demonio, de la bruja, del duende, de la lechuza, ni de toda esa cáfila de zarandajas cuyo ridículo vocabulario constituye la estética romántica» («Al Anónimo del Diario de la Tarde», *La Moda* N° 8 de enero de 1838, pág. 3, col. 2 y pág. 4, col. 1). Las cursivas pertenecen al original.

47. «Poesía», *El Iniciador* N° 8, tomo 1, 1° de agosto de 1838, págs. 168-170. Cané atribuye el artículo —sin firma— a Florencio Varela (Vedia y Mitre, pág. 80).

48. La citada carta está recogida en el tomo I del *Epistolario* de Gutiérrez, editado por la Biblioteca del Congreso de la Nación (Moglia y García 1979, págs. 199-203), cuya versión seguimos, así como también en el estudio de Weinberg sobre el Salón Literario (1977, pág. 187-193).

Juzgo también muy exagerado lo que el Dr. Gutiérrez dice acerca de la falta absoluta de buenos libros españoles. En cuanto a mí, creo que los españoles no tienen nada, nada, en ciertos géneros, pero que tienen mucho bueno en otros. En la poesía lírica, por ejemplo, creo que podrían citarse muchas piezas capaces de sostener el parangón con las mejores extranjeras, muchas que dejan en el alma esa impresión que dejan las de Lamartine y Byron y que el Dr. Gutiérrez dice que no ha sentido leyendo poetas españoles (Moglia y García 1979: 201).

La moderación en el artículo de Gutiérrez sobre Meléndez, que se pone de manifiesto en la afirmación sobre la existencia de ilustres poetas españoles y en el rescate del escritor español, es un signo de que su opinión ha variado sensiblemente, al punto de que podríamos afirmar que en dicho artículo se acusa el impacto de la crítica de Varela⁴⁹.

Seguramente Florencio Varela habría desarrollado más extensamente este punto de vista sobre la literatura española en las páginas de *El Iniciador*, de haber tenido la oportunidad de hacerlo. No obstante, sus lazos con el periódico no eran tan sólidos ni su compromiso con la empresa era tan fuerte. Si bien tenía prácticamente la misma edad que los jóvenes del 37, sus ideas políticas y estéticas eran muy diferentes. Con respecto a las divergencias entre Varela y Gutiérrez, Weinberg señala que ideológicamente los separa un abismo: «por la pluma de don Florencio hablaban los hombres que, en concepto de los jóvenes, había cumplido ya su misión y debían ceder paso a una promoción renovadora» (Weinberg 1977, pág. 76)⁵⁰. Como afirma Sarlo, la defensa de la literatura española que sostiene Varela en su carta a Gutiérrez está determinada por «sus reservas frente al romanticismo europeo [...] y su escepticismo acerca de la actividad de nuestros románticos», así como por su gusto por la poesía neoclásica (Sarlo, pág. 114).

En una posición semejante a la de Florencio se encuentra su hermano Juan Cruz Varela, aunque en su caso sí existe cierta diferencia de edad con los jóvenes letrados de *El Iniciador*. Vinculado como Florencio a la estética clasicista⁵¹, también publica un solo texto en el periódico: un poema en versos

49. De modo semejante, Rodríguez Martín afirma que el interés de Gutiérrez por la literatura española estaba motivado, entre otros factores, por «las amonestaciones de Florencio Varela (quien incluía a Meléndez en su lista de autores preceptivos)» (Rodríguez Martín, pág. 460).

50. Weinberg afirma que la polémica entre «las dos primeras generaciones argentinas» alcanza con esta carta —a la que analiza entre las críticas contemporáneas al Salón Literario— «su punto más alto» (Weinberg 1977, pág. 75).

51. Para Rodó, el clasicismo de los Varela es un «eco del degenerado clasicismo del siglo XVIII, en toda su entereza dogmática, en toda su intolerancia esencial» (Rodó, pág. 698).

sáficos titulado «De la muerte del poeta. (Correspondencia)»⁵². Podemos recuperar su opinión sobre la literatura española en una serie de artículos publicados por entrega en el diario *El Tiempo*⁵³, donde se propone abordar la cuestión de la literatura nacional, las dificultades que impiden su concreción y los caminos y medios que deberían seguirse para revertir esta situación⁵⁴. Uno de los principales problemas que detecta es la ignorancia y defectuoso dominio del idioma castellano. Para paliar este mal recomienda «familiarizarse con los buenos escritos españoles» (Weinberg 1964, pág. 49). Si bien reconoce que la literatura de la península es «pobre», aclara que

no carece de modelos perfectos, pero es menester saberlos escoger. [...] Abramos *El Español*, de Blanco White, repasemos los escritos de Jovellanos, leamos las odas de Quintana, empapémonos en la lectura de Meléndez, consultemos *Los Árabes*, el *No me olvides*, y los varios escritos que conocemos de su ilustrado autor [José Joaquín de Mora] [...] Repasemos después las comedias del inmortal Moratín [...] (Weinberg 1964, pág. 49)⁵⁵

Este canon de Varela, fragmentario e incompleto en cuanto sólo se propone a modo de ejemplo⁵⁶, coincide en algunos nombres con los que se entrecruzan en *El Iniciador*: Jovellanos, Meléndez, Quintana. Juan María Gutiérrez, en el estudio que consagra a la vida y obra de Juan Cruz Varela, señala que «Entre los poetas líricos modernos su modelo y su guía fue Quintana» (Gutiérrez 1871, pág. 247), y que entre ambos existía una afinidad no sólo estilística sino también ideológica (Gutiérrez 1871, pág. 248). La admiración por Quintana constituiría entonces un punto de contacto —tal vez sutil y frágil— entre las posturas de Varela y de Mitre.

Juan Bautista Alberdi, al contrario de los Varela, es un colaborador frecuente de *El Iniciador*. Ya mencionamos sus artículos firmados como *Figarrillo*, así como también sus textos donde manifiesta su «reacción contra el

52. *El Iniciador* N° 2, tomo 1, 1° de mayo de 1838, pág. 31. El poema está firmado con las iniciales «J.C.V.». Cané se lo atribuye a Juan Cruz Varela (M. de Vedia y Mitre, pág. 80).

53. *El Tiempo. Diario político, literario y mercantil*, dirigido por el propio Varela, se publica entre el 1° de mayo de 1828 y el 1° de agosto de 1829 (Weinberg 1964, pág. 31).

54. «Literatura nacional» se publica en cinco partes en los siguientes números de *El Tiempo*: 36 (14 de junio de 1828, pág. 2, cols. 1-3 y pág. 3, cols. 1-2), 44 (25 de junio de 1828, pág. 2, col. 3 y pág. 3, cols. 1-3), 49 (1° de julio de 1828, pág. 2, col. 2 y pág. 3, cols. 1-2), 51 (3 de julio de 1828, pág. 3, cols. 1-3 y pág. 4, col. 1) y 68 (23 de julio de 1828, pág. 3, cols. 1-3 y pág. 4, cols. 1-2). Seguimos la edición de los artículos realizada por Félix Weinberg (1964).

55. Las cursivas pertenecen al original.

56. Weinberg indica que desde su exilio Varela difundió «una nómina más amplia de las autoridades en bellas letras», en la que figuran varios autores españoles (Weinberg 1964, págs. 36-37).

españolismo». No obstante, no expresa en este espacio ninguna opinión concreta sobre la cuestión específica de la literatura española. En su autobiografía, titulada *Mi vida privada que se pasa toda en la República Argentina*, escrita en la década de 1870, podemos encontrar una explicación de este silencio. Alberdi realiza en este texto una suerte de *mea culpa* y revisa su postura frente a la lengua y a la literatura hispanas. Reconoce que su prevención «contra todo lo que era español, me enemistaba con la lengua castellana» (Alberdi 2010, pág. 182). Al mismo tiempo, confiesa su ignorancia al respecto: «Falto de cultura literaria, no tenía el tacto ni el sentido de su belleza» (Alberdi, pág. 182). En el mismo texto parece incurrir en una contradicción al afirmar en otro pasaje que no frecuentó los autores españoles «no tanto por las preocupaciones anti-españolas [...] como por la dirección filosófica de mis estudios. [...] La poesía, el romance y la crónica, en que su literatura es tan fértil, no eran estudios de mi predilección» (Alberdi, págs. 190-191). Confiesa, finalmente, que «más tarde se produjo en mi espíritu una reacción en favor de los libros clásicos de España» (Alberdi, pág. 191).

Sea por una cuestión de aficiones y gustos personales, sea por motivos ideológicos —que en última instancia determinan aquellas aficiones y gustos—, la actitud de Alberdi parecería haber pecado en cierto sentido de la arrogante ignorancia que le habían atribuido sus críticos⁵⁷. Por otra parte, el reproche ya citado de Mitre a Echeverría —uno de esos jóvenes que «desprecian todo cuanto es Español», guiados por un «espíritu de parcialidad» (Pagés Larraya, pág. 188)— podría hacerse extensivo sin problemas al menosprecio hacia la literatura española manifestado por Alberdi. Reiteramos que, de todos modos, en las páginas de *El Iniciador* no escribe ningún artículo específico sobre esa materia, que, como él mismo confiesa, no dominaba⁵⁸.

57. Entre estas críticas, podemos citar la de Florencio Varela, quien afirma, en la carta a Gutiérrez ya mencionada, que Alberdi «Se ha apresurado muchísimo a escribir, y publicar antes de estudiar» (Moglia y García, pág. 199). Por su parte, el coronel Tomás de Iriarte, algunos años más tarde, le dedica palabras semejantes a los colaboradores de *El Corsario*, periódico efímero publicado por Alberdi en 1840: «sus redactores pertenecen a la escuela humanitaria: bien pudieran ir a la escuela a aprender a escribir. [...] ¡Pobres mozos! estudien asiduamente, sean moderados, destierren la pedantería y originalidad petulante, y podrán escribir bien con el tiempo» (Iriarte 1948, pág. 185).

58. No había mostrado, sin embargo, la misma prudencia en las páginas de *La Moda*, donde habría afirmado que «La juventud industrial se aburre de leer el Quijote, y la España no puede darle unos *Diarios de Santa Helena, una Nueva Eloisa, un Curso de política constitucional, una Teoría de la Democracia Americana* &c.» («Literatura española», *La Moda* N° 6, 23 de diciembre de 1837, pág. 3, col. 1).

Diálogo entre lectores

Los letrados nucleados en torno a *El Iniciador* conforman un grupo complejo. Reducir su pensamiento a una doctrina o sistema homogéneo, compartido absolutamente por todos, es una empresa arriesgada. Naturalmente, Lamas y Cané, al frente de la redacción en cierta forma determinan, o aspiran a hacerlo, una línea editorial coherente. Los postulados que caracterizan dicha línea se vinculan con las ideas del socialismo utópico o *romanticismo socialista*, que rechaza una estética romántica concebida como individualista y carente de perspectiva y miras humanitarias⁵⁹. No obstante, las páginas del periódico acogen en su seno a intelectuales como los hermanos Varela, que no concuerdan con el espíritu de regeneración radical que anima a estos jóvenes y descreen de su capacidad para completar la gran empresa de la independencia mental y la forja de una literatura y una cultura nacionales. Incluso otros escritores, estética e ideológicamente cercanos a la redacción, como Juan María Gutiérrez, se revelan de pronto distantes. A pesar de haber sido un estrecho colaborador en las tareas de edición del periódico⁶⁰, treinta años después contempla al grupo como si él no hubiera participado de sus ideas y proyectos⁶¹.

Naturalmente, estas diferencias se manifiestan también en las posturas frente a la literatura española. Si bien no todos los letrados involucrados en *El Iniciador* se expresan sobre esta cuestión, sus opiniones —pronunciadas en diversas ocasiones y a través de medios también diversos— circulan subrepticiamente por sus páginas y laten en el espacio de lo no dicho. Incluso algunas de estas opiniones ausentes contribuyeron tal vez a moldear o modificar las de aquellos que sí escribieron en el periódico sobre las letras de España, como es el caso de la crítica de Florencio Varela al discurso de Gutiérrez.

En este diálogo entre lecturas e interpretaciones prevalece cierto consenso en el juicio de la literatura española como pobre, mediocre, artificiosa. Este juicio se articula ideológicamente con la matriz del pensamiento

59. Son elocuentes en este sentido las afirmaciones de Cané sobre romanticismo en su artículo «Literatura» (*El Iniciador* N° 3, tomo 1, 15 de mayo de 1838, pág. 50, col. 2) y de Alberdi en «Del arte socialista (fragmento)» (*El Iniciador* N° 5, tomo 1, 15 de junio de 1838, págs. 36-37). Cfr. nuestro artículo «Clasicismo y romanticismo en *El Iniciador*» (2012b).

60. Así lo atestigua una carta que le dirige Cané el 23 de junio de 1838 (Moglia y García, págs. 208-209).

61. En su estudio sobre Juan Cruz Varela, Gutiérrez afirma que «[*El Iniciador*] representaba en las dos márgenes del Plata, las intenciones sociales y literarias de los jóvenes conocidos entonces con el nombre de románticos. Distinguían un sentimiento orgulloso de suficiencia, un gran desdén de los *viejos*, y es forzoso decirlo, una cultura literaria incompleta» (Gutiérrez 1871, pág. 328).

independentista, representado por las figuras de los Varela pero también por los que asumen las ideas de la gloriosa generación de Mayo como un legado y una misión que debe ser completada. La exaltada retórica anti-hispanista impregna entonces el discurso de estos intelectuales, pero no impide que afloren gestos de admiración y de recuperación convencida, gestos que, sin embargo, son consecuentes con aquel pensamiento de la independencia. Las personalidades cuasi-míticas de Larra, Jovellanos y Quintana, así como sus textos encendidos en defensa de la libertad y el progreso, son convocados a menudo en las columnas del periódico.

Más allá de cierto consenso, hay diferencias de grados y matices en la conformación de los múltiples canones. Larra es entronizado por Alberdi, que se cuenta entre sus principales promotores y seguidores, sin que por ello resigne —al menos en ese momento de su trayectoria— su radical postura en contra de la literatura española. Mitre le reprocha a Echeverría una actitud semejante a la de Alberdi, aunque dicha crítica parece constituir más bien un distanciamiento retórico, un gesto simbólico de posicionamiento polémico frente a la figura consagrada del vate romántico por antonomasia para beneficiarse de su aura y lograr llamar la atención sobre su propia persona y obra. Gutiérrez, por su parte, no desestima la tendencia epicúrea y anacreóntica de Meléndez Valdés, acercándose en este punto a las predilecciones estéticas de los hermanos Varela, de corte neoclásico. Mitre, si bien no opina directamente sobre Meléndez ni tampoco lo menciona —lo cual no deja de ser significativo— declara en su homenaje a Quintana su rechazo de ciertos géneros (elegías, anacreónticas, bucólicas) vinculados al neoclasicismo y a las preceptivas clásicas. En este sentido, sus palabras resuenan como una respuesta a la valoración de Gutiérrez. En ese rechazo, Mitre manifiesta una postura más cercana al romanticismo innovador e iconoclasta y a las ideas de Echeverría, de quien parece tomar prestadas algunas palabras.

Este entrecruzamiento de opiniones y propuestas canónicas contribuye a la configuración de *El Iniciador* como un espacio de convivencias y tensiones. Un escenario donde la literatura española se hace presente como un núcleo conflictivo que determina posicionamientos, ya sean explícitos, ya se disfracen de la elocuencia de lo tácito.

Bibliografía

- ALBERDI, Juan Bautista. 2010. *Palabras de un ausente y otros escritos íntimos*, Buenos Aires, Emecé.
- ARRIETA, Rafael Alberto. 1980. *La literatura argentina y sus vínculos con España*, Buenos Aires, Librería y editorial Uruguay.

- AA.VV. 1938. *La Moda. Gacetín semanal de música, de poesía, de literatura, de costumbres. Reimpresión facsimilar*, Buenos Aires, Kraft.
- AA.VV. 1941. *El Iniciador. Edición facsimilar*, Buenos Aires, Kraft.
- BOLK, Christine. 1998. «Concepciones de Juan María Gutiérrez y Juan Bautista Alberdi para la formación de una identidad literaria argentina», en ed. Dieter JANIK, *La literatura en la formación de los Estados hispanoamericanos (1800-1860)*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, págs. 254-258.
- ECHEVERRÍA, Esteban. 1837. *Rimas*, Buenos Aires, Imprenta Argentina.
- ECHEVERRÍA, Esteban. 1956. *Dogma socialista y otras páginas políticas*, Buenos Aires, Estrada.
- GARCÍA GONZÁLEZ, José Enrique. 2005. «Consideraciones sobre la influencia de Walter Scott en la novela histórica española del siglo XIX». *CAUCE. Revista Internacional de Filología y su Didáctica* 28, págs. 109-119.
- GUTIÉRREZ, Juan María. 1871. *Estudio sobre las obras y la persona del literato y publicista argentino D. Juan de la Cruz Varela*, Buenos Aires, Imprenta y Librería de Mayo.
- GUTIÉRREZ, Juan María. 1997. «La literatura de Mayo», en sel. Teodosio FERNÁNDEZ, *Teoría y crítica literaria de la emancipación hispanoamericana*, Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert», págs. 191-202.
- IRIARTE, Tomás de. 1948. *La tiranía de Rosas y el bloqueo francés, Memorias*, tomo VI, Buenos Aires, Ediciones Argentinas SIA.
- KATRA, William. 2000. *La generación de 1837. Los hombres que hicieron el país*, Buenos Aires, Emecé.
- LORENZO ÁLVAREZ, Elena de. 2002. *Nuevos mundos poéticos: la poesía filosófica de la Ilustración*, Oviedo, Universidad de Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII.
- MAÍZ, Claudio. 2011. «Las re(d)vistas latinoamericanas y las tramas culturales: Redes de difusión en el romanticismo y el modernismo». *Cuadernos del Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana* 12, 14, págs. 75-91.
- MARTINO, Luis Marcelo. 2012a. «Relato polémico de un cruce entre «amigos»: *El Corsario / El Correo* (Montevideo, febrero-marzo de 1840)», en dir. Diego JARAK, Amitiés. *Le cas des mondes Américains. Cahiers des Amériques — Figure de l'Entre*, vol. 1, Tensions, La Rochelle, La Promenade, págs. 187-195.
- MARTINO, Luis Marcelo. 2012b. «Clasicismo y romanticismo en *El Iniciador*». *Praesentia. Revista Venezolana de Estudios Clásicos* 13, en <http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/praesentia/article/view/4239>.
- MELÉNDEZ VALDÉS, Juan. 1797. *Poesías*, tomo primero, Valladolid, Viuda e Hijos de Santander.
- MOGLIA, Raúl J. y GARCÍA, Miguel O. (eds.). 1979. *Archivo del Doctor Juan María Gutiérrez. Epistolario*, tomo I, Buenos Aires, Biblioteca del Congreso de la Nación.

- MOLINA, Eugenia. 2002. «Las modernas prácticas asociativas como ámbitos de definición de lazos y objetivos políticos durante el proceso revolucionario (1810-1820)». *Universum* 16, págs. 407-437.
- MOLINA, Eugenia. 2011. «Sociabilidad y redes político-intelectuales: Algunos casos entre 1800 y 1852». *Cuadernos del Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana* 12, 14, págs. 19-54.
- MUJICA LÁINEZ, Manuel. 2000. *Miguel Cané (padre). Un romántico porteño*. Buenos Aires, El elefante blanco.
- MYERS, Jorge. 2005a. «La revolución en las ideas: la generación de 1837 en la cultura y en la política argentinas», en dir. Noemí GOLDMAN, *Revolución, República, Confederación (1806-1852)*. *Nueva Historia Argentina*, Tomo III, Buenos Aires, Sudamericana, págs. 381-445.
- MYERS, Jorge. 2005b. «Los universos culturales del romanticismo. Reflexiones en torno a un objeto oscuro», en eds. Graciela BATTICUORE, Klaus GALLO y Jorge MYERS, *Resonancias románticas. Ensayos sobre historia de la cultura argentina (1820-1890)*, Buenos Aires, Eudeba, págs. 15-46.
- NAVAS-RUIZ, Ricardo. 1970. *El Romanticismo español. Historia y crítica*. Salamanca, Anaya.
- PEERS, E. Allison. 1967. *Historia del movimiento romántico español*, tomo primero, Madrid, Gredos.
- PRADERIO, Antonio. 1962. *Índice cronológico de la prensa periódica del Uruguay 1807-1852*, Montevideo, Instituto de Investigaciones Históricas. Disponible en (<http://www.periodicas.edu.uy>).
- RAMA, Carlos M. 1977. «El utopismo socialista en América Latina», en comp. Carlos M. RAMA, *Utopismo socialista (1830-1893)*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, págs. IX-LXVII.
- RODÓ, José Enrique. 1967. «Juan María Gutiérrez y su época», en *Obras completas. Obra póstuma: Escritos de la «Revista Nacional» — «El Iniciador»*, vol. VII, Madrid, Aguilar, págs. 839-855.
- RODRÍGUEZ MARTÍN, Bárbara. 2005-2006. *Juan María Gutiérrez y su contribución periodística (1833-1852) a la crítica cultural hispanoamericana*, La Laguna, Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna.
- RUIZ OTÍN, Doris. 1983. *Política y sociedad en el vocabulario de Larra, Pensamiento español contemporáneo*, vol. 2, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales.
- SARLO, Beatriz. 1967. *Juan María Gutiérrez: historiador y crítico de nuestra literatura*, Buenos Aires, Editorial Escuela.
- VALERO JUAN, Eva M. 2011. «La impronta de Larra en Hispanoamérica en el bicentenario de la independencia», en eds. Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS, José María FERRI COLL y Enrique RUBIO CREMADES, *Larra en el mundo. La misión de un escritor moderno*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, págs. 345-358.

- VEDIA Y MITRE, Mariano de. 1941. «El Iniciador y la generación de 1837», en AA.VV. *El Iniciador*. Edición facsimilar, Buenos Aires, Kraft.
- WEINBERG, Félix. 1964. «Juan Cruz Varela, crítico de la literatura nacional». *Boletín de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Humanidades* 1, 1, 1964, págs. 29-63.
- WEINBERG, Félix. 1977. *El Salón Literario de 1837. Con escritos de M. Sastre — J. B. Alberdi — J. M. Gutiérrez — E. Echeverría*, Buenos Aires, Hachette.
- ZINNY, Antonio. 1883. *Historia de la prensa periódica de la República Oriental del Uruguay 1807-1852*, Buenos Aires, Imprenta y Librería de Mayo. Disponible en <http://www.periodicas.edu.uy>.
- ZULETA, Emilia de. 1984-1985. «Las interrelaciones literarias entre la Argentina y España». *Boletín de Literatura Comparada* IX-X, págs. 59-80.

Fecha de recepción: 04/07/2013

Fecha de aceptación: 02/09/2013

LA ILUSTRACIÓN. PERIÓDICO UNIVERSAL (1849-1857). PANORÁMICA GENERAL

Ángeles QUESADA NOVÁS

aquesadanovas@gmail.com
GRUPO BURIL. ICEL 19.

Resumen

Este trabajo persigue ofrecer un panorama general introductorio a un posterior estudio de la revista ilustrada *La Ilustración*.

Persiguiendo esta finalidad se presenta, además de la historia de su nacimiento y posterior evolución, una descripción de los contenidos y técnicas utilizados para alcanzar las metas que la publicación persigue, a tenor de lo que se expresa en la declaración de intenciones planteada por el Director en los primeros números. Se hace un especial seguimiento de los aspectos relacionados con el texto gráfico.

Palabras clave: Prensa ilustrada española, *La Ilustración*.

Abstract

This paper aims to provide an introductory overview to a subsequent study about *La Ilustración*.

This study presents the story of his birth and evolution, a description of the content and techniques used to achieve the goals pursued, according to the declaration by the Director in the first issues. There is a special study of graphic text.

Keywords: Spanish Illustrated Newspapers, *La Ilustración*.

El primer número de *La Ilustración. Periódico Universal* apareció el 5 de marzo de 1849 y mantuvo su presencia en el panorama periodístico madrileño, con frecuencia semanal, hasta el 6 de julio de 1857.

Puesto que a lo largo de esos ocho años y —sobre todo durante el primer año¹— tuvo como único redactor a su propietario Ángel Fernández de los Ríos², bien está que comencemos por conocer algo de la ambiciosa labor periodística llevada a cabo durante la etapa en que se publica *La Ilustración*, por este progresista moderado, «lleno de fe y de entusiasmo por la libertad», como lo definiera Jacinto Octavio Picón en la necrológica a él dedicada, en la que unas líneas antes ha afirmado que: «su prosa era la propia de quien atiende antes a convencer que a deleitar» (Octavio Picón, 1880, pág. 424).

Cuando en 1849 funda Ángel Fernández de los Ríos el semanario *La Ilustración* es ya propietario —desde 1848— y director —desde 1847— del *Semanario Pintoresco Español*, al que mantendrá vivo hasta 1859³. En ese mismo año de 1849 pone en marcha la edición de una *Biblioteca Universal*, de obras antiguas y modernas, españolas y extranjeras, «que repartía diariamente la materia de un tomo» (Octavio Picón 1880, pág. 426). Muy poco después, en diciembre de 1850 inició la publicación del diario *Las Novedades*⁴, que «se

1. Así se señala en el colofón situado al final de la última página durante todo el año 1849: «Único redactor y propietario». A lo largo de los años 51 y 52 desaparecerá el adjetivo «único» y ya desde 1853 se sustituye el «redactor» por «director».

2. Ángel Fernández de los Ríos (1821-1880). Político y periodista antes que escritor de creación, su importancia en la historia de las letras se centra en su papel de editor de publicaciones como *Semanario Pintoresco Español*, *Las Novedades*, *La Soberanía Nacional*, *Los Sucesos*, y colaborador de otros muchos como *El Espectador*, *La Época*, *Imparcial*, *El Agricultor Español*, *La Iberia*, *La Ilustración Española y Americana* y así hasta una veintena de publicaciones españolas y extranjeras.

Esta abundante labor periodística no le impidió acercarse a otras facetas como la creativa mediante incursiones en la narrativa (*Misterios de Madrid*, *El amor de una mujer*, *El Tesoro de los cuentos*) y algún intento teatral. Junto a ello escribió, entre otras obras, la reseñable *Guía de Madrid*, la *Guía de la Exposición de 1878*, escrita en el exilio parisino o *Las luchas políticas en la España del siglo XIX*, «resumen vívido de la historia de su tiempo precedido de una revisión sintética del pasado español.» (Alonso 2001, pág. 141).

3. Las razones del porqué mantiene los dos semanarios a la vez son, según Seoane: «En lugar de renovar, adaptándolo al nuevo estilo de la prensa ilustrada extranjera [...] optó por mantener su viejo carácter y fundar una revista nueva, que se presenta como hermana, asociada y complementaria del *Semanario: La Ilustración. Periódico Universal*» (Seoane 1996, pág. 178). El *Semanario Pintoresco Español* había sido creado en 1836 por Ramón de Mesonero Romanos.

4. Este diario, que en algún momento llegó a las tres tiradas diarias, tuvo como rasgo característico —al margen de ser un periódico político como su lema «Por el pueblo y para el pueblo» indica—, el de dar una mayor importancia a la noticia. Esto, junto con su baratura «fueron, sin duda, las razones del extraordinario éxito del periódico que en rápida carrera se situó en el primer puesto de tirada y circulación cuatro años después de su fundación» (Seoane 1996, pág. 176). El éxito del diario contribuyó a que, en cuestión de poco tiempo, cambiasen las tornas y fuesen los suscriptores de *Las Novedades* los que recibían como obsequio la revista *La Ilustración*.

servía gratis a los suscriptores de las otras tres publicaciones, pretendiendo así cubrir [...] todas las posibles apetencias lectoras» (Seoane 1996, pág. 176).

De manera que, mientras duró la publicación de *La Ilustración*, la empresa creada y dirigida por Fernández de los Ríos abarcaba cuatro publicaciones, cuya variada índole e indudable éxito empresarial llevan a Cecilio Alonso a incluir a su artífice entre «ese género de escritores. que aunaron idealismo con sentido práctico [...], este periodista comprometido con su tiempo, de quien basta hojear sus escritos de cualquiera de sus épocas para advertir en ellos una intención invariable de progresismo firme, una voluntad de estilo y un carácter dispuesto a sacrificar intereses por ideas» (Alonso 2002, pág. 142).

Muy interesante para acercarse a esa extensa labor, así como para rastrear la intencionalidad divulgativa que late en la mayor parte de los escritos de Fernández de los Ríos, es la lectura del artículo que con el título «La Ilustración, el Semanario, la Biblioteca y Las Novedades, ofrecen a ustedes su domicilio, Calle de Jacometrezo, número 26» comienza el primer número de *La Ilustración* del año 1852 (3 de enero).

Dos veces al día, tres algunos, visitamos a la mayor parte de las personas que han tenido a bien entablar relaciones con nosotros [...], el amigo más adicto [...], el pariente más cercano [...] frecuenta menos el domicilio del suscriptor que nosotros, que todas las mañanas le dejamos en prenda de nuestro recuerdo un número de LAS NOVEDADES, y todas las tardes una entrega de la BIBLIOTECA.; esto sin contar con que los lunes y los viernes duplicamos las entregas de la BIBLIOTECA y los sábados les llevamos LA ILUSTRACIÓN, no descansando ni aun el domingo hasta habernos hecho presentes por medio del SEMANARIO PINTORESCO.

Sigue el artículo con una invitación a los suscriptores a que visiten las nuevas instalaciones, lo que le sirve de pretexto para describir la calle y el edificio en que están situados y, a continuación, con cierta ironía benevolente, presentar una visión de su labor como editor y periodista, seguida de una pormenorizada explicación de las fases por las que debe pasar la confección de un periódico, poniendo especial énfasis en los aspectos técnicos, que describe concienzudamente⁵.

El artículo remata con el anuncio de la nueva sección *Suplemento* y la exposición, no exenta de orgullo, de las mejoras técnicas que se incluyen, no sin antes plantear una serie de quejas por la carencia en España de materiales idóneos para su sufrida labor:

5. Convierte así este artículo, para el lector actual, en fuente muy valiosa para conocer las diversas técnicas relacionadas con la prensa de la época: grabado, composición, impresión, doblaje y preparación para la distribución, etc.

...la inspección material de todos los detalles les demostraría hasta qué punto rayan nuestros buenos deseos: una prueba más de ellos es el presente número de LA ILUSTRACIÓN que con el *suplemento* forma el pliego más grande de una publicación ilustrada, que hasta ahora se ha impreso en España, y en el cual aparecen también las mayores láminas en madera que se han grabado en nuestro país⁶.

Una de las razones por las que la figura de Fernández de los Ríos es un referente en la historia del periodismo es porque gracias a *La Ilustración* contribuyó en gran medida a aclimatar en España las revistas ilustradas de actualidad. Para ello tomó como modelos —y así lo declara en la carta de presentación del primer número de la revista— *The Illustrated London News*, *Die Illustrierte Zeitung* aparecidos en 1842 en Londres y Leipzig respectivamente y *L'illustration* en París en 1843. Y no sólo sirvieron como modelo sino que también estableció una relación con ellas, convirtiéndose en el centro suscriptor de las mismas en España. De ahí se derivó el intercambio de noticias y, lo más importante, el acceso al mercado de grabados que se produjo en Europa como consecuencia del auge de este tipo de publicación⁷.

De las revistas citadas tomó *La Ilustración* «un concepto nuevo [del] periodismo ilustrado: la información por la imagen, o la incorporación del dibujo de actualidad» (Seoane 1996, pág. 178)⁸. Esta forma de hacer periodismo aparece reflejada en la declaración de intenciones que se expone en uno de los

6. Este artículo se complementa con un grabado en que se muestra la «Vista del establecimiento en que aparecen LA ILUSTRACIÓN ESPAÑOLA, EL SEMANARIO PINTORESCO ESPAÑOL LA BIBLIOTECA UNIVERSAL Y LAS NOVEDADES», firmado por Urrabieta y Redondo y otro a doble página que aparece en la sección *Suplemento* y que recoge el «Salón de máquinas y prensas de la ILUSTRACIÓN, el SEMANARIO, la BIBLIOTECA y LAS NOVEDADES.», firmado por Tomé y Murcia.

Las firmas deben corresponder con las del dibujante y del grabador respectivamente, puesto que el índice, donde aparecen consignadas, no hace distinciones.

7. En el número 414, correspondiente a día 2 de febrero de 1857, en un artículo dedicado a exponer los logros de la empresa, tras hacer un recorrido por la historia de *La Ilustración* y de *Las Novedades*, se afirma que en el período 1848-1854, «la casa adquirió 15.086 grabados que aun posee: de esa enorme colección, acaso la más numerosa que hay en España, 6.121 son originales, dibujos y grabados, en madera de artistas del país (...), los 8.965 restantes son los clisés sacados sobre láminas escogidas grabadas en Francia, Inglaterra y Alemania y costaron 1.075.800 reales.» (pág. 46).

8. Así como en las primeras décadas del siglo XIX las imágenes de las revistas ilustradas solían tener «un carácter intemporal: descripciones costumbristas, reproducciones de monumentos y cuadros clásicos, vistas pintorescas, retratos de «próceres», escenas de folletines y narraciones breves» (Bastida 1991, pág. 17); a partir de 1840 se impone otro tipo de imagen. Fue precisamente la publicación londinense la primera en la que el eje de la publicación era la noticia gráfica, consistente en «la captación de un momento histórico con sus peculiaridades, el registro de la actualidad», derivado del «interés positivista por la descripción de la inmediatez.» (Bastida 1992, pág. 387).

primeros números del semanario, donde se afirma que se persigue consignar «con la pluma y con el lápiz cuantos acontecimientos de interés tengan lugar en el mundo», y no limitarse a la mera relación de los hechos, sino también a presentar «la representación material de ellos» (*La Ilustración*, 17 de marzo de 1849, pág. 18). Unos años más tarde, en 1855, cuando la revista lleva ya un largo recorrido de éxito, se hace la siguiente exposición:

Si hay en el periodismo alguna publicación de fortuna, es sin duda la ilustración, esa revista semanal que recorre cada seis días con sus lectores el universo, presentándoles no sólo la relación de cuantos sucesos notables ocurren en el mundo, sino también la representación material de ellos; que número a número aspira a ser con el tiempo una crónica escrita y dibujada, un archivo en el cual se perpetúan los sucesos, en el doble interés del texto y las láminas. (*La Ilustración*, 1 de enero de 1855, pág.1).

La revista salió a la calle el 3 de marzo de 1849 ya con el subtítulo *Periódico universal* que proclamaba sus ambiciosas metas. Su periodicidad era semanal, apareciendo primero los sábados y posteriormente los lunes. Se editaba en Madrid, al principio en una imprenta de la calle de la Madera baja, pero ya en el primer año, Fernández de los Ríos se asocia con el impresor G. Alhambra y se traslada la imprenta, y con ella la administración, a la calle Jacometrezo, hasta mediados de 1856 en que un nuevo traslado sitúa los talleres de *La Ilustración* y *Las Novedades* en la calle del Barco, 2.

Como la mayoría de las publicaciones decimonónicas, la forma de venta era la de la suscripción, modalidad utilizada por las empresas a la búsqueda de una clientela fija, a la que se le proporcionaba ventajas tales como las tapas para la encuadernación, los Almanagues gratis, e incluso alguna publicación aneja (en el caso presente el del diario *Las Novedades*, al menos durante un corto período).

Cada número constaba de ocho páginas en las que —dada la importancia concedida a la imagen— los grabados ocupaban un gran espacio, no siendo infrecuente la presencia de grabados a doble página. A partir del primer número de 1852 (3 de enero)⁹ en los correspondientes a la primera revista de cada mes aumenta la paginación hasta las dieciséis por la inclusión de un *Suplemento*, que solía consistir en hojas de música (partituras de valsos, polcas, etc. con o sin texto) y colaboraciones literarias de diversa índole, habitualmente sin firma.

Las páginas se dividían en tres columnas y el ejemplar presentaba una media de ocho grabados por número. En la cabecera figuró durante el primer

9. Este primer *Suplemento* se estrena con una colaboración de Carolina Coronado consistente en una crónica de viaje: «Un paseo desde el Tajo al Rhin».

año un grabado de la Puerta del Sol firmado por Letre, que fue sustituido en el primer número de 1850 por otro, firmado por Tomé, que ofrecía la vista del Palacio Real precedida de un caudaloso Manzanares poblado de lavanderas y gentes varias¹⁰, hasta el último año en que se cambió por una vista de la Carrera de San Jerónimo.

La índole y metas del semanario aparecen perfectamente descritas en la publicidad aparecida durante el primer año:

Noticias políticas, sociales, militares, etc., de España y del extranjero. Fiestas y ceremonias públicas. Retratos de personajes célebres contemporáneos. Descripción geográfica y pintoresca de todos los países que llaman la atención del momento. Ciencias, administración, legislación. Inventiones industriales, procedimientos ventajosos en artes, agricultura, etc. Causas célebres. Novelas. Cuadros de costumbres. Crítica literaria y teatral. Modas. Escenas contemporáneas. Mapas. Planos. Vistas de fábricas y talleres nacionales. Escenas de novelas. Caricaturas. Escenas teatrales. Trages [sic], muebles, decoraciones, figurines.

Y, efectivamente, de todo esto hay, de manera distinta y en mayor o menor grado a medida que la revista va asentándose. Si se analizan los índices, que aparecen en el último número de cada año, se puede observar que el interés sobre determinadas materias, como por ejemplo: moda, decoraciones, escenas teatrales... no se mantiene a lo largo de toda la vida de la revista, mientras que la curiosidad por los países lejanos, por los avances técnicos sigue viva, y, siempre, se dedica una atención especial a los sucesos de política internacional. El resto de las materias que componen la revista pasa por épocas de mayor o menor presencia o dedicación, como puede ser, dentro del apartado de creación literaria, la poesía, que frecuente en los primeros años, sin embargo desaparece casi por completo en los últimos.

La descripción del primer número del semanario, el correspondiente al 3 de marzo de 1849, puede servir como modelo de los venideros y de la paulatina, aunque no profunda, evolución de la publicación, uno de cuyos rasgos más característicos fue mantenerse fiel a esas metas expuestas más arriba. No deja de ser este primer número un ejemplo de lo que hoy llamaríamos el número cero, es decir aquel en el que se ensayan formas, distribuciones, secciones, etc...

La revista plantea una serie de secciones, subrayadas porque cada título de sección va rodeado de una cartela, y una serie de artículos sueltos, precedidos de título sin adornos. Las secciones son: *Historia de la Semana*, *Panorama*

10. Esta mancheta recuerda las que encabezan las portadas de *Illustration* y de *The Illustrated London News* —los modelos de la española—, cuyas cabeceras ofrecían un panorama de París y Londres respectivamente.

Universal, *Amena Literatura*, *Crónica Científica*, *Modas*, *Teatros*, *Miscelánea*, *Boletín Literario*. Las cartelas que singularizan los títulos de las secciones, desaparecen ya en el segundo número.

De todas las secciones se mantienen de manera constante, con ligeros cambios en el título e, incluso, desaparición del mismo: la *Historia de la Semana*, *Amena Literatura* y los artículos dedicados a adelantos técnicos y científicos que no llegan a tener un título genérico. Estas secciones materializan las finalidades constantes del semanario: el interés por relatar —o simplemente dar razón de— los sucesos acaecidos durante la semana en el mundo, con la intención de que eso proporcione al lector la posibilidad de hacerse «una idea completa de cuanto de interés general ocurra en el mundo, sin las premuras y escasez de datos que implica la recepción de las noticias a través de los diarios.» (*La Ilustración*, 3 de marzo de 1849, pág. 1); la finalidad divulgativa de ofrecer los últimos datos sobre el devenir de la ciencia, «con el enciclopedismo tan inherente al pensamiento positivista del siglo XIX»: (Trenc 1996, pág. 66) y el gusto por amenizar, si por tal entendemos el relajar el tono didáctico mediante relatos y/o poemas. Consigue así el semanario esa mezcla de lo instructivo con lo recreativo que es lo que caracterizó a este tipo de publicación.

Más complicada resulta la historia de la sección *Amena Literatura* puesto que, si en este primer número plantea el comienzo de una novela por entregas: *Azar y Calumnia*, «Novela escrita en alemán por Wilhelmine Willmar», en números posteriores, esta sección se compondrá de relatos de sucesos, anécdotas, pequeños cuentos, leyendas, de mayor o menor extensión, carentes siempre de firma. Incluso a veces, los relatos dejan paso a las biografías de escritores —como sucede en el número dos que se compone de una biografía de Chateaubriand—.

El *Panorama Universal* que aparece en este primer número consiste en la presentación de una etnia: «Slavos húngaros». Se trata de un corto estudio étnico, semejante a otros muchos que aparecerán con posterioridad, si bien ya no precedidos del altisonante epígrafe, aunque en los índices aparezcan este tipo de artículo acogidos bajo el nombre de *Costumbres*.

Del resto de las secciones citadas se mantendrán de manera casi permanente a lo largo de los ocho años de vida de la publicación las dedicadas a los adelantos técnicos y científicos, así como las misceláneas de noticias, si bien sin necesidad de acogerse ya a ningún epígrafe que las encorsete. La excepción la constituyen: *Modas*, una sección de corta duración y presencia irregular y *Teatros*, que terminará convertida en *Revista de Teatro*, de aparición también irregular, con épocas de desaparición total. En cuanto al *Boletín Literario*, dedicado a la presentación de libros, desaparece casi de inmediato, para

adoptar la forma de la crítica de libros, o literaria, sin epígrafe especial que la distinga.

Al margen de estas secciones, señaladas por la presencia de títulos hay una serie de artículos de tema misceláneo: «De la sal en la agricultura y de su utilidad». «Telegrafía eléctrica sub-marina», «Lo que es un periódico», «Artes industriales, de las máquinas y sus resultados». Todos ellos colocados en las páginas de la revista de manera casual, o quizá mejor, adaptada a los huecos que las secciones dejan, lo que produce una cierta sensación de desorden. Esta aparición por sorpresa de artículos de tema curioso se hará más que frecuente en la revista, llegando a constituir casi otra de sus características.

Del estudio de los índices anuales se puede concluir que son tres los ejes en torno a los que gira el interés de la publicación: el informativo, el divulgativo y el de entretenimiento y que, a medida que la revista se va consolidando, se ofrece mayor espacio a los contenidos instructivos e informativos que a los amenos.

A lo largo de los ocho años de vida de la revista, cuyo aspecto externo se mantiene prácticamente sin variación alguna, el material periodístico se ve incrementado en dos ocasiones. La primera con la aparición de un *Suplemento*, en 1852; la segunda con la incorporación, en los años 1854 y 1855, de una sección titulada *Anales de la Guerra de Oriente*. En ambos casos se trata de secciones nacidas con la pretensión de que se constituyan en volumen coleccionable destinado a la encuadernación, prueba de ello es que se les dota de una paginación al margen de la general y se adorna su encabezamiento con unos grabados concebidos para ellas.

El *Suplemento* apareció con el primer número de enero de 1852, se convierte en mensual, siempre con el primer número del mes correspondiente, ello implicaba un incremento en el número de páginas —que pasaba de ocho a dieciséis—. Su contenido habitual, en principio, guardaba mayor relación con la faceta de entretenimiento que con las otras dos y ofrecía siempre una partitura musical (polcas, valsos, con o sin textos). Por razones más técnicas que de otro tipo, se excusa la desaparición de esta separata en el primer número del año siguiente —1853— pero se mantiene la presencia mensual de partituras y, por supuesto, el añadido de obra de creación.

Los *Anales* constituyen un ambicioso proyecto, compartido con otros magazines europeos, consistente en ofrecer al público la mayor información posible sobre los conflictos internacionales¹¹, no limitándose a recoger las apresu-

11. En este caso se trata de la conocida como Guerra de Crimea que, entre 1853 y 1856, enfrentó al imperio ruso con el turco y en el que intervinieron Francia, Gran Bretaña, Piamonte y Cerdeña, apoyando a Turquía. El escenario bélico fue la Península de

radas notas de prensa que aparecían en los diarios, sino ampliándolas mediante la inclusión de otros materiales como: datos políticos, históricos, religiosos, geográficos, de costumbres, etc., acerca de las naciones contendientes, de los escenarios de las batallas y asedios, de los protagonistas, tanto los gobernantes y altos cargos militares como las tropas.

El número uno de los *Anales* aparece con el número 272 de la revista, el lunes 15 de mayo de 1854, si bien en dos números anteriores —los correspondientes al 15 de abril y al 8 de mayo— se había procedido a publicitar se aparición y a exponer tanto su finalidad como su contenido, el llamado «Plan de los Anales»¹², que se habría de mantener casi sin variaciones hasta la desaparición de esta sección, una vez hubo concluido el conflicto.

Además de la exhaustiva información contenida en la parte textual¹³ los *Anales* ofrecen una abundantísima colección de grabados. Ahora bien, todavía no vamos a encontrar los dibujos hechos por el corresponsal artístico¹⁴ que

Crimea. La guerra terminó con la Paz de París (de 30 de marzo de 1856), en la que se confirma la derrota de las tropas rusas, lo que no impidió que el imperio otomano iniciase el camino de su decadencia definitiva. Además de la tristemente célebre «Carga de la Brigada Ligera», este conflicto es recordado por ser el primero en que se usó la fotografía para informar y por la presencia de Florence Nightingale, con la que se inicia la práctica de la enfermería y que serviría de ejemplo a Henri Dunant para la creación de la Cruz Roja.

12. Según este Plan, los *Anales* se compondrán de los siguientes apartados: Anales Geográficos, Históricos, de Costumbres, Políticos, Marítimos, Militares, Biográficos, Episódicos y Miscelánea de la Guerra. De este último apartado se dice que presentará «Nuevos elementos de destrucción, invenciones militares que vayan dándose a conocer, objetos, anécdotas y hechos curiosos que tengan relación con la guerra, etc.» (*La Ilustración*, 271, 8 de mayo de 1854, pág. 173, 1 de Anales).
13. La información provenía de diversas fuentes, posiblemente del intercambio con publicaciones foráneas, como lo prueba la presencia de llamadas a pie de página sobre el origen de la fuente: *Gaceta Militar de Prusia*, *Revista Militar*, «Artículo escrito a fines de 1885 y tomado de un periódico militar alemán.»
14. La importancia adquirida por la imagen influye en la aparición del corresponsal gráfico, que se convierte en testigo de cuanto acontecimiento de importancia sucede en el mundo, ya sean conflictos bélicos, catástrofes naturales, acontecimientos políticos y sociales de relevancia, etc. Suele ser un dibujante que, impelido por la consecución de la inmediatez, «de unas formas de expresión directamente accesibles que no apelaran al previo conocimiento de convenciones» (Bastida 1992, pág. 385), termina por elaborar un boceto, un dibujo al «vuelo», con trazo ágil, en el que se observa la búsqueda de la espontaneidad, «la estética de lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente». (Bastida 1991, pág. 20).

Los dibujantes contratados por las publicaciones eran profesionales competentes, con gran «habilidad para trazar rápidamente bosquejos muy descriptivos que captasen la inmediatez de las acciones.» (Bastida 1991, pág. 19). El dibujo así trazado se enviaba a la redacción y allí un dibujante de estudio lo retocaba, terminaba o añadía los elementos que, en ocasiones, el corresponsal señalaba —por escrito— que debían aparecer. El

será de obligada presencia en conflictos posteriores, no hay todavía dibujos tomados apresuradamente, al natural y después completados en el estudio.

Los grabados correspondientes a este conflicto, con un interés más centrado en la divulgación que en la información, son todos ellos de estudio y, además de las múltiples retratos de los gobernantes y militares de alta graduación responsables de los ejércitos, hay grabados en los que aparecen los distintos tipos de uniformes de los diversos ejércitos, escenas de acampadas, panorámicas de ciudades o marinas con flotas en formación, tipos pintorescos de la etnias de los lugares en que tiene lugar la guerra o de los que provienen los tropas, etc., pero no aparecen escenas de batallas o visiones de campos de batalla, como se verá en otras contiendas posteriores¹⁵.

A medida que el conflicto se alarga, siempre fieles al empeño, no se permite que la atención decaiga y la sección se mantiene, pero comienzan a desaparecer los elementos que constituían su diferenciación (el grabado inicial se pierde ya a mediados de 1854, también la paginación). Termina por pasar a formar parte del cuerpo de la revista, hasta que, con el fin del conflicto, desaparece. La última aparición de esta sección tiene fecha de 21 de abril de 1856, casi un mes después de firmada la paz.

También los sucesos importantes españoles fueron recogidos y expuestos con interés. Así, el lunes 24 de julio de 1854 comienza a publicarse, con el título *Páginas Ilustradas de la Revolución Española*, una detallada crónica de los sucesos previos y posteriores a lo que ha pasado a la historia con el nombre de la *Vicalvarada*¹⁶. Estas páginas aparecerán en números alternos (debido a la presencia de los *Anales*, y así se explica en la presentación); son tres en total: 31 de julio, y 7 y 21 de agosto, respondiendo a un plan previo que se expone en la segunda entrega.

Lo más interesante de este proyecto es el subrayado que significa la presencia de la palabra «ilustradas» en el título —que confirma esa confianza en el poder de la imagen que ya se expuso al presentar los *Anales*— que se concreta en una abundante cantidad de dibujos. En este caso, naturalmente, los

dibujo final, el que se reproducía en el ejemplar impreso, era el resultado de la intervención de varias manos, dos, a veces, tres, si bien el último en intervenir, el grabador, era el que tenía el control sobre el acabado. Poco se sabe sobre estos corresponsales-dibujantes, ya que la mayoría de las veces se omite su nombre, el que aparece —y no siempre— suele ser el del grabador.

15. Como la Guerra de Secesión Americana o la Guerra Carlista de 1872-1876.

16. Levantamiento militar conducido por los generales O'Donnell y Dulce, que, tras extenderse por todo el país, terminará con el triunfo de las fuerzas progresistas, dando lugar al llamado «Bienio progresista», con el general Espartero como Presidente del Consejo de Ministros.

dibujos son de autoría española —se reconocen las firmas de Murcia, Urrabieta, Pizarro¹⁷— y de posibles dibujantes corresponsales, que reproducen situaciones vividas, sobre todo en Madrid, aunque ello no implica que se trate de bocetos al natural.

En lo concerniente a las ilustraciones, a las que tan grande importancia se concede en la presentación de la revista¹⁸, ya en el primer número encontramos un ejemplar excelente de lo que será en el futuro. En ella aparecen seis ilustraciones distribuidas en función del artículo al que se refieren, situación que no siempre será posible en el futuro, hasta el punto de tener que señalar a pie de grabado en qué página de la revista se encuentra el texto¹⁹.

En la primera página, además del grabado de la mancheta, aparece una letra capital —que se convertirá en habitual— en el inicio de primer artículo, en este caso el de presentación de la publicación. En esta primera página aparece también un grabado alusivo a una de las noticias que se ofrecen en la *Historia de la semana*. Situado en el centro, ocupando dos de las tres columnas, ofrece una visión del acto de apertura del Parlamento inglés por la reina Victoria, todo lo fidedigna que un dibujo de esas características y época permiten, en el que lo más importante es plasmar el acto en sí, con sus peculiaridades de objetos, vestimentas diversas, actitudes varias; siempre en un plano distanciado que elimina la necesidad de dotar de rasgos característicos a los protagonistas de los hechos.

En la página dos, más pequeño que el anterior, en el centro y a la izquierda de la columna que trata el tema a que se refiere un dibujo de una «familia húngara». La página tres contiene dos grabados, situados uno en el centro y otro al final de la plana, ambos ocupando las tres columnas, referidos a un

17. Urrabieta Ortiz, Vicente (1813-1879) Pionero de la litografía en España, utilizó esta técnica para publicar la novela de Larra *El doncel de don Enrique el Doliente*. Además de colaborar en todas las revistas ilustradas de su época, el número de novelas ilustradas por él es elevadísimo.

Cecilio Pizarro (-1886). Pintor, dibujante y grabador al aguafuerte. Conservador y restaurador del Museo del Prado. Al igual que el anterior su presencia en las revistas de la época es frecuentísima, así como su labor como ilustrador de libros.

18. La fe en la importancia de la imagen se mantiene viva y se renueva en más de una ocasión como sucede en la presentación de la sección *Anales de la Guerra de Oriente*: «Se trata de escribir y de dibujar, de hablar a los ojos, de apoderarse de la memoria, y de fijar las ideas mediante las imágenes.» (*La Ilustración*, Número 1 extraordinario de *Anales*, suplemento al número 272, lunes 15 de mayo de 1854, pág. I, I de *Anales*).

19. Por mostrar sólo un par de ejemplos, en el número 275, correspondiente al 5 de junio de 1854, en la sección *Anales de la Guerra de Oriente* encontramos dos casos: el grabado de la página 214, 22 de *Anales* añade junto al título del mismo: «Véase página 190, 12 de *Anales*». Unas páginas más adelante, de nuevo al pie de un grabado: «Véase el número 274 de *La Ilustración*, 4^a de *Anales*».

artículo sobre telegrafía submarina. Muestran —junto con el tercero relativo a este tema y que aparece en la página siguiente, de gran tamaño y calidad— episodios del experimento llevado a cabo en Inglaterra para la puesta en marcha de este vehículo de comunicación. Además de la evidente calidad de los dibujos, cabe señalar que, junto a la cantidad de información que contienen, el dibujante no ha omitido el «factor humano» consistente en la presencia de un grupo familiar en el que destaca un niño que mira curioso al lector o, la visión del peligroso oleaje que golpea al barco que ha participado en el ensayo.

El último grabado lo constituye un retrato de la reina Victoria de Inglaterra con uno de sus hijos en el regazo, en una posición enteramente maternal que coincide con la faceta que se quiere ofrecer en el artículo que sobre ella se presenta en la sección *Misceláneas*, lo que podría suponer que tanto artículo como dibujo han llegado juntos a la redacción de *La Ilustración*.

Ninguno de los grabados añade la firma, ni del dibujante, ni del grabador; sí se perciben las diferencias de trazo que significarían autoría distinta, e incluso se podría hacer una diferencia estilística entre el dibujante de panorámicas y objetos varios y el dedicado a la crónica política. Pero, habida cuenta del tema central de los artículos ilustrados, que hacen referencia a eventos ocurridos en Inglaterra, parece lógico concluir que se trata de un producto cerrado llegado de allende las fronteras: artículo más ilustración correspondiente y que esta sea la tónica de la revista a lo largo de su existencia: importar texto e imagen.

En este primer número y algún otro posterior, se añade una página —la cinco— ocupada enteramente por los grabados que constituyen una sección que no se mantiene: *Caricatura*. Se trata de una especie de historieta compuesta por viñetas y un texto al pie. Por los tipos, ropas y texto que contiene responde a las caricaturas inglesas de la época.

Este será, pues, el diseño editorial que se va a mantener con las excepciones ya reseñadas, baste añadir que en lo concerniente a las páginas de *Amena Literatura* o en los artículos insertados que no responden a ninguna sección, lo cierto es que no suelen ir acompañados de ilustraciones *ad hoc*, si acaso con otro tipo de dibujo que busca más la ornamentación. Pero aún así es escasa, puesto que la finalidad de la imagen es la ilustrativa en su acepción de informativa y divulgativa, de manera que se huye de la decoración, salvo en las letras capitales y en algún colofón.

Bibliografía

- ALONSO, Cecilio, «Difusión de las *Ilustraciones* en España», en *La prensa ilustrada. Las Ilustraciones 1850-1920*, Montpellier, Université Paul Valery, 1996, pp. 45-54.
- ALONSO, Cecilio, «La formación de la conciencia nacional en las primeras revistas ilustradas españolas (1836-1854)», en *La Revolución Liberal. Anejo de la revista Trienio. Ilustración y Liberales*, Alberto Gil Novales (ed.), nº 5, Madrid, Ed del Orto, 1999, pp. 611-633.
- ALONSO, Cecilio, «Ángel Fernández de los Ríos (1821-1880). La escritura militante», en *Escribir en España entre 1840 y 1876*, Marie-Linda Ortega (ed.), Madrid, Visor, 2002, pp. 139-162.
- BASTIDA DE LA CALLE, M^o Dolores, «El periodismo ilustrado: del dibujo a la fotografía», *A distancia*, UNED, enero, (1991), pp. 17-23.
- BASTIDA DE LA CALLE, M^o Dolores, «El Arte de la Ilustración de Noticia», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, H^a del Arte*, t. V, 1992, pp. 385-394.
- CASADO CIMIANO, Pedro, *Diccionario Biográfico de Ilustradores Españoles del siglo XIX*, Madrid, Ollero y Ramos, 2006.
- OCTAVIO PICÓN, Jacinto, «Ángel Fernández de los Ríos», *La Ilustración Española y Americana*, XXIV (30 de junio), (1880), págs. 423-427.
- SEOANE, M^o Cruz, *Historia del Periodismo en España*, Madrid, Alianza, 1996.
- TRENC, Eliseo, «Tipología de las *Ilustraciones*», en *La prensa ilustrada en España. Las Ilustraciones 1850-1920*, Université Paul Valery, Montpellier, 1996, págs. 60-72.

Fecha de aceptación: 11/03/2013

Fecha de recepción: 16/04/2013

PRENSA PERIÓDICA, POLÍTICA Y CAMPO CULTURAL EN EL RÍO DE LA PLATA: PEDRO DE ANGELIS, «ESCRITOR OFICIAL»

Franco QUINZIANO
francoquinzi@msn.com
IRI– Universidad de La Plata

*Disponga V(uestra) E(xcelencia) de mi voluntad, de mi
persona, de todo cuanto me pertenece. Mi vida entera
estará siempre vinculada a su persona, y a [su] suerte...*
Pedro de Angelis a Juan Manuel de Rosas (21-06-1843)

Resumen

El periodista y bibliófilo italiano Pedro de Angelis constituye un ejemplo emblemático de las relaciones privilegiadas que la prensa periódica y el campo intelectual han entablado con el poder político a lo largo de la primera mitad del siglo XIX. Desde esta perspectiva, y atendiendo a las relaciones lógicas que pueden reconocerse entre el campo cultural y el poder político, el estudio examina la labor del letrado napolitano en el seno de la prensa periódica del Río de la Plata a lo largo del segundo cuarto de la centuria.

La constante colaboración con las diversas administraciones —desde Rivadavia hasta Rosas— y las innumerables iniciativas llevadas a cabo en el campo del periodismo, de modo especial a través de las páginas de *El Lucero* y el *Archivo Americano*, confirman su función como propagador de saberes y legitimador de los discursos que en campo cultural enhebra el poder político. Su itinerario intelectual, desde su inicial colaboración con el proyecto rivadaviano de promoción cultural, hasta su vinculación estrecha con Rosas, para erigirse en propagandista y vocero del régimen, revelan una trayectoria moldeada en torno a constantes mutaciones, protecciones y reacomodamientos en su vínculo con el poder. Su labor en la prensa rioplatense, que reconoce un inmutable apego a los ámbitos del poder político, como intelectual y «escritor público», corrobora su papel como promotor y difusor de saberes, orientados a la legitimación del discurso del poder en la fase que se corresponde a los epígonos del neoclasicismo y los albores del romanticismo en el Plata.

Palabras clave: De Angelis, Prensa periódica, Campo cultural e intelectual, Río de la Plata, Rosas.

Abstract

The journalist and Italian bibliophile Pedro de Angelis constitutes an emblematic example of the privileged relationship that the press and the intellectual field have begun with the political power during the first half of the 19th century.

From this perspective, the study examines the cultural activity of the Italian intellectual in the bosom of the Río de la Plata press along the second quarter of the century. The constant collaboration with the diverse administrations and the innumerable initiatives in journalism field, confirm his function as cultural promoter as well as diffuser of the speeches of the political power in the cultural field.

His intellectual itinerary, from his initial collaboration with the Rivadavia project of cultural promotion, up to his collaboration with Rosas, reveal a path of constant mutations and adjusts to the power. His activity in the Río de la Plata press, his immutable attachment to the areas of the political power, as intellectual and «public writer», confirm the Italian author as a cultural promoter and diffuser, orientated to the legitimization of the speech of the power in that phase of the Neoclassicism and beginnings of the Romanticism in the Río de la Plata.

Keywords: De Angelis, Newspapers, Cultural and Intellectual fields, Río de la Plata, Rosas.

En la compleja urdimbre de las relaciones que establece la emergente prensa periódica con el poder político y el campo intelectual en el Río de la Plata a partir del segundo decenio del siglo XIX, de modo especial a partir del ascenso al poder de Rosas, el italiano Pedro de Angelis ocupa sin duda un lugar destacado, tal vez el más prominente. Personalidad versátil, compleja y polifacética, detentador —aunque algo petulante— de saberes, formado culturalmente en la Europa del Enciclopedismo y bajo el influjo del naciente liberalismo, De Angelis incursionó en los más diversos campos del saber. Su biblioteca, cuyo catálogo publicó en 1853, con el fin de ponerla a la venta para solventar sus necesidades económicas fue probablemente una de las más importantes del Río de la Plata, superior incluso a la que en aquellos años reunieron Mitre, Ángel Lamas y los Trelles (Sabor 1995, 159-203). Entre las variadas actividades a las que se dedicó en sus largos años en Buenos Aires, destacan su labor como educador, profesor, bibliotecario, biógrafo, literato, bibliógrafo, estudioso de lenguas indígenas, diplomático, experto en el campo de las relaciones exteriores, aunque fueron el periodismo y la historiografía los principales campos de los que se ocupó. Desde su llegada al Río de la Plata fueron numerosas las iniciativas editoriales que lo tuvieron como principal animador, revelando

una sorprendente capacidad de trabajo como difusor de saberes en función de los gobiernos de distintos signos que se sucedieron a lo largo del segundo cuarto del siglo XIX.

Ahora bien, de todas estas múltiples ocupaciones, si nos atenemos a su continuidad y persistencia, a su capacidad de trabajo y al protagonismo que exhibió en el campo de la cultura en los años 30 y 40 del Ochocientos, resalta su actividad como periodista y editor de diversas publicaciones, animada por la relación privilegiada que logró entablar con el poder político de turno; empeño que se vio reforzado desde 1831 a través de su rol como tipógrafo y administrador de la Imprenta del Estado (Díaz Molano 1968, 78-82; Sabor 1995, 37-38 y 45). Es, en efecto, sobre todo en el campo del periodismo político y cultural, al poner su pluma y su talento al servicio de los diversos gobiernos que se suceden en aquellos cinco lustros, desde su arribo a Buenos Aires en 1827 hasta la caída del régimen de Rosas, en 1852, en el que es posible percibir de modo evidente su función de «escritor público» como defensor y legitimador del poder de turno. La trayectoria de De Angelis constituye un ejemplo emblemático de las relaciones privilegiadas que la prensa periódica y el campo intelectual han entablado con el poder político a lo largo de la primera mitad del siglo. Para examinar estas relaciones lógicas entre campo cultural y poder político (Bourdieu 2003) en el ámbito del periodismo y en la fase que se corresponde a los epígonos del neoclasicismo y los albores del romanticismo rioplatense, en este estudio se aborda el itinerario del letrado italiano y su actividad en el seno de la prensa periódica rioplatense del período, como editor y legitimador de los discursos que enhebra el poder, desde sus primeros meses en Buenos Aires apoyando —junto al liberal español José de Mora— el proyecto de promoción cultural de Rivadavia, hasta su conversión, a caballo de los años 20 y 30, que acabaron erigiéndolo en ferviente partidario de la causa federalista y de modo explícito, desde 1833, en propagandista y vocero del régimen de Rosas. Dicho itinerario, que reconoce un inmutable apego y una estrecha colaboración con los ámbitos del poder político, como intelectual y «escritor público», revela una constante voluntad de proporcionar saberes y contenidos orientados a la legitimación del discurso del poder de turno en los años que ocupan el segundo cuarto de la centuria en el Río de la Plata.

De Europa al Río de la Plata. Pedro de Angelis: liberal y muratiano

Desde los inicios de 1827, cuando, procedente de París, el bibliófilo italiano llega a Buenos Aires contratado por el gobierno de Bernardino Rivadavia, hasta su muerte a finales de los años 50, su itinerario intelectual en las tierras del Río de la Plata revela una verdadera ráfaga de trabajo que se expresa

en un sinfín de actividades e iniciativas culturales. Entre otras actividades, de Angelis se desempeñó como redactor y director de diversas publicaciones periódicas y fue administrador responsable por muchos años de la Imprenta del Estado y de la Imprenta Independencia, siendo asimismo autor de algunas biografías y recopilador y editor de valiosos documentos y fuentes históricas del período colonial, referidos a los territorios que habían formado el ex Virreinato del Río de la Plata, y que yacían casi olvidados en archivos y bibliotecas particulares. El letrado europeo, quien siempre mostró interés por la cuestión educativa, participó además en la creación del primer colegio para señoritas y de uno de los primeros institutos de enseñanza secundaria en tierras del Plata, el *Ateneo Argentino*. Se desempeñó también como redactor de informes y estatutos de reforma de la Universidad de Buenos Aires, para ya en tiempos de Urquiza, con quien —a la caída del gobierno de Rosas— quiso congraciarse, erigirse en autor de un anteproyecto de constitución que elevó en 1853 al congreso constituyente de Santa Fe que debía sancionar la nueva carta magna.

Iluminista y liberal de formación, muratiano y luego *carbonario* en sus años de juventud en Italia, dotado de una envidiable capacidad de trabajo y de amplia curiosidad intelectual, a su llegada a Buenos Aires inició su actividad periodística y literaria como acérrimo defensor del gobierno de Rivadavia. Desde su temprana adhesión a las ideas liberales y de progreso material y cultural que promovía el gobierno rivadaviano, pasando luego por su sucesivo acercamiento a Dorrego, a los gobiernos de los gobernadores federales Viamonte, Maza y Balcarce, para acabar instalándose finalmente, a partir de 1833, como panegirista de Rosas, del que acabará erigiéndose en su vocero y asesor más prestigioso, es posible percibir un itinerario de profundas mutaciones en sus preferencias y simpatías ideológicas. La crítica ha subrayado su persistente vinculación al poder de turno, enfatizando la «labilidad de vínculos que aproximaban o distanciaban a De Angelis de sus pares argentinos» (Sazbón 1994, 20). En función de los frecuentes vínculos que el italiano llegó a entablar con el poder de turno, de modo especial con el régimen de Rosas, su figura cayó por largos decenios en el ostracismo, al tiempo que sus actividades y aportaciones en el campo de la cultura fueron subestimadas o silenciadas. Conocido en el Plata como «el sabio napolitano», su misma biografía e itinerario intelectual se hallan fuertemente impregnados por este lazo estrecho que mantuvo con el poder por casi dos decenios, habiéndose convertido incluso en tiempos recientes en personaje de ficción de una estimable novela de María Rosa Lojo (1998), centrada en la hija del dictador, Manuelita Rosas, y las páginas secretas del extraviado diario de De Angelis, como espejo de

las contradicciones y conflictos que signaron la historia argentina en el XIX. Entre sus contemporáneos, fueron muy dispares las opiniones, según de qué bando proviniesen: si Veraigne, Tomás Guido o Zinny halagaron y ensalzaron su labor periodística e historiográfica en el Río de la Plata, sus contrincantes, Rivera Indarte, Esteban Echeverría, Sarmiento y Juan Bautista Alberdi, miembros de la juventud del 37', debido a sus constantes vaivenes y cambios de opinión y, especialmente, en razón de su vínculo estrecho con el dictador Rosas, le juzgaron muy negativamente. En este sentido, al aludir a sus antecedentes europeos, de los que el napolitano alardeó, Indarte y Echeverría, o bien los subestimaron o bien los pusieron claramente en discusión. Si el primero recordaba que «en su juventud ha[bía] sido lo que se llama una mala cabeza [lanzándose ...] con calor en las ideas liberales [y...] todos los emigrados italianos de aquella época que residen en París habla[ban] de De Angelis como traidor oscuro y villano» (1853, 149), el autor de *La cautiva* señalaba por su parte que, antes de llegar al Río de la Plata, el italiano «había sólo escrito en la tal Revista [*Revue Européenne*] [...] un artículo de estudiante insípido sobre costumbres napolitanas [que ...] tuvo el cuidado de desparramar como muestra de su gran talento», resaltando al respecto que no había faltado «quien se riera a carcajadas de su charlatanismo fatuo y [...] pretensiones literarias» (Echeverría 1873, t. IV, 234)¹.

Más allá de estas opiniones, que se inscribían en el fuego de las pasiones y de los enfrentamientos ideológicos que promovió el rosismo, lo cierto es que, cuando De Angelis arribó a Buenos Aires a finales de 1827, traía consigo un importante bagaje cultural. Junto con ello podía exhibir una amplia experiencia en los asuntos públicos europeos, que le habían granjeado cierta estima en los ambientes culturales de la Europa de inicios del XIX (Weiss, 1944; Díaz Molano 1968, 23-40; Marani 1987, 95-99; Sabor 1995, 1-15). Había sido testigo, directo y de segundo plano, de varios acontecimientos que habían signado la Europa de los primeros años del Ochocientos como la asunción del gobierno napoleónico en su ciudad natal, primero bajo José Bonaparte y sucesivamente Joaquín Murat, con cuyo gobierno había colaborado como preceptor de sus hijas y más tarde en calidad de consejero de Intendencia de la provincia de Nápoles y profesor de geografía e historia en la Escuela Politécnica del reino partenopeo. Había presenciado también la caída del Imperio napoleónico y el

1. El artículo al que alude Echeverría, «Les italiennes», había sido publicado en 1826 en la *Revue Européenne* de París. Este extenso trabajo fue posteriormente reimpresso en 1855, mientras el autor se hallaba desterrado en Montevideo, por la Imprenta del Río de la Plata. Véase al respecto el excelente estudio bio-bibliográfico sobre el autor napolitano de Sabor (1995, 291-294).

establecimiento del Congreso de Viena, que sancionaba un nuevo equilibrio político en el viejo continente². Podía jactarse asimismo de haber intervenido en el campo de la diplomacia europea, defendiendo, junto a su hermano Andrés, los intereses de Murat en el Congreso de Viena y los del gobierno constitucional partenopeo en calidad de primer secretario de la embajada en París entre 1820 y 1821, como así también presumir de haber estrechado importantes relaciones con prestigiosos intelectuales y al mismo tiempo colaborado en diversas publicaciones periódicas culturales, italianas y parisinas.

No se conocen bien las razones que llevaron al escritor italiano a dejar su ciudad natal entre finales de 1818 y principios de 1819. Es muy probable que en dicha decisión incidieran sus simpatías con los *carbonarios* napolitanos, cuyos fermentos revolucionarios, de allí a pocos meses, desembocarían en el interregno constitucional de 1820 e inicios de 1821. Después de una breve estancia en Ginebra, donde estrechó relaciones con el patriota Sismondi, hacia finales de 1820 se trasladó a París para asumir sus funciones en la embajada de Nápoles. Su talento le abrieron las puertas de los ambientes culturales y salones literarios de la capital francesa, favoreciendo el cultivo de relaciones de amistad y de colaboración intelectual con importantes personalidades, en su mayoría vinculadas al liberalismo europeo, como Destutt de Tracy, el general Lafayette, Cousin, Michelet y Veraigne, y sobre cuyos ilustres y prestigiosos nombres procuró construir su perfil de intelectual aureolado ante los literatos argentinos. Será Veraigne, quien aconsejará a Rivadavia la contratación del napolitano con el propósito de sumarlo a la política de promoción educativa y cultural que aquél estaba llevando a cabo en el Río de la Plata, recordándole que el italiano «goza[ba] de grande estima entre los más distinguidos literatos de Europa» (cit. en Díaz Molano 1968, 44)³. «Rivadavia tuvo varias entrevistas en París con Destutt de Tracy y con Mr. Veraigne; trabó amistad con ellos y les pidió ayuda y asesoramiento. Uno y otro le mencionaron varios nombres, entre ellos, el de De Angelis; le hablaron de sus condiciones de exiliado

2. Después de la caída de Murat, De Angelis siguió colaborando con los Borbones, desempeñándose como oficial del Ejército en el Comando supremo en Sicilia y corrector de Imprenta en el Estado Mayor. Weiss observa que el italiano «continuó al servicio de los Borbones, como muchos otros muratistas (...), aspirando a una organización liberal del Estado y mirando con visión suficientemente amplia los destinos de Italia ligados al movimiento de liberación de las dominaciones extranjeras»; 1944, 49-50.

3. La carta de Veraigne a Rivadavia fue redactada a finales de 1826 y llevada personalmente por el italiano como carta de presentación para ser entregada al gobernante argentino. La misiva se encuentra depositada en el Archivo General de la Nación de Argentina (AGN). En opinión de Rivera Indarte, fue en cambio el literato español José Joaquín de Mora quien habría presentado el italiano a Rivadavia (1853, 129).

italiano, de sus ideas liberales, de sus aptitudes, de su capacidad para el trabajo», anota de nuevo Díaz Molano (*ibidem*, 43). Con el fin de hacer de Buenos Aires un foco de cultura y progreso en Sudamérica, en esos mismo años, entre 1825 y 1827, Rivadavia promovía la llegada de diversos hombres de cultura y ciencias desde Europa. Atraídos por las ofertas del gobierno rivadaviano, arribaban también a Buenos Aires otros liberales italianos exiliados, como De Angelis, para ponerse a disposición del proyecto del mandatario. Entre ellos, descollaron los piemonteses Pietro Carta Molino, Ottavio Massotti y Carlo Ferraris, «hombres de ciencia y experiencia de vida dramática [...] que trajeron al Nuevo Mundo un tesoro de doctrina y afectos y que [en el Río de la Plata] dejaron una profunda huella en el campo de sus respectivas competencia» (Marani 1987, 8). Veraigne convenció al napolitano para que aceptase la oferta que aquél le había formulado con el fin de montar un colegio y hacerse cargo —junto con el liberal español José Joaquín de Mora— de dos publicaciones periódicas en el Río de la Plata. Su amigo francés le señalaba a quien sería el primer presidente argentino que conocía «desde hac[ía] varios años al sr de Angelis», apreciando «cada día más su talento». «Estoy convencido —proseguía en su misiva— de que es una adquisición preciosa para la República y que realizará plenamente [sus] intenciones» (en Trostiné 1945, 17). Por su parte, Destutt de Tracy, en una carta dirigida al presidente argentino, de setiembre de 1826, lo felicitaba por «haber elegido un hombre con tantos méritos para el desempeño de este importante cargo» (en Weiss 1943, 61).

Ante la imposibilidad de poder regresar a su ciudad natal, aun después de la llegada al trono de Francisco I en 1825, quien se perfilaba como monarca mucho más liberal que su padre, el italiano decidió aceptar la propuesta del gobierno rivadaviano para continuar sus actividades culturales en el Río de la Plata. En opinión de Tagle Achával (1999, 23), frente a la reacción antiliberal de la Santa Alianza, «debió concluir de Ángelis que América era el futuro que se podría construir, y Europa era el pasado» que había regresado a las tinieblas del absolutismo autoritario. Buenos Aires se le presentaba al italiano, pues, como la última esperanza para realizar sus ideales liberales, poniéndose al servicio de la causa republicana rivadaviana. «Libre, rica, tranquila, organizada/ ya brilla la República Argentina», declaraba en unos versos de ese mismo año el poeta Juan Cruz Varela, quien cantó las grandezas del modelo de Rivadavia en su *Canto al triunfo de Ituzaingó*⁴, confirmando con ello el optimismo que

4. El poema fue recogido años más tarde en la antología rioplatense *El Parnaso Oriental o Guirnalda poética de la República Uruguaya*, Buenos Aires, Imprenta Libertad, 1835, 61-90; los versos citados en página 90. Versión digitalizada de la primera edición: <http://archive.org/stream/elparnasoorient00unkngoog#page/n0/mode/2up>

generaba en el campo de los intelectuales liberales porteños la política rivadaviana, sancionando a los territorios del Río de la Plata como nueva tierra prometida. Sin embargo, al tomar la decisión de sumarse al proyecto cultural de Rivadavia, como se ha observado, el escritor partenopeo «lo hizo pensando en una próspera, cuanto pasajera, aventura americana y estaba lejos de imaginar el nuevo giro que tomaba su destino al cruzar el Atlántico» (Trostiné 1945,18). El proyecto rivadaviano, de allí a pocos meses acabaría derrumbándose y las desilusiones y el deseo de regresar a su patria o aproximarse a ella de algún modo serían una aspiración sumamente presente en el ánimo del italiano, ya desde mediados de los años 30' y hasta casi sus últimos días, como revelan sus cartas dirigidas a familiares y amigos. Son misivas que se hallan dominadas por la nostalgia, el desencanto y la angustia que atestiguan los deseos de regresar a Europa, arrepentido de su decisión de afincarse en tierras inhóspitas que no sabían valorar sus méritos⁵. Las dificultades y penurias económicas que le acompañaron en sus años americanos, las coyunturas políticas adversas en Europa y en el sur de Italia fueron postergando en varias ocasiones su voluntad de regresar a Europa. Luego, en sus últimos años, la edad avanzada acabó malogrando definitivamente su anhelo de marcharse de los territorios del Río de la Plata, falleciendo en pobreza y soledad en su quinta de San Isidro, en el conurbano bonaerense, en febrero de 1859.

Pedro de Angelis, José Joaquín de Mora y el periodismo rivadaviano

La mayor presencia de la prensa periódica patriótica que acompañó el proceso revolucionario —y que comportó la gestación de una aún incipiente nacionalidad— reflejaba la importante función asignada por los emergentes grupos criollos al periodismo como campo de batalla de posiciones políticas e ideológicas. En dicha perspectiva, sorprende la cantidad de nuevas publicaciones que ven la luz en el Río de la Plata durante el período 1810-1825 (Zinny 1869; Fernández, 1943, 47-65; Galván Moreno 1944, 52-123, Quinziano 2011,79-92). En los años 20 la prensa rioplatense adquiere cada vez mayor relieve y cierta «mayoría de edad», aunque casi todas las publicaciones aún adolecen de cierta discontinuidad y en general ostentan una vida muy breve,

5. Sumamente reveladoras de esta voluntad de marcharse del Plata y regresar a su Nápoles natal son las cartas que le envió al cónsul de Rusia en Brasil, caballero de Wallenstein, entre 1837 y 1841 (Cortésao 1951, 21-33). Así, a modo de ejemplo, en su misiva del 16 de marzo de 1838 le comenta que le «urge abandonar este desdichado país, donde he vegetado 11 años»; en otra de algunos meses más tarde, con fecha 26 de agosto, le señala a su interlocutor que su «deseo es retornar a Europa», puesto que «estos países nuevos no son de mi gusto», en Díaz Molano 1968, 95-96.

registrando en algunos casos apenas una decena de números y en otros un par o incluso un solo número. Muchas iniciativas editoriales nacen y desaparecen al compás de los vaivenes políticos y los apoyos circunstanciales que pueden o no recibir desde el gobierno o de determinada facción política en función de la evolución de determinadas coyunturas. En este sentido, las dos primeras publicaciones dirigidas por De Angelis y Mora apenas arribaron a Buenos Aires en 1827, no escaparon a esta realidad que delataba la inestabilidad y precariedad de todo proyecto editorial que intentaba ponerse en marcha en aquellos primeros decenios del XIX. Pocos años antes de que ambos letrados europeos arribasen al país, durante el primer lustro de los años 20, habían visto la luz algunos periódicos de relieve, como *El Argos de Buenos Aires*, *El Centinela* y *La Abeja argentina*, fundados o redactados por periodistas y escritores que mayoritariamente gravitaban en torno al grupo dirigente rivadaviano, defendiendo las políticas del en aquellos años ministro de Gobierno y Relaciones Exteriores de Martín Rodríguez.

Rivadavia, quien se había propuesto hacer de Buenos Aires un foco emergente de cultura y progreso, percibió la importancia de la prensa periódica como instrumento insustituible para promover sus principios liberales y difundir su labor de gobierno, primero como ministro y luego presidente. Su propósito era generar una opinión pública favorable para sus políticas y ampliar así las bases de consenso, bastante limitadas por lo demás, puesto que las mismas se circunscribían fundamentalmente a la emergente burguesía criolla de la ciudad de Buenos Aires, vinculada a los intereses comerciales del puerto, contando con muy limitados apoyos en las provincias del interior. En dicha perspectiva deben ser vistas las diversas iniciativas editoriales recién citadas de principios de los años 20 y de modo más acusado la oferta que el estadista —ya erigido en primer presidente argentino— les hizo llegar a ambos exiliados europeos para hacerse cargo de sendas publicaciones. A finales de diciembre de 1826 De Angelis se embarcaba hacia Buenos Aires en el *Auguste*, acompañado por su esposa suiza, Melanie Dayet, quien había sido institutriz de la mujer del conde Orloff, cónsul ruso en París, y el matrimonio Mora, arribando las dos parejas al puerto de Buenos Aires, desde Montevideo, donde previamente habían desembarcado, a finales de enero de 1827.

Mora era un liberal exiliado, más radical y exaltado que el napolitano, que ante el regreso del autoritarismo borbónico, después del trienio constitucional en España, se había visto obligado a emigrar, afincándose en Londres, donde conoció y trabó amistad con Rivadavia en uno de los viajes del gobernante argentino a Inglaterra. Amigo, entre otros, de Martínez de la Rosa y Alcalá Galiano, exponentes de la primera generación romántica, Mora había residido

también por un largo período en París, donde había conocido a quien sería su mujer, Fanny Delauneux. En la ciudad del Sena había aprendido el francés, que, del mismo modo que el inglés, escribía y hablaba a la perfección. Era un intelectual y educador de amplias inquietudes culturales y exhibía una sólida formación de base neoclásica y enciclopedista (García Castañeda, 2002). Aunque sólo le llevaba un año de edad, contaba con una experiencia mucho más amplia que De Angelis en el campo de la prensa periódica, habiéndose distinguido como periodista cultural en la *Crónica Literaria y Científica* que había fundado en 1817, y en su continuación *El Constitucional* (1820). Había proseguido luego su actividad de escritor y periodista durante los años del trienio liberal, redactando y dirigiendo numerosos periódicos madrileños — *La Minerva Nacional* (1820), *Correo General de Madrid* (1821) y *El Indicador de las Novedades, los Espectáculos y las Artes* (1822)— en los que exaltó los ideales liberales. Entre 1824, cuando inicia su exilio londinense, hasta su viaje al Río de la Plata, Mora se había desempeñado además como redactor del *Museo Universal de Ciencias y Artes* (1824-26) y *El Correo Político y Literario de Londres* (1826), periódicos que se agregaban a la constelación del *Repository of Arts, Literature and Fashion*, del infatigable editor y tipógrafo alemán Rudolph Ackermann, con quien se vinculó. Contaba en su haber además con numerosas contribuciones literarias que habían visto la luz en diversas publicaciones españolas, tanto en prosa como en verso, y varias traducciones de obras del francés y del inglés, entre la que se recuerda el *Ivanhoe* de Walter Scott. Sabor asevera que Mora «tenía un estro fácil y una pluma ligera, y en buena parte era un diletante. Todo esto lo convirtió en el hombre ideal para la tarea a que se había dedicado y le permitió ser a la vez un divulgador de conocimientos y un periodista ágil» (1995, 10). Conocido en aquellos años era el apodo con el que se lo había popularizado, «Luca fa presto», debido a la rapidez con que escribía artículos de todo género. Esta amplia experiencia y agilidad del escritor gaditano en el campo del periodismo político y cultural, fue muy valorada por Rivadavia, quien le hizo llegar la misma oferta que a De Angelis para que se trasladase al Río de la Plata (Arrieta 1957, 59-63; Monguió, 1965).

Se ha observado con razón que ambos literatos, el italiano y el español, compartían gustos y preferencias, exhibiendo no pocos rasgos en común:

los matrimonios de Angelis y Mora presentaban muchos caracteres comunes. En ambos casos, los maridos pertenecían a una clase superior a la de sus esposas. Los dos hombres tenían prácticamente la misma edad (...); ambos habían realizado sus estudios en países de origen y actuado en la milicia; los dos se habían ganado la vida con tareas culturales, conocían las lenguas consideradas como fundamentales en la época y se habían tratado en los salones

de París. Sólo se diferenciaban en que el español tenía experiencia periodística, que le faltaba a De Angelis (Sabor 1995,11).

El contrato estipulaba que De Angelis, conjuntamente al gaditano, debía encargarse de la co-dirección de dos publicaciones periódicas y de poner en funcionamiento algunos establecimientos educacionales. Las condiciones del contrato estipulaban «un sueldo de \$ 2000 al año, la cuarta parte de las unidades que dieran los dos diarios; la travesía marítima [sería] a cargo del gobierno; se le anticiparía además 800 francos, valor del pasaje de su señora, suma que él devolvería, por cuotas, a medida que fuera recibiendo su sueldo» (en Díaz Molano 1968, 44). La relación entre los dos periodistas no tardaría en deteriorarse y en desembocar en una fuerte disputa que confirmaba las insalvables diferencias de caracteres entre ellos, pero de momento se aprestaban a emprender sus proyectos en el Río de la Plata, convencidos de proseguir allí, colaborando con la política rivadaviana, su empeño en la lucha por la libertad, el progreso y la defensa de los ideales liberales, por los que habían debido partir en exilio de sus respectivos países.

En plena madurez, con 42 años, después de haber colaborado activamente con la fase muratista y el gobierno borbónico de Fernando I y haber apoyado la breve experiencia constitucionalista partenopea de 1820, el escritor napolitano se ponía al servicio de la causa liberal y republicana de Rivadavia. Si el proyecto del gobernante argentino le entusiasmó y se le reveló afín a sus primigenios ideales de juventud, la realidad argentina de los años 20' y 30' habría de confirmarle que trasponer mecánicamente a sociedades periféricas, como la del Río de la Plata, los mismos ejes de debate cultural y de opciones ideológicas políticas que interesaban en aquellos años a las sociedades europeas constituiría una desacertada evaluación de perspectivas. A los pocos meses del arribo de ambos extranjeros, el proyecto rivadaviano quedaba trunco y la decepción se apoderaría de ellos, aunque las reacciones y las respuestas fueron disímiles: mientras el español emigraba en 1828 a Chile para continuar su labor educativa y periodística, De Angelis, consciente de que sus amigos unitarios no regresarían al poder, optó por acomodarse a la nueva coyuntura, aproximándose cada vez más al bando federal, hasta convertirse finalmente en propagandista y vocero del gobierno de Rosas. De Rivadavia «no tengo más que cosas buenas por decir. Es el mismo hombre que conocí en Europa; está infinitamente por encima de sus compatriotas y si no se le hace justicia generalmente es porque no se adivina lo que vale» (cit. en Díaz Molano 1968, 51), le escribía De Angelis a su amigo Francisco Juanicó, luego de su primera entrevista con el mandatario argentino. Por su parte, Mora se despedía de sus lectores desde las páginas de su periódico londinense, el *Correo Literario y Científico de Londres*, con estas palabras que eran toda una declaración de principios liberales:

El llamamiento honroso de un eminente hombre público —escribió allí— lo separa de Europa y lo lleva a las orillas del Río de la Plata (...) El objeto de sus más ardientes deseos es la felicidad de aquellas naciones, la perpetuidad de su independencia, el triunfo de los principios republicanos sobre la tiranía, el fanatismo, la traición y la ignorancia (en Arrieta 1957, 62-63).

Pocos días después de su arribo a tierras del Plata, el italiano se puso enseguida al servicio del gobierno de Buenos Aires, asumiendo junto a Mora el encargo de editar los dos periódicos que se proponían difundir y defender el proyecto rivadaviano. En una misiva fechada a principios de marzo, De Angelis le avisaba a Juanicó que acababa de lanzar «al público el *Prospecto* de nuestro primer diario, titulado *La Crónica política y literaria de Buenos Aires*» y le anunciaba que «dentro de pocos días, aparecer[í]a otro, al cual he dado el título bobo de *El conciliador*» (en Díaz Molano, 1968, 51), inaugurando la larga lista de papeles periodísticos que el bibliógrafo napolitano habrá de fundar y dirigir en el Río de la Plata, casi todos ellos de carácter oficial, orientados a defender en general al poder político de turno. En ambos periódicos por lo general era De Angelis quien redactaba los textos en francés; luego el escritor gaditano los traducía al español, corrigiendo, añadiendo conceptos y ampliando contenidos. Como se ha indicado arriba, las dos publicaciones, algo bastante común en aquellos años, tuvieron muy breve vida. *La Crónica*, cuyo primer número vio la luz el 3 de marzo de 1827, registrando entre marzo y octubre de ese año algo más de un centenar de números, logró sobrevivir algunos meses a la caída de Rivadavia (Zinny 1869, 51-53; Sabor 1995, 407-408). *El Conciliador*, sin embargo, sólo pudo publicar su *Prospecto* y un único número de 82 páginas en mayo de ese mismo año (Galván Moreno 1944, 113-4; Sabor 1995, 406-7).

El objetivo de ambas publicaciones fue el de ampliar los núcleos temáticos hasta ahora presentes en la prensa y al mismo tiempo elevar el nivel del debate en el seno de la opinión pública, imitando a los periódicos culturales europeos. En dicha perspectiva, en el mismo mes en que aparecía *La Crónica política y literaria*, *La Gaceta Mercantil*, una de las publicaciones más importantes y longevas del período, señalaba en su número del 15 de marzo de ese año que la opinión pública en el Río de la Plata, «por la impericia y la perversidad de sus órganos era disgregada e irritada, [e invitaba a] educarla con gusto europeo, con una dirección más alta; a la comprensión [...] de las reformas sociales, que ya introducidas, Rivadavia quería desarrollar»⁶.

6. Se precisa que en las citas que proceden de la prensa periódica del XIX, tanto española como rioplatense, de ahora en más, se ha modernizado y actualizado la ortografía.

Su propósito era el de erigir, pues, a las dos publicaciones, en el marco del proyecto rivadaviano, en vehículos de formación cívica, de docencia y promoción científica y cultural. Muy valiosa en este sentido, entre otras aportaciones, fue la labor de difusión de la cultura científica en el Plata que desempeñó *La Crónica* en su breve vida. Desde sus páginas De Angelis se propuso promover y difundir los avances y las innovaciones que se registraban en el campo de la física experimental y las ciencias naturales y que reconocían en sus compatriotas Pietro Carta Molino y Carlo Ferraris, liberales exiliados y *carbonarios* como él, a dos de sus más prestigiosos impulsores:

De todos nuestros recientes establecimientos, el que fijará algún día la atención de los extranjeros, así como hoy excita poco la de los nacionales, es el Gabinete de Física y de Historia Natural que se aumenta silenciosamente en el Convento de Santo Domingo [...] Según los planes del gobierno se deben reunir en aquel sitio los objetos relativos a la enseñanza de las ciencias físicas y naturales. Por consiguiente, debe haber un laboratorio de Química, un gabinete de Física y un museo de Zoología, de Mineralogía y de Botánica (...). El Museo de que hablamos se debe en gran parte al celo de los señores Carta y Ferraris» (*La Crónica*, 11 junio de 1827).

Ambos periódicos defendieron la presidencia de Rivadavia, por lo que, a raíz de la renuncia del mandatario a finales de junio de 1827, los dos co-directores quedaron sin su principal protector, sin apoyo oficial y por tanto sin recursos para proseguir con la publicación. Si *El Conciliador* no superó su primer número, probablemente a causa de las primeras desinteligencias que asomaron entre los dos letrados europeos⁷, *La Crónica* logró mantenerse algunos meses más después de la renuncia de Rivadavia, publicando su último número el 6 de octubre de 1827. En sus artículos se reivindicaba la idea de progreso que promovía el gobierno rivadaviano, se apoyaban las ideas liberales y republicanas que lo sustentaban, se combatía el federalismo, exaltándose al mismo tiempo la política centralista y la Constitución de 1826, de fuerte contenido unitario. Era, sin duda alguna, el órgano periodístico oficial del gobierno de Rivadavia. En opinión de Sabor, «se trata de un periódico preparado seriamente, con

7. Zinny observa que «el motivo de haber cesado ese periódico es atribuido a la falta de cordial inteligencia entre ambos redactores» (1869, 50). Por su parte, Sabor precisa que «a sólo cuatro meses de llegar a Buenos Aires y muy pocos más de haberse embarcado juntos, las desinteligencias entre los dos periodistas comenzaron a parecer insalvables» (1995, 17). Sobre la actividad cultural y educadora de Mora en el Buenos Aires de Rivadavia, véanse Monguió 1965; sobre sus años en Perú, puede consultarse Monguió 1967, en el que además se encuentran datos y referencias importantes acerca de las precedentes estancias del letrado gaditano en Buenos Aires y Chile.

editoriales, información nacional y extranjera, comentarios políticos, etc. », en la que «la mano de Mora está siempre presente» (1995, 408)⁸.

En el *Prospecto* que anunciaba la salida de *El Conciliador*, los redactores explicitaban sus propósitos, señalando que

al hacer la exposición de nuestros principios, hemos trazado insensiblemente el espíritu de nuestro periódico, cuyo título indica suficientemente el fin que nos proponemos. En él sólo habrá doctrinas: principios fundamentales y saludables, únicos medios de reanimar el cuerpo social, y de sacarlo de la triste situación en que lo han puesto los odios privados, las pretensiones locales, la falta de experiencia de los unos y de sentimientos elevados de los otros (*La Crónica política y literaria*, 22 de marzo de 1827: 15; el subrayado es mío)⁹.

El diario se proponía conciliar los intereses desde la perspectiva de Buenos Aires y del proyecto centralista de los unitarios para diluir y superar las «pretensiones locales», lo que constituía una declaración de principios contra las provincias y el sistema federal. El único número de *El Conciliador* publicó un «Ensayo histórico y político sobre las provincias del Río de la Plata desde el 25 de mayo de 1810», que era una interpretación —desde la perspectiva liberal, porteña y unitaria— de la fase revolucionaria que se había abierto tras la formación de la Primera junta de 1810. En un pasaje de este extenso ensayo, después de alabar el imperio de la libertad de prensa, fruto de los hechos revolucionarios de 1810, y la noble función que debían desempeñar los papeles periódicos en la nueva fase que se había abierto, casi como una premonición de las adversidades que de allí a pocos meses ambos periodistas encontrarían, Mora y De Angelis abordaban la situación de los redactores de los primeros periódicos rioplatenses, quienes «perseguidos por las sospechas de los gobernantes, e incapaces de satisfacer las esperanzas de los gobernados» habían tenido que «renunciar a unas empresas que sólo les presentaban pérdidas y peligros» (*El Conciliador*, 18-05-1827: 9). En uno de sus últimos números, *La Crónica* anunciaba la revocación de los contratos de los dos co-directores decidida por el gobierno del nuevo presidente provisional Vicente López. Los periodistas aludían asimismo a la formal protesta que habían elevado ante escribano público para que se les reconociesen los contratos: el citado decreto de rescisión, enfatizaban, violaba «un contrato solemne que nos había arrancado a nuestras patrias adoptivas [Francia en el caso de De Angelis en

8. En el Archivo General de la Nación (AGN) es posible consultar algunos manuscritos originales en francés de De Angelis para esta publicación, y que luego el periodista gaditano vertía al español: véanse los *Papeles de Pedro de Angelis*. 7.1-7-2.

9. El manuscrito de este *Prospecto*, pero en su original en francés, se halla depositado en el AGN, véase *Papeles de Pedro de Angelis*. 7.1-7-2.

Inglaterra en el de Mora], a las sociedades más ilustres de Europa, y al decoroso bienestar que en ellas gozábamos; lejos de pedir y de adular, hicimos ante escribano público una protesta en forma, como la que se acostumbra contra un acreedor de mala fe» (en Arana 1933, 336-7). A los pocos meses, el federal Manuel Dorrego, a quien ambos periodistas habían fustigado desde las columnas de *La Crónica*, accedía al poder, abriendo uno de los momentos de mayor inestabilidad y lucha entre facciones —que habría de cerrarse parcialmente en 1835 con la concesión de la «suma el poder público a Rosas», y a partir de allí los dos letrados fueron conscientes de que sus contratos ya no serían nunca más reconocidos por las nuevas autoridades.

Periodismo y promoción educativa: iniciativas, frustraciones y ruptura

Conjuntamente a su actividad como «escritores públicos», De Angelis y Mora se empeñaron en promover la educación pública. El tema educativo, sobre todo la enseñanza pública, como es sabido, constituyó uno de los pilares sobre los que se asentó la política rivadaviana, orientada a fomentar el progreso y la educación de las nuevas generaciones. En tal sentido, ambos redactores precisaban desde las páginas de *El Conciliador* (18-05-1827) las prioridades en este campo:

el despotismo se funda en la ignorancia, y para combatirlo, era necesario instruir, antes de todo; pero los establecimientos aislados no ilustran las masas. Nuestras necesidades exigían que se ensanchasen las bases de la educación pública, á fin de romper la alianza que las clases inferiores habían contraído imprudentemente con el poder, bajo los auspicios, y según las insinuaciones del clero. Era necesario, pues, organizar las escuelas elementales antes de pensar en academias y bibliotecas, que suponen una civilización más adelantada que la nuestra (*El Conciliador*;18-05-1827: 17).

Arrieta recuerda que «reunidos por el destino y el idioma de las señoras [las parejas de ambos periodistas eran francófonas] que armonizaba el exótico cuarteto [...] los hombres convinieron asociarse en el periodismo y las mujeres en la docencia» (1957, 65-66). En efecto, en esos mismos meses las esposas de ambos redactores se hallaban empeñadas en poner en pie una escuela para señoritas, el *Colegio Argentino*, cuyo plan de estudios fue publicado en las columnas de *La Crónica Política y Literaria* en su número del 26 de julio de 1827. En el *Prospecto* se señalaba que el colegio aspiraba a «conciliar la elegancia de las maneras con la solidez de los principios». Asimismo se advertía que el nuevo instituto de enseñanza se hallaba orientado a instruir a las alumnas en «el arte de agradar en el mundo, sin desmerecer el afecto de sus

padres; sin dejar de ser buenas hijas, buenas esposas, buenas amigas y buenas madres» (*La Crónica*, 26 de julio de 1827)¹⁰.

Sin embargo, del mismo modo que con *La Crónica* y *El Conciliador*, el proyecto educativo llevado a cabo por las esposas del napolitano y el andaluz, Fanny y Melanie, tuvo muy breve existencia, cerrando sus puertas a los pocos meses. Misma suerte corrió el colegio para varones segunda enseñanza, *El Ateneo Argentino*, que en esos primeros meses de 1827 De Angelis, junto a Mora y el francés Curel, se propuso instituir, abriendo sus puertas a principios de junio de 1828 —con el español ya fuera del proyecto y radicado en Santiago de Chile—. Ese mismo año, siguiendo las coordenadas del sistema de enseñanza lancasteriano, el italiano se empeñaba también en la organización de una escuela primaria, también de vida efímera y de la que se disponen muy pocos datos (Díaz Molano 1968, 56-70 y Sabor, 1995, 21-26)¹¹. Como apunta Sabor, aludiendo a una constante en su vida, De Angelis «era hombre de formular proyectos, ambiciosos o no, pero en la mayoría de los casos, alejados de la realidad y condenados a menudo al fracaso» (1995, 26). La sociedad y el lazo de amistad entre ambos directores tuvieron también vida efímera. Aunque algunos críticos remontan dichos vínculos de amistad equivocadamente a los años en que ambos europeos residían en la ciudad parisina, es más probable que más que una verdadera amistad, en París sólo mantuvieran vínculos esporádicos y compartieran algunas amistades en común, como Ve-raigne. La relación, una vez derrocado el gobierno de Rivadavia, comenzó a erosionarse, hasta que la situación precipitó y la ruptura hizo que sus caminos se separasen. El escritor gaditano, ya sin la protección de su amigo Rivadavia y ante las desfavorables perspectivas que percibía ante la nueva coyuntura que se avecinaba, aceptó la oferta que a ambos le hicieron llegar las autoridades chilenas con el fin de proseguir en el país trasandino sus tareas de escritor, periodista y educador. Al poco tiempo, hacia principios de febrero de 1828, el matrimonio Mora se encontraba ya establecido en Santiago de Chile¹². De

10. De este prospecto es posible consultar un borrador en francés, como recuerda Sabor «de puño y letra de De Angelis» (1995, 54, nota 13); véase *Papeles de Pedro de Angelis*. 7.1-7.2.

11. Un prospecto de propaganda sobre el nuevo instituto de enseñanza secundaria, redactado por el napolitano, se publicó en las páginas de *La Gaceta Mercantil*, en su número del 7 de marzo de 1828. El discurso inaugural de apertura del *Ateneo* que pronunció De Angelis el 8 de junio de 1828 fue publicado por su parte en *La Gaceta Mercantil* y *El Tiempo*; reproducido luego también en De Angelis 1945, 173-184.

12. Mora permaneció en Chile tres años, entre 1828 y 1831. Allí fundó *El Mercurio Chileno* (1828-1829), revista de difusión científica y cultural que contó con la colaboración del

Angelis, en cambio, desestimó la oferta del gobierno chileno y, ante la imposibilidad de regresar a Nápoles a raíz de la situación política adversa que allí imperaba, optó por permanecer en Buenos Aires, convencido que sus amigos unitarios regresarían pronto a ejercer las riendas del poder.

Las razones de la ruptura de la sociedad De Angelis-Mora han sido múltiples, aunque la crítica ha recargado las tintas principalmente sobre el napolitano, asignando a éste las mayores responsabilidades. Es posible que los motivos deban buscarse principalmente en las diferencias de carácter entre ambos literatos, «siendo el andaluz hombre exaltado, de reacciones violentas e imprudentes, que contrastaban con el carácter más sereno y la mente fría y calculadora de De Angelis» (Sabor 1995, 26). Estas divergencias probablemente se vieron acentuadas a raíz de una posible convivencia de meses en la misma vivienda que ambos matrimonios habrían compartido como resultado de la rescisión de sendos contratos y de las urgencias económicas a las que las dos parejas debieron hacer frente. Probablemente haya incidido también la vena más acomodaticia del italiano con el poder, sin descartar al mismo tiempo eventuales desavenencias entre ambos matrimonios en la organización del instituto para señoritas y de modo especial la puesta en marcha del *Ateneo Argentino*. «El Colegio, amigo mío, tiene la culpa de que yo esté en Chile», le escribía ya desde Santiago Mora a Florencio Varela (en Picirilli 1943, II, 398). En esta misma línea, Rivera Indarte, quien había sido federal y rosista y amigo y colaborador del italiano, deviniendo luego uno de sus más encarnizados adversarios, aseveraba que éste había estafado y desacreditado al literato español en la organización del nuevo establecimiento educativo, iniciativa a la que se había asociado también el francés Curel: «De Angelis peleó a los dos días con sus compañeros, a los que desacreditó», recordando que el napolitano se había vinculado al ambiente literario gracias a la protección del literato español, «a quien después traicionó y cuya reputación —enfaticaba, descargando toda

médico español José Passamán y del botánico italiano Carlos Bertero, y *El Constituyente*. En el país trasandino fue además redactor de la Constitución y organizó el *Liceo* de Chile. El gobierno conservador de José Tomás Ovalle lo envió luego exiliado al Perú (1831-1834), donde fundó el *Ateneo* y se dedicó a la enseñanza privada. Entre 1834 y 1838 residió en Bolivia, donde se vinculó estrechamente al presidente Andrés de Santa Cruz, siendo catedrático de Literatura de la Universidad de La Paz. En este país compuso la mayor parte de sus *Leyendas españolas*. Fue asimismo agente del presidente Santa Cruz en Londres (1838-1843) y luego en Madrid (1843-1847) como cónsul de la Confederación Perú-Boliviana. Véase Monguió 1967, en el que, además de los años en Perú, se encuentran datos y referencias importantes sobre las precedentes estancias del literato gaditano en Buenos Aires y Chile.

su animadversión hacia el italiano— ha asesinado de palabra y por escrito» (1853, 129-130)¹³.

Por su parte, Sabor alude a algunos indicios que «permiten también sospechar una actitud altanera de parte de De Angelis y de su mujer, determinada quizás por la comparación que realizarían entre el modesto origen de Fanny [la esposa de Mora] y un mayor refinamiento de Melanie por una parte, y entre lo que De Angelis consideraba su propia y brillante inteligencia y la superficialidad que atribuiría a Mora, por la otra» (1995, 26). Es posible que todos estos factores hayan colaborado de algún modo a la definitiva ruptura entre ambos ex socios, siendo el mismo Mora tal vez quien haya ofrecido de algún modo la explicación más manifiesta de sus desinteligencias con el letrado italiano. En una carta dirigida a Florencio Varela, desde su nuevo destino en Chile, el literato se refería a las diferencias de carácter entre ambos, al observar que

el fuego y el agua no son más difíciles de unirse que la ingenuidad andaluza con la afectación napolitana, porque una familia que está continuamente *en scena*, no puede vivir bajo el mismo techo con gentes naturales, simples (cit. en Díaz Molano 1968, 64).

Esta cada vez más tensa situación entre ambos, sumado a la derrota del proyecto de Rivadavia, a sus simpatías con el bando unitario y al cierre de su periódico *El Constitucional*, acabaron incidiendo en la decisión del gaditano de abandonar el Río de la Plata y cruzar la cordillera, aceptando la propuesta que le habían hecho llegar desde el país trasandino. La caída de Rivadavia y los sucesivos fracasos en el campo educativo, cierran la primera fase de De Angelis en el Río de la Plata, vinculada estrechamente al proyecto del primer presidente y a los ideales liberales y unitarios. A partir de finales de 1828, consciente de que los federales se erigían en los nuevos dominadores de la

13. Rivera Indarte alude también a Francois de Curel, ex militar francés que llegó a Buenos Aires en los mismos meses que Mora y De Angelis. Habiendo decidido Mora y su esposa afincarse en Chile, Melanie ofreció a la mujer del francés que reemplazara a Fanny, la esposa de Mora, en el Instituto de Enseñanza que habían fundado unos meses antes. Poco tiempo después, el literato napolitano se vinculó a Curel para formar conjuntamente otro Instituto de enseñanza, en este caso para varones, el arriba mencionado *Ateneo Argentino*. A poco de comenzar los cursos, surgía una fuerte disputa entre el italiano y el ex militar, que llevará a que De Angelis lo denuncie ante la justicia, aduciendo que aquél le había mentido y lo había estafado. De Angelis reclama el local de Florida, donde funcionaba el mencionado colegio y que también servía de vivienda a la familia Curel. Rivera Indarte se refiere a esta larga disputa, aunque confunde momentos y situaciones, puesto que incluye a Mora en esta sociedad vinculada al *Ateneo Argentino*, cuando en verdad el español, que había participado en las primeras gestiones, hacía ya algunos meses que se hallaba afincado en Chile.

escena política bonaerense, comenzó a olvidarse de sus primigenios ideales y decidió aproximarse a la causa federalista, refutando los principios que pocos meses antes había defendido ardientemente desde las columnas de la prensa oficial rivadaviana. Comienza una nueva fase, que acabará erigiendo al periodista napolitano, primero en colaborador y simpatizante de los federales y sucesivamente en vocero y panegirista de relieve del régimen de Rosas, trazando un itinerario, al igual que, como se ha visto, con Rivadavia y con los sucesivos gobiernos que se suceden hasta la llegada del Restaurador, que corroboran su vínculo privilegiado con el poder, orientando su pluma hacia la configuración de discursos y mecanismos de legitimación política y cultural en los dos decenios que median desde los inicios de los años 30 y la caída de Rosas (Trostiné 1945, 24-33; Díaz Molano 1968, 73-77; Sabor 1995, 59-126 y Allendez Sullivan, 2009).

De Rivadavia a Rosas: mutaciones, protecciones y reacomodamientos

A partir de los sucesivos fracasos en ámbito educativo, De Angelis decidió desentenderse de este tema y optó por volcar todas sus energías en el campo del periodismo, que alternará con su vocación por la historiografía¹⁴. Defensor de la política educativa y cultural rivadaviana, pocos meses después de la caída del gobernante argentino fue olvidándose de su pasado liberal para aproximarse a las nuevas expresiones del poder político que van sucediéndose hasta la llegada de Rosas. Gandía recuerda que, a causa de sus constantes cambios de opinión y de aproximación al poder, que le permitió transitar con la misma convicción la prensa unitaria y liberal y la federal y rosista, solían llamarle «cambia colores» y «camaleón» (1945, 107). En este sentido, muchos de sus adversarios insistieron sobre sus constantes cambios de posición. Entre otros, el poeta romántico Echeverría lo acusó de estar siempre dispuesto a vender su pluma «a la más alta postura», erigiendo su vida en «una serie

14. En el campo de los estudios históricos se impone su importante *Colección de obras y documentos de las provincias del Río de la Plata*, de la que se publicaron 6 volúmenes entre 1836 y 1837. La monumental obra, cuyo mérito —más allá de lagunas y errores de transcripción— ha sido el de recuperar fuentes y documentos históricos que yacían olvidados en archivos y bibliotecas privadas, se interrumpió de modo abrupto a causa de la falta de papel, como consecuencia del bloqueo anglo-francés del puerto de Buenos Aires. Sarmiento, adversario del italiano, reconoció años después, en el periódico *Sud-América* (9 de junio de 1851), que la obra constituía «el monumento nacional más glorioso que pueda honrar a un Estado americano, y a De Angelis que emprendió su publicación, le debe la República lo bastante como para perdonarle sus flaquezas»; 1913, t. VI, 443. Sobre la *Colección*, véanse Arana 1933, 360-365; Becú 1941 y Sabor 1995, 47-52 y 306-321.

de deslealtades, de bajezas y de traiciones» (1873: 261 y 259). Rivera Indarte recordaba que, cuando Dorrego dominó Buenos Aires, el italiano «trató de acercarse a su poder. Al subir Lavalle, también se le acercó y escribió artículos terribles en contra de los federales. Cuando subieron los federales [...] Angelis renegó de todos sus principios, e imperturbable, sacrificó los principios que había defendido para sostener los opuestos [...] El principio político de De Angelis —concluía con sarcasmo— no parece otro, sino el venderse al mejor precio» (en De Angelis 1945, 522). Es verdad que Indarte, otrora federal y luego furibundo antirrosista, como se ha apuntado, acabó siendo uno de los enemigos acérrimos que cosechó el napolitano, por lo que sus consideraciones y juicios de valor se hallan teñidos por el celo intelectual, y las pasiones políticas del momento. Sin embargo, no dejan de sorprender los continuos cambios de opciones políticas y reacomodamientos del periodista italiano, buscando siempre la protección del poder y desdiciendo en sus artículos lo que pocos meses antes había defendido: como observó Sazbón, no es exagerado sostener que sus opciones políticas «estaban sostenidas por una labilidad heterónoma que desconcertó más de una vez a sus contemporáneos» (1994, 18).

La derrota y posterior fusilamiento de Dorrego a finales de 1828 habían acentuado aún más el enfrentamiento y el derramamiento de sangre entre las facciones, aunque el desarrollo de los acontecimientos habrían de corroborar la vaguedad contradictoria del mote de *unitarios* y *federales*. A partir de finales de 1828, De Angelis comenzó a aproximarse a la causa de los federales, reiniciando en 1829 sus actividades en el periodismo. Ese año asumía como redactor principal y director por unos meses en *La Gaceta Mercantil* (1823-52); publicación que a partir de esos mismos años empezaba a politizarse cada vez más y que cubrirá todo el período rosista, erigiéndose en portavoz de la causa federalista. Sucesivamente, entre 1829 y la asunción del segundo gobierno de Rosas a inicios de 1835, participó como redactor y editor responsable en diversos periódicos del período: *El Lucero* (1829-33), diario político, literario y mercantil; *El Monitor* (1833-34), *El Restaurador de las Leyes* (1833) y el semanal *Le Flaneur* (1831-32), redactado en francés y que llegó a tener muy breve vida, publicando sólo 12 números. Su participación en estas publicaciones signan su alejamiento del liberalismo rivadaviano y su desplazamiento hacia la causa del federalismo y desde 1833 su defensa explícita del rosismo (Allendez Sullivan 2009). En todos ellos, con excepción del último título citado, donde alternó artículos de literatura con otros de política internacional, defendió De Angelis la causa federal, modificando con total desenfado las posiciones que pocos meses antes había abrazado apasionadamente. Si en sus primeros meses en Buenos Aires, el periodista italiano había concebido a los

federales como una «banda de alborotadores, que a todo ponen trabas, sin sospechar el mal que hacen» (en Arana 1933, 335), a lo largo de estos primeros años 30 su posición ha variado notablemente, al reivindicar las bondades del sistema federal. Es posible que dicho cambio sea deudor de una dosis combinada de pragmatismo y oportunismo, más que de fervorosa convicción; combinación similar a la que en cierto modo exhibió por demás el mismo Rosas, quien en esos mismos años, en 1829, llegaba a confesar sus simpatías por los principios unitarios, pero declaraba que a éstos «las provincias lo contrad[ecían], y las masas en general lo detesta[ba]n», por lo que había acabado abrazando el federalismo, puesto que « al fin sólo [era...] mudar de nombre» (en Roberti, 2007).

Es sin duda *El Lucero*¹⁵, que se ocupará de política, comercio, temas históricos y crítica literaria, su iniciativa más relevante de este segundo período dedicado a la actividad periodística (Galván Moreno 1944, 129-130; Zinny 1869, 149-169 y Sabor 1995, 33-34 y 414-6). Después del *Archivo Americano* (1843-51), *El Lucero* constituye su empresa periodística de mayor relieve, habiendo logrado atravesar los gobiernos de Viamonte, Balcarce, Maza y el primero de Rosas, con una duración que alcanza casi cuatro años, superando los 1120 números, nada desdeñable para el período. Con esta publicación De Angelis se afirmaba como periodista, redactor y editor principal. *El Lucero* sancionaba el inicio de su incursión directa en el ámbito de la política¹⁶, logrando al mismo tiempo adecuar su pluma incisiva a los embates y las diversas limitaciones que sufría la libertad de imprenta en esos años convulsionados, entre diciembre de 1829 e inicios de 1832. Desde sus columnas ensalzaba ahora la causa del federalismo, elogiando a Facundo Quiroga y la campaña al desierto de Rosas, defenestraba a los unitarios del general Paz, al tiempo que asignaba amplio espacio a la difusión de documentos oficiales. En sus páginas el italiano dedicó también especial atención a la crítica literaria, habiendo publicado en su número 882 (4-10-1832), una reseña del poema de Echeverría, *Elvira o la novia del Plata*, composición lírica considerada por la crítica como el inicio del movimiento romántico en Argentina (Piccirilli, 1942)¹⁷.

15. Es posible consultar la colección completa virtual del periódico en el sitio en http://objdigital.bn.br/acervo_digital/rede_memoria/angelis/lucero/anuario_lucero.htm.

16. Como se ha indicado, ya en sus páginas están presentes todas las características del De Angelis periodista: «inteligencia probada, gran habilidad, fuerza en la polémica, capacidad para cambiar de ideas y de bando según el color del gobierno del momento, y también la formidable flexibilidad de su lenguaje para la crítica incisiva»; Sabor 1995, 33.

17. Los comentarios periodísticos al poema de Echeverría fueron en general adversos. Indignado, el poeta escribió la «Sátira a los periodistas argentinos», en la que satirizaba a *El Lucero* de De Angelis y *La Gaceta Mercantil*, que había reproducido días después la

Mucho más combativa y ya claramente vinculada a la prensa rosista, como por demás se deduce del nombre del periódico, fue su participación como editor responsable de *El Restaurador de las Leyes* (Zinny 1869, 237-9; Sabor 1995, 418-9) en la que, entre otros redactores, el italiano pudo contar con la valiosa colaboración de Lucio Mansilla, Nicolás Mariño y Manuel Yrigoyen. Esta publicación fue uno de los periódicos más estrechamente vinculados al rosismo y de los más exaltados en aquellos primeros años de la década del 30', en los que, por lo demás, la libertad de prensa se hallaba fuertemente limitada por las autoridades¹⁸. En verdad, desde los años 20' no se concebía otro periodismo que el combativo y militante y con la derrota de los unitarios a inicios de los años 30' la prensa que sobrevivió y acabó imponiéndose fue desde ya la federal, a excepción de un par de publicaciones de prédica liberal, pero de fugaz existencia, como *El Constitucional*, de Miguel Valencia, y *El Amigo del País*, de Angel Navarro, ambos de 1833. La caída de Rivadavia había abierto una fase de grave inestabilidad política en el naciente país y la trama de estos eventos, hasta la llegada de Rosas en 1835, cuando asume con la «suma del poder público», habrá de influir de algún modo también en la cultura y las letras del Río de la Plata. Es posible que la situación de anarquía por la que atravesaba Buenos Aires a principios de los años 30' hayan determinado el giro copernicano en sus simpatías y referentes políticos y haya motivado el nuevo posicionamiento político-ideológico del bibliógrafo, aproximándose al grupo victorioso que expresaba el rosismo. Emblemático en este sentido es el silencio que guardó al incluir en las páginas de su periódico *Le Flaneur* (número

citada reseña. El periodista partenopeo en verdad no había trazado un juicio negativo, sino que por el contrario había valorado algunas innovaciones de la composición, como la variedad métrica, enfatizando la novedad del «empleo del octosílabo para expresar la idea del sentimiento que otros juzgaban reservados al endecasílabo» (Arrieta, 2010). Sin embargo, en su «Sátira», el autor romántico atacó sin piedad al periodista italiano: «¿Pero ese fuego fatuo antes Lucero/ de donde vino, con su luz mentida/ a enajenar mi espíritu? que Norte/ los trajo a las riberas argentinas?/ No lo sé, no lo sé, díganlo aquellos/ que lo ven transformado en periodista/ con sandeces y ajenas producciones», aludiendo a «su pluma versátil y meliflua»; en Piccirilli 1942, 45-46; subrayado mío.

18. *El Restaurador* formó parte de la prensa combativa y violenta del año 33', que exaltó la figura de Rosas y bregó por la concesión de las facultades extraordinarias. Existen diversas opiniones sobre su protagonismo como redactor en esta publicación: su fundador había sido Manuel de Yrigoyen, quien acabó dimitiendo después del cuarto número. Zinny, siguiendo las aseveraciones de Rivera Indarte, considera que el italiano era quien dirigía de facto el periódico y proporcionaba las ideas, que luego eran desarrolladas por los otros redactores, como el mismo Yrigoyen y Mansilla. El periódico estuvo envuelto en los episodios que contribuyeron al triunfo de la Revolución de los Restauradores en 1833 que desbrozó el camino hacia la investidura de Rosas con la suma del poder público.

8; 6-2-1832) el *Decreto* de Rosas y Balcarce de febrero de 1832 que restringía la libertad de prensa. Su director publicaba el texto, pero —probablemente temeroso de la nueva coyuntura y de sus posibles consecuencias— sin incluir otra opinión o siquiera añadir comentario alguno.

Entre 1833 y 1834, sus artículos en *El Monitor* y *El Restaurador de las Leyes* revelan a un De Angelis ya rosista convencido y declarado que aboga por la concentración del poder y de las facultades extraordinarias en la figura de Rosas, poderoso estanciero bonaerense que, desde los primeros años 20', venía acumulando cada vez mayor poder. El dictador aparecía como el nuevo hombre fuerte en condiciones de garantizar el orden y la estabilidad, al disponer del apoyo de amplios sectores de la campaña y pueblos bonaerenses, en parte gracias al prestigio ganado como comandante en las campañas al desierto. En dicha perspectiva Novella Marani asevera que «las lecciones de la historia advertían a De Angelis que era preciso intentar encauzarla poniendo en una sola mano todos los resortes el poder. Rosas aparecía como el más fuerte y hábil de los caudillos y [...] De Angelis decidió apoyarlo, apremiado por los acontecimientos» (1987, 133, nota 93). Por otro lado, es el mismo letrado italiano, quien ofrece algunas pistas que pueden explicar las razones de su conversión política. En sus papeles depositados en *Archivo general de la Nación* (De Angelis 7.1-7.2) se conserva un documento de enero de 1836 con su firma en el que el italiano aludía a los motivos que habrían determinado su decisión de colaborar activamente, como escriba de fuste, con el régimen de Rosas. En dicho autógrafo, justificando su radical cambio de posición, observaba que «cuando la suprema dirección de los negocios públicos cae en manos de ciudadanos eminentes y generosos, que hacen el beneficio de su propio bienestar al deseo de ver a la Patria libre de los males que la agobian ahogando en su seno los gérmenes de la anarquía [...], es un deber de todos de la sociedad el ofrecer a ese poder regenerador sus cortos servicios y una franca y decidida cooperación».

Por su parte, Rosas percibió el valor y la importancia de la labor que el literato italiano desplegaba en el periodismo con el propósito de ampliar y consolidar, tanto en el campo político como en el cultural, las bases de consenso de su régimen político. Ya desde inicios de los años 30', Rosas se esforzó por acercar a su propio campo ideológico al ex liberal napolitano: en este sentido, en agosto de 1833 le escribía a Felipe Arana sobre el periodista extranjero en estos términos

Ya escribí al señor Guido sobre los ejemplares de nuestros periódicos, que debían mandarse a la campaña y a las provincias del interior. También sobre la necesidad de que escriba el Señor Angelis. Pero es preciso que el periódico

sea el mismo *Lucero* porque está acreditado (...) Yo deseo mucho verlo en campaña, pues *me gusta mucho el corte de esa pluma amiga nuestra* (en Sabor 1995, 43; subrayado mío)

A partir de los años 40, a través de la breve experiencia de *El espíritu de los mejores diarios que se publican en Europa* —una compilación de artículos periodísticos que procedían del exterior— y luego como editor responsable del *Archivo Americano y espíritu de la prensa del mundo*, tal vez el proyecto cultural y editorial más ambicioso del período rosista, De Angelis se erigió en panegirista y vocero de las políticas de Rosas, poniendo su pluma e inteligencia al servicio del proyecto del Restaurador. El *Archivo Americano*, que cubre prácticamente el último decenio del régimen de Rosas, entre 1843 y 1851, constituye el proyecto periodístico más significativo del período en tierras del Río de la Plata y, muy probablemente, el de mayor calado que abordó De Angelis en su amplia labor como periodista (Zinny, 370-394; Weiss, 1946-47; Sabor 1995, 103-111 y 404-406 y Ruggeri 2009)¹⁹. A diferencia de otras publicaciones, el *Archivo* no se hallaba dirigido a la opinión pública nacional, sino principalmente al exterior, con el fin de propagandizar y defender las políticas de Rosas en Europa y los Estados Unidos y condenar el bloqueo anglo-francés. Los artículos se publicaban en español, pero los más importantes —teniendo en cuenta que iban dirigidos a incidir sobre gobiernos y sobre la opinión pública en el extranjero—, eran vertidos también al inglés y francés. Ello constituyó toda una novedad, erigiéndose en el primer periódico trilingüe, no sólo del Río de la Plata, sino también en ámbito americano. Como editor responsable De Angelis volcó todas sus energías en esta iniciativa editorial, limitando en los algo más de 8 años de vida que se ocupó del *Archivo*, junio de 1843 a finales de 1851, prácticamente sus otras actividades literarias y culturales. En esta nueva empresa periodística, el napolitano desplegó su pluma incisiva con brillo y agilidad, obteniendo el reconocimiento entre las filas de los más ilustres partidarios del régimen de Rosas, al tiempo que se afirmó como principal contradictor del grupo de intelectuales liberales y románticos, quienes, unos años antes, en 1837, y antes de emprender el camino del exilio, habían animado el *Salón Literario* en el local de la librería de Marcos Sastre. Ahora bien, Rosas, al supervisar personalmente tanto los textos como los detalles administrativos, exhibió en esta empresa un poder casi omnímodo. Ello llevó a que el italiano —con una considerable merma en su grado de autonomía— fuese acusado por sus adversarios de «servilismo

19. Existen dos antologías parciales: la mencionada de Weiss, de la que se han publicado sólo dos volúmenes correspondientes al período 1843-45 y la más reciente compilada por P. Ruggeri, 2009, referida a la primera serie que corresponde a los años 1843-47.

incondicional» y «adulación» hacia el régimen, si bien es justo señalar que el napolitano intentó por lo general conservar cierta categoría literaria en sus labores como periodista.

Es preciso observar que la estrecha, y al mismo tiempo compleja y fluctuante, relación que el bibliófilo italiano entabló con Rosas en aquellos años ha generado no pocas controversias (Weiss 1946-47, XXVII-XXX). Como se ha apuntado, De Angelis optó por abandonar sus ideas liberales de juventud en las que se había formado y aproximarse a Rosas con el fin de recibir beneficios y poder gozar de una situación de privilegio que le otorgase prestigio y al mismo tiempo mayor estabilidad económica. Su proximidad al poder político por otro lado, al cobijo de los potentes de turno, le ofrecía mayores garantías para poder proseguir con su tarea de difusión cultural y, entre otras ventajas, continuar al frente de la Imprenta del Estado, renovando sus contratos, como responsable administrador, ocupación que siempre priorizó y desde la cual podía publicar sus estudios y desempeñar un rol más activo como periodista y difusor de saberes. Más que por convicción o por adecuación o evolución de sus ideas liberales a la nueva coyuntura, como han esbozado de modo forzoso algunos críticos (Tagle 1999, 29-31, y más parcialmente Marani 1987, 153-154), su aproximación a la causa del federalismo y constante adscripción al poder, no cabe duda, se debió a un cálculo de conveniencia, marcado por la inestabilidad y la precariedad que habían signado sus primeros años en el Río de la Plata y en la convicción de que el liberalismo rivadaviano y los unitarios ya no regresarían a ejercer el poder. Como se ha observado, el suyo fue un itinerario intelectual a «contracorriente», organizado en torno a luces y sombras aún por discernir (Grillo 2012, 255).

Su capacidad de propagador de saberes y de legitimador de los discursos del poder se puso a prueba en el debate que mantuvo con los escritores exiliados del 37, de modo especial en la polémica que lo enfrentó al poeta Echeverría²⁰. Los jóvenes de la generación romántica no le perdonaron a De Angelis que hubiese abandonado sus primigenios ideales liberales, desdiciendo su pasado, como así tampoco que se hubiese alejado, luego de haber participado en sus inicios, de las reuniones del *Salón Literario*. Pero lo que más irritó al grupo de intelectuales desterrados fue que, formado en los preceptos

20. Un detenido análisis de la polémica que De Angelis entabló con el poeta romántico, excede el marco de este trabajo por obvias razones de espacio; la misma se inscribe en el marco de la legitimación de discursos y el rol de principal contradictor que el letrado italiano desempeñó ante el grupo de los escritores del 37' en el exilio. Para ello se remite a Gandía 1945, 107-115; Sabor 1995, 116-121, Schwartzman 2003 y mi artículo en prensa Quinziano 2013.

del liberalismo, carbonario y exiliado en Europa por sus ideales, se hubiese plegado activamente al régimen de Rosas, poniendo su pluma a su servicio. De ahí que los desterrados de la generación del 37 expresasen toda su fuerte contrariedad hacia el editor del *Archivo*, convertido en «escriba» y legitimador del discurso del poder rosista, como nos revelan las dos polémicas cartas que Echeverría le dedicó en 1847 (1873, 228-326), en respuesta al escrito que el italiano había publicado en las columnas del periódico a principios de ese año, enjuiciando negativamente *El Dogma Socialista* del autor romántico (De Angelis 1945, 373-385). La crítica ha puesto de realce el vínculo estrecho que se ha entablado entre liberalismo y romanticismo en los primeros decenios del siglo XIX. Como se ha observado, el surgimiento y triunfo de la nueva corriente estética se hallaba vinculada «con las luchas que los pueblos europeos sostenían entonces por ensanchar la concepción del liberalismo» (Weinberg 1967, 171). Fue el mismo Víctor Hugo, quien había señalado por demás que «el romanticismo, si se lo considera en su aspecto más militante, no es otra cosa que el liberalismo en literatura». El italiano había transitado un itinerario inverso: de haber apoyado las ideas liberales había acabado legitimando el absolutismo y la reacción, y en lugar de abrazar la nueva corriente del romanticismo, había permanecido aferrado a las ideas neoclásicas y a concepciones estéticas dieciochescas, burlándose para más del término «romántico». La reafirmación doctrinaria que exhibía la segunda carta del poeta anticipaba en cierto modo el binomio *civilización/barbarie* que habrá de atravesar el sustrato de la cultura rioplatense a lo largo de la segunda mitad del XIX: «Usted defiendo a Rosas y su sistema, nosotros lo atacamos y abogamos por *el progreso* y la *democracia*» (1873: 230). En opinión de los jóvenes exiliados ambos términos eran incompatibles con el régimen de Rosas y trazaban una discriminante de campos para los liberales desterrados: en definitiva la polémica describía las prioridades y los fundamentos culturales e ideológicos sobre los que apoyaban ambos bandos.

La controversia De Angelis-Echeverría revela uno de los eslabones más significativos para comprender los diversos saberes y discursos de legitimación de construcción cultural de la idea de nación que se hallaban en pugna a mediados del siglo XIX (Schvartzman 2003 y Quinziano 2013). La disputa, que era personal, pero sobre todo de índole política, cultural, estética y en parte también generacional, legitimaba discursos e intereses antagónicos, confirmando los diversos posicionamientos de los intelectuales rioplatenses en sus preferencias estéticas y ante los factores de poder; posicionamientos que en este último caso oscilaron entre la efectiva colaboración o el enfrentamiento frontal. En dicha contienda, que desvela la centralidad de las relaciones

emblemáticas que el periodismo y el campo cultural han entablado con el poder político en la primera mitad del XIX y a De Angelis como mediador privilegiado entre ambas esferas —la política y la cultural (Sazbon 1994; Quinziano 2013) el letrado italiano, una vez más, como «escritor público» vinculado a la prensa de carácter oficial, optó por la primera de las opciones, erigiéndose en «intelectual orgánico» del proyecto de Rosas, poniendo su «pluma amiga» y su caudal de saberes al servicio del poder para legitimar sus intereses y articular su defensa ante quienes ponían en discusión las premisas —tanto políticas como culturales— sobre las que dicho proyecto se asentaba.

Bibliografía

- ALLENDEZ SULLIVAN, Patricia. 2009. «Don Pedro de Angelis, el periodista de Rosas». Consultora de Ciencias de la Información. Documentos de Trabajo (Buenos Aires), 1 (Área Historia), 1-27. <http://www.slideshare.net/pattsul/don-pedro-de-angellis-el-periodista-de-rosas>
- ARANA, Enrique (h).1933. «Pedro de Angelis,1784-1859: su labor literaria, histórica y periodística». *Boletín de la Biblioteca de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales*, año 1, 5, 323-355.
- ARRIETA, Rafael A. 1957. *La literatura argentina y sus vínculos con España*, Buenos Aires, Ed. Uruguay.
- ARRIETA, Rafael A. 2010 [1958]. «Esteban Echeverría y el romanticismo en el Plata; Las letras en el destierro», en *Historia de la literatura argentina*, 6 tomos, Buenos Aires, Peuser, Tomo II, 21-111. Ed. digital: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/esteban-echeverria-y-el-romanticismo-en-el-plata/>
- BECU, Teodoro. 1941. *La Colección de D. Pedro de Angelis, Groussac y el «Diario de Alvear*, Buenos Aires, Losada.
- BOURDIEU, Pierre. 2003 [1981]. «Campo intelectual, campo de poder y habitus de clase», en *Campo del poder, campo intelectual*, Buenos Aires, Quadrata, 72-88.
- CONCILIADOR (EL). 1827. Único número. Ed. digital: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/rede_memoria/angelis/conciliador/conciliador.htm
- DE ANGELIS, Pedro. Papeles de Pedro de Angelis; signatura 7.1-7. 2. Archivo General de la Nación (AGN).
- DE ANGELIS, Pedro. 1945. *Acusación y defensa de Rosas*, compilado por R. Trostiné, Buenos Aires, La Facultad.
- DIAZ MOLANO, Elías. 1968. *Vida y obra de Pedro de Angelis*, Santa Fe, Colmegna.
- ECHEVERRÍA, Esteban. 1873 [1847]. «Cartas a Don Pedro de Angelis, editor del Archivo Americano», en *Obras Completas de D. Esteban Echeverría. Escritos en prosa*, ed. Juan M^a Gutiérrez, 4 tomos, Buenos Aires, Imprenta y Librería de Mayo, Tomo IV, 228-326.

- FERNANDEZ, Juan R. 1943. *Historia del periodismo argentino*, Buenos Aires, Librería Perlado.
- GALVÁN MORENO, Carlos. 1944. *El periodismo argentino*, Buenos Aires, Claridad.
- GANDIA, Enrique de. 1945. «Las ideas políticas de Pedro de Angelis», en P. de Angelis. *Acusación y defensa de Rosas*, comp. por R. Trostiné, Buenos Aires, La Facultad, 93-170.
- GARCIA CASTAÑEDA, Salvador. 2002. «José Joaquín de Mora ante la España de su tiempo», en *Los Románticos teorizan sobre sí mismos*. Actas del VIII Congreso (Saluzzo, 21-23/03/2002), Boloña, Il Capitello del Sole, 133-142.
Ed. digital: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/jos-joaquin-de-mora-ante-la-espaa-de-su-tiempo-0/>
- GRILLO, Rosa M. 2012. «Pietro de Angelis tra Rivadavia e Rosas». *Rivista Italiana di Studio Napoleonici*, Vol. XLI. Pag. 245-258.
- LOJO, María Rosa. 1998. *La princesa federal*, Buenos Aires, Planeta. [nueva ed.: Buenos Aires, Debolsillo, 2005].
- LUCERO (EL). 1829-1833.
Ed. digital: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/rede_memoria/angelis/lucero/anuario_lucero.htm.
- MARANI, Alma N. 1987. «Pietro de Angelis», en *Cinco amigos de Rivadavia*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Centro de Estudios Italianos, 95-187.
- MONGUIO, Luis. 1965. «Don José Joaquín de Mora en Buenos Aires en 1827». *Revista Hispánica Moderna*, 31, 1-4, 303-328.
- MONGUIO, Luis. 1967. *Don José Joaquín de Mora y el Perú del Ochocientos*, Madrid, California University Press-Castalia.
- PICCIRILLI, Ricardo. 1942. «Sátira a Los periodistas argentinos de Echeverría». *Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas*, 26, 34-56.
- PICCIRILLI, Ricardo. 1943. *Rivadavia y su tiempo*. Buenos Aires, Peuser, 2 vols.
- QUINZIANO, Franco. 2011. «Il Trienio Liberal spagnolo nel Río de la Plata (1820-1824). *El Argos de Buenos Aires* ed *El Centinela*, tra affinità e diffidenze». *Eadem Utraque Europa*, VII, 12, 79-114.
- QUINZIANO, Franco. 2013. «Pedro de Angelis, esa pluma amiga nuestra: prensa periódica y campo cultural de Rivadavia a Rosas». *Cuadernos del Hipogrifo*. *Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada*, en prensa.
- RIVERA INDARTE, José. 1853. *Rosas y sus opositores*, Buenos Aires, Imprenta de Mayo, 2º ed.
- ROBERTI, Miguel A. 2007. Juan Manuel de Rosas. *Historia para Todos*: <http://www.historiaparatodos.com.ar/ROSAS%20TXT.html>
- RUGGERI, PAULA ed. 2009. *Archivo Americano y Espíritu de la Prensa del Mundo*. Primera serie 1843-1847, Buenos Aires, Ed. Biblioteca Nacional.
- SABOR, Josefa E. 1995. *Pedro de Angelis y los orígenes de la bibliografía argentina*, Buenos Aires, Ed. Solar.

- SARMIENTO, Domingo F. 1913. *Obras Completas*, ed. A. Belín Sarmiento, Buenos Aires, La Facultad, 56 tomos.
- SAZBON, José I. 1994. «De Angelis y los literatos argentinos». *Espacios*, 15, 18-22.
- SCHVARTZMAN, Julio. 2003. «Polémica o guerra? Echeverría, De Angelis y los viejos unitarios». *Boletín del Centro de Estudio de Teoría y Crítica Literaria*, 11, 1-13. www.celarg.org
- TAGLE ACHAVAL, Carlos. 1999. «La vida y el pensamiento de Pedro de Angelis», en C. Tagle Achával y A. González Arzac, *Proyecto constitucional de Pedro de Angelis*, Buenos Aires, Instituto Juan Manuel de Rosas, 11-40.
- TROSTINE, Rodolfo. 1945. «Pedro de Angelis y la cultura rioplatense», en P. de Angelis, *Acusación y defensa de Rosas*, comp. por R. Trostiné, Buenos Aires, La Facultad, 9-92.
- WEINBERG, Félix. 1967. «La época de Rosas y el romanticismo», en *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 8, 169-192.
- WEISS, Ignacio. 1944. *Los antecedentes europeos de Pedro de Angelis*, Buenos Aires, El Ateneo.
- WEISS, Ignacio. 1946-1947. «Juan Manuel de Rosas, Pedro de Angelis y el Archivo Americano», en *Archivo Americano y Espíritu de la Prensa del Mundo*. Primera reimpresión conforme a la ed. original [1843-1851], Buenos Aires, Editorial Americana, I, VII-LX.
- ZINNY, Antonio. 1869. *Efemeridografía argirometropolitana hasta la caída del gobierno de Rosas*, Buenos Aires, Imprenta del Plata.

Fecha de recepción: 13/09/2013

Fecha de aceptación: 09/10/2013

LA NARRATIVA EN LA ILUSTRACIÓN (1849-1857): LA «SERIE B» DEL SEMANARIO PINTORESCO ESPAÑOL¹

Borja RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ

fcoborjarodriguez@yahoo.es
Universidad de Cantabria

Resumen

En los ocho años de vida de *La Ilustración*, la narrativa, larga y breve, fue uno de los elementos fundamentales de este periódico ilustrado. El artículo analiza los relatos que allí aparecieron y los efectos que las necesidades industriales y comerciales tuvieron en una revista que luchaba por sobrevivir económicamente. Ángel Fernández de los Ríos, propietario del *Semanario Pintoresco Español* y de *La Ilustración*, convirtió a esta última, en lo que toca a la narrativa, en una especie de serie B, en la que se entremezclaban reediciones, traducciones y colaboraciones que no habían llegado a tener el nivel suficiente para llegar a las páginas del *Semanario Pintoresco Español*. La abundancia de reediciones y las diversas fuentes de las que proceden hacen ver que en su selección fue más importante la imperiosa necesidad de sacar la publicación a la calle cada quince días que otros criterios. Ello también explica la abundancia de traducciones de novelas y cuentos en las páginas de *La Ilustración*. Traducciones y reediciones son el cuerpo principal de la narrativa publicada en *La Ilustración* y si tenemos que detenernos en las obras de más calidad que allí aparecen, será en este tipo de relatos, puesto que los textos narrativos originales, muy a menudo publicados sin firma de autor, resultan de muy escaso interés. Solo podemos contra con la excepción de dos relatos de José Güell y Renté (*Anacaona* y *Quibiam*) y uno de Gertrudis Gómez de Avellaneda: *La baronesa de Joux*. No representa, pues, *La Ilustración* una fuente de importancia para la narración española del medio siglo. Su posición subordinada al *Semanario Pintoresco Español* impidió que la publicación desarrollara una línea de narraciones de calidad. Es testimonio, sin embargo, de un proceso de industrialización

1. Este trabajo forma parte del proyecto Análisis de la literatura ilustrada del siglo XIX (FFI2011-26761), financiado por el Gobierno de España.

de la labor periodística y literaria que estaba desarrollándose con gran celeridad si tenemos en cuenta el fracaso de *El Artista* y del *No me olvides* apenas quince años antes. A la altura del medio siglo el periodismo literario se había convertido en una industria que exigía ingentes esfuerzos de trabajo y una producción torrencial.

Palabras clave: Narrativa, Ángel Fernández de los Ríos, Gertrudis Gómez de Avellaneda, José Güell y Renté, *La Ilustración*, *Semanario Pintoresco Español*

Abstract

In eight years of life of *La Ilustración*, the narrative, long and brief, was one of the fundamental elements of this illustrated newspaper. The article analyzes the statements that there appeared and the effects that the industrial and commercial needs had in a magazine that was fighting to survive economically. Ángel Fernández of the Rivers, owner of the *Semanario Pintoresco Español* and of *La Ilustración*, turned the latter, in what it touches to the narrative, in a species of series B, in which there were intermingling reissues, translations and collaborations that had not managed to have the sufficient level to come to the pages of the *Semanario Pintoresco Español*. The abundance of reissues and the diverse sources from which they come make see that in his selection there was more important the imperious need to extract the publication to the street every fifteen days than other criteria. It also explains the abundance of translations of novels and stories in the pages of *La Ilustración*. Translations and reissues are the principal body of the narrative published in *La Ilustración* and if we have to detain in the works of more quality that there appear, it will be in this type of statements, since the narrative original texts, very often published without author's signature, ensue from very scanty interest. Only we can against with the exception of two José Güell y Renté (*Anacaona* and *Quibiam*) and one of Gertrudis Gómez de Avellaneda: *La baronesa de Joux*. *La Ilustración* does not represent, so, a source of importance for the Spanish story of the half century. His position subordinated to the *Semanario Pintoresco Español* prevented that the publication was developing a line of quality stories. It is a testimony, nevertheless, of a process of industrialization of the journalistic and literary labor that was developing with great speed if we bear the failure of the artist in mind and of me do not forget only fifteen years before. At a height of the half century the literary journalism had turned into an industry that was demanding enormous efforts of work and a torrential production.

Keywords: Narrative, Ángel Fernández de los Ríos, Gertrudis Gómez de Avellaneda, José Güell y Renté, *La Ilustración*, *Semanario Pintoresco Español*

En los ocho años de vida de *La Ilustración*, la narrativa, larga y breve, fue uno de los elementos fundamentales de este periódico ilustrado. Pretendo con este artículo analizar los relatos que allí aparecieron y los efectos que las necesidades industriales y comerciales tuvieron en una revista que, lejos ya del «diletantismo» de los promotores de *El Artista* y del *No me olvides*, luchaba por sobrevivir. Y en ese estudio no podemos dejar de tener en cuenta la figura del

director de la revista, Ángel Fernández de los Ríos, un periodista profesional, cuya carrera es muy reveladora de los cambios que experimentaron a la altura del medio siglo, las publicaciones periódicas.

Ángel Fernández de los Ríos y su labor periodística y editora

En julio de 1846 salió a la calle el primer número del *Semanario Pintoresco Español* dirigido por Ángel Fernández de los Ríos². La emblemática publicación fundada por Ramón de Mesonero Romanos se arrastraba hacia su desaparición desde que el *Curioso Parlante* había dejado su dirección. En 1843 aparecieron dos revistas con mucha fuerza: el *Museo de las Familias* y *El Laberinto*. Revista esta última a la que se trasladan en masa los hombres de la primera época del *Semanario*, con el mismo Mesonero Romanos al frente (Rubio Cremades: 1995; 65-67). El *Semanario* quedó bajo la poca inspirada dirección de Gervasio Gironella, que entre 1843 y 1845 consiguió convertir la antaño referencia de la prensa ilustrada española en una revista sin importancia en la que publicaban en su mayoría autores de tercera fila. Los seis meses, mal contados, en los que Francisco Navarro Villoslada cogió el timón de la publicación no sirvieron para que el *Semanario* remontara el vuelo.

Pero Fernández de los Ríos salvó a la publicación. Con él, en palabras del máximo estudioso del *Semanario Pintoresco Español*, Enrique Rubio Cremades (66), dio comienzo una nueva «etapa áurea» que se extendería hasta 1855, año en que Fernández de los Ríos dejó la dirección. Mas Fernández de los Ríos, verdadero torrente de actividad, no se limitó al *Semanario*. Si en julio de 1846 se había hecho cargo de la *Enciclopedia popular de recreo* (subtítulo del *Semanario*), un mes después se puso al frente del *Siglo Pintoresco*, revista que en 1845 había iniciado su vida de la mano de Francisco Navarro Villoslada. La coexistencia entre *Semanario* y *Siglo* se desarrolló a lo largo de 1846, 47 y 48 (Rodríguez Gutiérrez, 2003). El *Siglo* no sobrevivió al 48, pero Fernández de los Ríos, que ya se había acostumbrado a dirigir simultáneamente dos revistas ilustradas, publicó en 1849 el primer número de *La*

2. La fuente básica para la vida y obra de Fernández de los Ríos es, todavía hoy, el artículo necrológico publicado por Jacinto Octavio Picón en *La Ilustración Española y Americana* (1880), al que de una manera u otra se remiten estudios más modernos, como el de Bonet Correa (1989) o del Río Diestro (2000). Fernández de los Ríos dejó escritos sus recuerdos políticos en obras como *Mi misión en Portugal* y *Estudio histórico de las luchas políticas en la España del siglo XIX*. La necrológica «Más sobre Fernández de los Ríos» que publicó Mesonero Romanos (1880) en *La Ilustración Española y Americana*, un mes después que la de Picón, es sobre todo una contestación al autor de *Dulce y sabrosa*, pues Mesonero reivindica como propios varios de los méritos que Picón atribuía a Fernández de los Ríos.

Ilustración. El industrioso periodista mantuvo la dirección de ambas publicaciones hasta que en 1856 dejó el *Semanario*. Los tiempos estaban cambiando y ninguna de las dos criaturas de Fernández de los Ríos sobreviviría a 1857, año en que comenzó su vida la revista que iba a reinar sin discusión en la prensa ilustrada durante la segunda mitad del XIX, primero con el nombre de *El Museo Universal* (1857-1869) y después con el de *La Ilustración Española y Americana* (1869-1921).

Como indica Ángeles Quesada Novás, en otro artículo de esta publicación, Fernández de los Ríos añadió a sus quehaceres la dirección de otras dos publicaciones: *Las Novedades* y *El Eco de los Folletines*. *Las Novedades*, periódico progresista, llegó a tener 14000 suscriptores y publicaba dos ediciones diarias (Picón, 1880: 426). En el año 1852 fue uno de los periódicos que más se significaron en la lucha contra el gobierno de Bravo Murillo. Picón, en su necrológica, afirma que llegó a tener encarcelados hasta cuatro editores responsables (1880: 426)³. Al parecer Fernández de los Ríos no tenía bastante con toda esta flotilla de periódicos y entre 1850 y 1851 fue además el redactor principal (y probablemente único) de *El Agricultor Español*, una revista financiada por Carlos Félix Tortonval, Conde de Rault y de Ramsault, aristócrata español de filiación progresista (fue Inspector Jefe de ferrocarriles en 1869 en el gobierno de Prim)⁴.

Fue además editor de la *Biblioteca Universal*, que según Picón (1880: 426) «repartía diariamente la materia de un tomo y que por su forma y baratura

3. La legislación sobre prensa en imprenta en España en el siglo XIX, establecía la necesidad de un depósito previo para publicar un periódico y la figura del «editor responsable». La política al respecto de Narváez desde su primer ministerio (1844-1846) fue incrementar la cuantía del depósito previo para publicar un periódico y multar y censurar las publicaciones. En Madrid, en los años en los que comenzó a publicar sus periódicos Fernández de los Ríos, el depósito previo era de 120.000 reales, lo que nos lleva a preguntarnos sobre el origen del capital que manejaba el polifacético periodista. Curiosamente la figura del «editor responsable», creada para controlar mejor a los directores de las publicaciones por parte del poder político, fue la mejor salvaguarda de estos periodistas. El editor responsable era quien asumía la responsabilidad penal de lo que publicaba el periódico, tanto si incurría en desacatos u ofensas a la autoridad como si no podía satisfacer las muchas multas que los poderes públicos imponían a la menor oportunidad. Se convirtió en práctica común el contratar a hombres de paja para el cargo de editor responsable de un periódico, aunque no tuvieran ninguna relación ni con el periódico en cuestión ni con la prensa en general. De esta manera los directores podían sortear la cárcel en la que permanecían, sin embargo, los figurones que eran los editores responsables.

4. Un anuncio gráfico publicado en *La Ilustración* el 11 de Diciembre de 1852 da a entender que había más periódicos bajo el control de Fernández de los Ríos.

contribuyó a extender la atención a la lectura»⁵. En *La Ilustración* de 20 de noviembre de 1852, en la página 457 se publicó un gran anuncio gráfico de esta Biblioteca Universal. Se vendía a un real en Madrid y real y medio en provincias y anunciaba un tomo en cada entrega con grabados y láminas aparte. Entre los títulos ofrecidos estaban la *Biblia*, una *Historia de España*, una *Historia Natural*, un *Gran Diccionario de la Lengua Española*, las obras de Dumas, la *Biblioteca del Médico Práctico*...

De su capacidad de trabajo da cuenta Picón (en el mismo artículo y página) que afirma que había «fundado y dirigido ocho periódicos y sido corresponsal o colaborador de treinta, siempre obligado, por las tristes circunstancias que en España rodean al que vive de la pluma, a hacer desde artículos históricos, biográficos y crítico-literarios, hasta novelas, cuentos y revistas de salones; desde estudios doctrinales hasta gacetillas; publicándose en muchas ocasiones *Las Novedades* y *La Soberanía* exclusivamente escritas y redactas por él».

Para valorar mejor el personaje hay que decir que esos años en los que llegó a dirigir cinco periódicos simultáneamente fueron también de incesante actividad política. Identificado con la causa progresista, masón en su juventud (junto a Pedro Calvo Asensio) estuvo presente en gran parte de las conspiraciones de esos años y fue amigo y colaborador de Ruiz Zorrilla («trompetero de Ruiz Zorrilla» le llama Galdós en *Amadeo I* [2010: 334]), O'Donnel y Cánovas del Castillo (de estos dos últimos se fue desvinculando a raíz del *Manifiesto del Manzanares* y el viaje de ambos hacia los moderados y el conservadurismo, respectivamente). En 1848 viaja a París para entrevistarse con Mendizábal como representante de los progresistas de la península. A partir de 1851, desde *Las Novedades*, combatió con saña el gobierno conservador de Bravo Murillo. Actor principal de la *Vicalvarada* de 1854 (O'Donnel se escondió en su casa mientras se preparaba el alzamiento), fue diputado y su nombre sonó para un ministerio. En 1856, las muertes de su hija, Amalia, y de su esposa, María Teresa Rueda Bassoco, le hizo caer en una honda depresión. Dejó sus empresas periodísticas y políticas y se recluyó en San Vicente de Toranzo (Cantabria), en la casa familiar de su esposa.

De esta flota periodística que comandaba Fernández de los Ríos, los mayores afanes se los llevaban, sin duda, el *Semanario* y *Las Novedades*. Hay que decir que Fernández de los Ríos, reservó la política para *Las Novedades*, que

5. En el catálogo de la Biblioteca Nacional de España figuran 123 títulos publicados entre 1848 y 1889 con el marbete de «Biblioteca Universal». El más moderno de todos ellos es una edición de *Novelas cortas* de Julia de Asensi, que tiene el número de serie 125 de esa colección.

dirigió con ardor y empuje, pero que en la prensa ilustrada aplicó, sin dudar, las ideas con las que Mesonero Romanos echó a andar el *Semanario Pintoresco Español*: ausencia de política y de contenidos problemáticos, textos alejados de la polémica y la provocación, búsqueda de un público amplio centrado en las clases burguesas, tono general moralizante: esos eran los ingredientes para la supervivencia económica de la prensa ilustrada y Fernández de los Ríos los acató sin dudar⁶.

Fernández de los Ríos se entregó a la tarea de resucitar al agonizante *Semanario* con dedicación e interés. El prestigio de la cabecera que fundó Mesonero Romanos era muy importante para el joven director y su carrera conseguiría un impulso definitivo si sacaba adelante la veterana revista. Cosa que consiguió. Según declara Mesonero (1880: 3) el *Semanario* que el mismo dirigió había llegado a tener 5000 suscriptores. El que recogió Fernández de los Ríos de las manos de Navarro Villoslada estaba agonizante tras un largo período de declive y sólo seguían fieles a la cabecera 490 suscriptores. Fernández de los Ríos le dio un nuevo empuje a la revista y consiguió llegar a los 3500 ejemplares (Picón, 1880: 426).

La narrativa en el *Semanario Pintoresco Español* de Ángel Fernández de los Ríos (1849-1856)

Si nos atenemos a la narrativa, larga y breve, que apareció en el *Semanario Pintoresco Español* a partir de la llegada a la dirección de Fernández de los Ríos, es evidente el cambio de calidad de los colaboradores. En la época de Gironella cuentos y novelas aparecieron firmados por ilustres desconocidos: J. Guillén Buzarán, Miguel López Martínez, Eugenio García de Gregorio, Luis Villanueva, Nicolás Castor de Caunedo, N. R. de Losada... Fernández de los Ríos conseguirá colaboraciones, entre otros, de Juan de Ariza, Juan Manuel de Azara, Rafael María Baralt, Vicente Barrantes, Fernán Caballero, Antonio Cánovas del Castillo, Serafín Estébanez Calderón, José Heriberto García de Quevedo, José Giménez Serrano, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Juan Eugenio Hartzenbusch, Francisco Navarro Villoslada, Gregorio Romero Larrañaga,

6. Era además reciente el fracaso del *Laberinto*, que apenas duró dos años (1843-1845) a pesar de sus ambiciones de competir con el *Semanario* y su brillante comienzo. Contraviniendo las reglas no escritas de Mesonero de no meterse en política, el director del *Laberinto*, Antonio Flores, dio apoyo público al General Prim, sospechoso del atentado contra Francisco Serrano, y llegó a publicar un retrato, a toda página, del Marqués de los Castillejos. No es descabellado pensar que eso le hizo perder el apoyo de muchos de sus posibles lectores.

Jacinto de Salas y Quiroga, Gabino Tejado, y Telesforo de Trueba y Cossío. El salto de calidad es notorio⁷.

Fernández de los Ríos no dudó en recurrir (como haría después en *La Ilustración*) a la reedición de relatos ya publicados con anterioridad, en su intención de otorgar calidad y dignidad literaria a la revista. De esta manera aparecieron en el *Semanario* dos relatos del libro *España Romántica* de Telesforo de Trueba y Cossío: «¡Justicia de Dios!» (1848. Publicado con el título de «Los Hermanos Carvajales» en la edición española de 1840) y «El Rey Depuesto en Estatua» (1850). Otros relatos vueltos a publicar fueron «La Locura Contagiosa» (1849) de Juan Eugenio Hartzenbusch que había aparecido en 1844 en la *Revista Pintoresca del Globo*; «La Reina sin nombre» (1850) del mismo autor (*Mil y una Noches Españolas*, 1845) y dos cuentos que habían formado parte de la breve vida de *El Iris* en 1841: «Los Bandoleros de Andalucía» (1846) y «El Resentimiento de un Contrabandista» (1848), ambos de Juan Manuel de Azara. Pero estas reediciones se concentran en los primeros años de dirección de Fernández de los Ríos y en seguida las narraciones originales de autores conocidos dominan las páginas del *Semanario*.

La otra gran novedad que introduce Fernández de los Ríos es la presencia de relatos de origen folklórico y popular. Esta tendencia no comenzó, como se pudiera pensar, con la aparición en las páginas de la revista de Fernán Caballero. El primer relato de la escritora gaditana que apareció en el *Semanario Pintoresco Español* fue «Peso de un poco de paja» en 1849. Un año antes, habían aparecido con la firma de Juan de Ariza, dos relatos de este tipo: «El Caballo de Siete Colores» y «Perico sin Miedo», versión del clásico «Juan sin Miedo».

No obstante lo cual, no cabe duda de que uno de los mayores aciertos de Fernández de los Ríos, si no el mayor, como director del *Semanario*, fue la decidida apuesta que hizo por los relatos de Cecilia Böhl de Faber. Comenzando con el cuento que hemos mencionado antes, en solo dos años, 1849 y 1850 aparecieron ocho relatos. «Los dos amigos» (1849), «Sola» (1849), «La Suegra del Diablo» (1849), «El Vendedor de Tagarminas» (1850), «Un Quid Pro Quo» (1850), «Juan Holgado y la Muerte» (1850) y «Los caballeros del pez» (1850). Si se piensa que el único relato publicado hasta entonces de la autora había sido «La Madre o el Combate de Trafalgar» en *El Artista* en 1835, con la firma de C.B., se aprecia mejor esa súbita irrupción de la firma de Fernán

7. Para más información sobre los cuentos publicado en el *Semanario Pintoresco Español* véase Rodríguez Gutiérrez, 2004a y 2004b.

Caballero en las letras españolas y la importancia que tuvo en ella Ángel Fernández de los Ríos. La colaboración entre Fernán Caballero y Fernández de los Ríos perduró mientras éste fue director de la revista: «Con mal o con bien, a los tuyos te den» (1851), «Doña Fortuna y Don Dinero» (1851), «El Eddystone» (1851), «Los Escoberos» (1851), «Matrimonio bien avenido: la mujer junto al marido» (1851), «Juan Soldado» (1852), «La Buena y la Mala Fortuna» (1852), «Las Ánimas» (1853), «Justa y Rufina» (1855), y «Tribulaciones de un Remendero» (1855). El abandono de Fernández de los Ríos del *Semanario*, llevó aparejado el final de las colaboraciones de doña Cecilia.

La narrativa en *La Ilustración*: las dos revistas

Mientras Fernández de los Ríos simultaneó la dirección de ambas publicaciones (que para *La Ilustración* fue la mayor parte de su vida) el director reservó el *Semanario* para los cuentos y novelas originales y de calidad. *La Ilustración*, en lo que toca a la narrativa, quedó convertida en una especie de serie B, en la que se entremezclaban reediciones, traducciones y colaboraciones que no habían llegado a tener el nivel suficiente para llegar a las páginas del *Semanario Pintoresco Español*. Una curiosa situación que prueba las características que Fernández de los Ríos imprimía a esta publicación, es la frecuente aparición de la publicidad de narraciones ilustradas. Fernández de los Ríos publicó en repetidas ocasiones, en las páginas de *La Ilustración*, anuncios de libros y novelas publicadas en su propia imprenta⁸, de otra publicación hermana, *El Eco de los Folletines*⁹, o del propio *Semanario Pintoresco Español*¹⁰. Anuncios en los que como reclamo, aparecían varias de las ilustraciones de las obras publicitadas, lo que confirma, una vez más la importancia que tenían en estos momentos las ilustraciones de los libros en la difusión comercial y conocimiento de las obras. Este tipo de publicidad nunca apareció en el *Semanario Pintoresco Español*, destinado por su propietario y director a empresas más nobles.

Esta doble línea de revistas ya había sido practicada antes por Fernández de los Ríos cuando simultaneó la dirección del *Semanario* y del *Siglo Pintoresco*: Fernández de los Ríos quería rentabilizar el abundante material del que disponía y necesitaba una segunda revista para sacarlo adelante.

8. Aparecen láminas, entre otras obras, de *El Vizconde de Bragelonne* de Alejandro Dumas (1854: 180). *Los Misterios de París* de Eugenio Sue (1855: 144) o de *Juan de Padilla* de Vicente Barrantes (1856: 172).

9. Páginas 486 de 1854; 360 y 384 de 1855.

10. En el tomo de 1855, página 144, 348 y 360.

La narrativa en *La Ilustración*: reediciones

Las reediciones de todo tipo y pelaje menudean en las páginas de *La Ilustración*. Por ello no extraño que allí apareciera el que, probablemente, fue el cuento más reeditado de la primera mitad del siglo XIX. «Un Pintor de Muestras» apareció, siempre sin firma de autor, en cuatro revistas: *Revista Barcelonesa*, 1846; *El Iris*, 1847¹¹; *La Luneta*, 1847; *El Historiador Palmesano*, 1848. Su historia es muy reveladora de los gustos conservadores de las revistas de finales de los cuarenta y principios de los 50, y de su diferencia con los de doce años atrás. José Rivera, *El Españolito*, entonces un joven pintor desconocido recibe el encargo de pintar una muestra para un almacén. Picado en su orgullo, el pintor le da su mejor cuadro que es el *Martirio de San Bartolomé*, gracias a lo cual consigue el éxito.

Se trata de la versión «amable» de uno de los temas favoritos de los románticos: la condición del artista. La recreación de la vida de artistas celebres aparece por doquier en las revistas románticas. Si además esos autores tienen una vida desgraciada por causa de la maldición del genio o por el destino del artista, o bien se han revelado como artistas a pesar de la hostilidad del mundo, gracias a su talento, el tema se vuelve fascinante para los autores románticos. Cuando esos escritores presentan relatos sobre el artista llevan a cabo una transformación de la realidad histórica que ya ha sido mencionada en relación con la novela histórica: presentan problemas contemporáneos con vestidura histórica. Los ilustres de la pintura, la música o la literatura que aparecen en estos relatos históricos sobre artistas, son románticos en su concepción de la vida y en sus manifestaciones ante ella. En estos relatos aparece la visión bifronte del artista que tiene los escritores románticos: por un lado hombre superior, por otro, hombre desgraciado. La razón de la superioridad y su desgracia es la misma: el genio que le obliga a ejercer su arte, a pesar de todo y de todos. Pero el romanticismo conservador que pronto iba a imperar no podía consentir que la causa de esta desgracia fuera una sociedad injusta y, la desgracia del genio, no se aborda como una lucha entre individuo y sociedad, sino como una maldición intrínseca a la calidad del genio. Al fondo de todas estas historias hay un elemento común: la necesidad que hay, desde una perspectiva conservadora, de exculpar a la sociedad en el tratamiento de la figura del artista. El enfrentamiento entre el artista romántico, genial, semejante a un Dios, y la sociedad, hostil, negativa, injusta, es la causa de los infortunios del creador original. Pero desde una perspectiva burguesa, acomodaticia, de

11. Hay dos revistas con el mismo título de *El Iris*: una publicada en 1841 (*Semanario* dirigido por Francisco de Paula Mellado) y otra en 1847.

satisfacción con el mundo y con la sociedad que rodea al escritor, con la actitud, en fin, de la mayoría de los autores del romanticismo conservador, no es posible presentar una sociedad injusta y hostil. El estereotipo del artista desgraciado sigue manteniéndose pero es necesario buscar otras causas.

Así aparecen relatos más consoladores, que lejos de presentarnos a artistas desgraciados y malditos, nos presentan a triunfadores que surgen a la fama y a la fortuna gracias a su talento, superando situaciones adversas. El enfrentamiento entre sociedad y artista se va diluyendo, y los relatos que se aproximan al medio siglo, cuentan historias en las que el artista, gracias a su talento, se integra perfectamente en la sociedad como ocurre al José Rivera de «Un pintor de muestras». Ángel Fernández de los Ríos no tuvo ningún inconveniente en volver a publicar este relato en *La Ilustración* en 1852, pese a que fuera ya conocido por muchos lectores, porque entroncaba perfectamente con los gustos del público de la época.

A primera vista podríamos decir que se trata de una muestra de unas tendencias conservadoras de la narrativa publicada en la revista. Y lo cierto es que un gran número de relatos publicados en los ocho años de vida de *La Ilustración* se insertan en esta tendencia. Pero al tiempo nos encontramos con otras reediciones de muy diferente signo: las que vienen de la revista más iconoclasta e irreverente del romanticismo literario español: *El Pensamiento*.

Apenas doce números se publicaron de esta revista que comenzó el quince de mayo de 1841 y concluyó en octubre del mismo año 1841. Como señala Salvador García Castañeda (1968) se trata de un proyecto del grupo de Espronceda y sus amigos. Colaboran en la revista Enrique Gil y Carrasco, Gabriel García Tassara, José García de Villalta... Pero en lo que respecta a la narración breve sólo tres autores firman los cuentos aparecidos en *El Pensamiento*¹²: José de Espronceda (2), Miguel de los Santos Álvarez (4), y Antonio Ros de Olano (10). De ellos se reeditan 6 en *La Ilustración*, todos en 1852: «Un Recuerdo»¹³ y «De Gibraltar a Lisboa. Viaje Histórico»¹⁴ de José de

12. Sobre los relatos publicados en *El Pensamiento*, véase Rodríguez Gutiérrez, 2004a

13. El autor narra de forma escéptica un caso de metempsicosis (un caballo se transforma en un personaje de Horacio). Los hechos ocurren en Inglaterra y son contados al narrador (el propio Espronceda) por el noble inglés en cuya casa vive. No deja de dar Espronceda un toque a sus adversarios literarios y hace que el hombre metamorfoseado, que antes era un animal, sea un defensor de la literatura clásica.

14. «De Gibraltar a Lisboa. Viaje Histórico» es un relato autobiográfico, sobre el viaje que emprendió el autor cuando fue desterrado por primera vez. Se trata de un relato de humor irónico, negro y cruel, de un abrumador nihilismo.

Espronceda; «Agonías de la Corte»¹⁵ y «Principio de una historia que hubiera tenido fin si el que la cuenta la hubiera contado toda»¹⁶ de Miguel de los Santos Álvarez y «El Escribano Martín Peláez, su Parienta y el Mozo Caínez. Cuento Fantástico»¹⁷ y «Libro de Memorias de Elisa. Libro de sus Lágrimas»¹⁸

15. Se trata en realidad de dos relatos. La «Agonía primera» fue publicada en *El Iris* y luego en *El Pensamiento*. Cuenta como un cura de pueblo llega a Madrid en busca de fortuna y es engañado, utilizado y al final muere en la mayor soledad. La «Agonía segunda» se inició en *El Iris*, pero la desaparición de la revista la dejó sin completar. Fue en *El Pensamiento* donde se la pudo leer en su totalidad. Narra la degeneración de la familia de un pobre violinista que marcha a Madrid en busca de éxito. Su padre se entrega a la bebida y al juego y muere y su mujer le abandona ante la total incompreensión del protagonista que cuenta en primera persona. Sobre estos relatos, lo mejor es escuchar la explicación que da el propio autor de sus intenciones: «Mi objeto no es otro sino el de sacar partido del modo particular de morir que se puede emplear en la corte, que como la vida que en ella se hace, es algo más variado que el que suele emplearse en ciudades menos populosas donde la vida es más clara y la muerte menos oscura. Lo que pienso publicar con este título no es pues otra cosa sino algunos modos de morir; entre los cuales los habrá más o menos graciosos y hasta puede haber alguno que haga reír a carcajadas, y que si no produce este efecto más será por falta de estilo mía que porque en el fondo no tenga él tanta sal y donaire como la cosa más alegre».
16. Título caprichoso para un cuento caprichoso. El autor copia los papeles de un médico que cuenta la historia que le contó a él un enfermo moribundo. Tres narradores sucesivos en primera persona. Un enamoramiento, un viaje a Inglaterra y un asesinato por celos. El enfermo muere cuando aún le quedan por contar veinte años de su vida y el médico desconsolado por ese vacío pide al autor que continúe la historia. Como en otros cuentos de Álvarez hay poca acción y si amplía reflexión sobre los personajes y sus pensamientos. Todo esto entre frecuentes apelaciones al lector sobre la falta de interés de lo que se cuenta.
17. Cuento que Ros de Olano no llegó a culminar nunca. Se trata del inicio de un relato en el que un ambicioso escribano y su mujer salen al campo en busca del Maestro Proto-Calígrafo, de quien esperan venturas y ayudas para su fortuna. Allí encuentran a un mozo al que toman a su servicio y que poco a poco se va descubriendo que es personificación del diablo. El mozo llega a un acuerdo con el escribano y su mujer y les da una pluma que tiene el poder de hacer cumplirse todo lo que se desee. Se adivina la fortuna futura del inescrupuloso escribano, pero la narración termina aquí. Hay que anotar otros tres cuentos más pequeños que el autor intercala en medio, contados en una reunión del pueblo y una defensa del cuento fantástico, por uno de los personajes allí presentes que cuenta, como demostración un cuento fantástico. Defensa que cobra un valor irónico, cuando después de contar ese personaje su cuento hace Ros de Olano una indicación que muy bien pudiera firmar su amigo Miguel de los Santos Álvarez: «no quedó oyente que no aplaudiera el cuento, ni uno tampoco que supiera darse razón de si valía la pena ser oído»
18. Relato que se publica en *La Ilustración* por tercera vez, pues ante de en *El Pensamiento*, ya había aparecido en la *Revista Andaluza* en 1839. El autor habla con su amigo Leopoldo, que le cuenta la historia de sus amores con Elisa. Quince años después de separarse para siempre, recibe una cartera con anotaciones de Elisa que ella le manda como herencia suya. La joven fue obligada por su madre, que quería deshacerse de ella, a casarse con un rico comerciante sueco y a irse para siempre de España con su marido.

de Antonio Ros de Olano. Relatos que, como era característica fundamental de *El Pensamiento* se caracterizan por el humor. Un humor cruel, negro, absurdo, fantástico, irreverente, insolente. Un humor que está en las antípodas de tanta cuento moralizante como abunda en *La Ilustración*.

Y las reediciones no acaban ahí. Podemos citar, por ejemplo, «Una madre holandesa»¹⁹ de Jacinto de Salas y Quiroga que ya había aparecido en *El Laberinto* en 1847. Se trata de un relato intimista y sencillo sobre el sentimiento maternal truncado por la muerte de un hijo, que nos hace ver que el autor del *Dios del Siglo* está muy lejos ya de la parafernalia romántica que colma relatos como *La predicción* y *1534*²⁰. También en *El Laberinto*, apareció otro cuento que después volvería a ver la luz en las páginas de *La Ilustración*: que «Unas hojas Marchitas» de Baldomero Menéndez²¹, curioso relato que vuelve a poner sobre la mesa un típico de la narrativa romántica: la ridiculez del concepto romántico de la vida. La narración enfrenta a las dos formas de entender la vida: el protagonista, delicado, romántico y, en el fondo, pasivo e inútil, y el personaje a quien cuenta la historia, absolutamente positivista y antiromántico. Y también fue reeditado el que es, probablemente, el peor escrito que jamás perpetró Ramón de Mesonero Romanos: «Isabel o el dos de mayo»²², un relato histórico, patriótico y romántico (lo que se avenía muy poco con el temperamento del *Curioso Parlante*) que se publicó por primera vez en *Cartas españolas*, allá por 1832, en los inicios de la carrera del costumbrista.

En su cartera, de forma entrecortada, al modo típicamente romántico, se cuentan las impresiones de Elisa en su partida, destierro y muerte. El autor resume y salta muchas páginas y deja solamente las imprescindibles para dibujar el estado de ánimo de la infeliz protagonista.

19. Carlos, un joven estudiante holandés en Utrecht, hace amistad con una tendera y al poco tiempo descubre que ésta le ha cogido cariño porque le recuerda a su hijo muerto, cuya historia le cuenta.
20. Ambos publicados en *El Artista*
21. Este escritor, que colaboró en repetidas veces con *La Ilustración*, fue gobernador civil y tío de Marcelino Menéndez Pelayo
22. Mesonero no lo recogió en sus *Escenas Matritenses* como lo hizo con el resto de sus escritos en esta revista, tal vez porque no estaba muy satisfecho del resultado que había conseguido. Isabel y Félix se aman. Llega el Dos de Mayo. La historia de los protagonistas se detiene y se cuentan los hechos históricos en un tono declamatorio y ultrapatriótico. Al volver la historia a los protagonistas, Isabel busca a Félix que ha participado en la revuelta y le encuentra entre los condenados a muerte. Isabel va a pedir compasión al jefe de los franceses y este a cambio quiere aprovecharse de ella. Isabel se niega: «Esposo mío, moriré contigo pero no te seré infiel». Escapa del comandante y corriendo entre los soldados se abraza a su esposo justo en el momento en que disparan los verdugos, con lo que caen muertos los dos. Seis años después, se va a introducir en una urna funeraria los restos de los fusilados y entre ellos aparece un brazo de Isabel. El cuento termina con la descripción del entierro de Daoiz y Velarde.

La abundancia de reediciones y las diversas fuentes de las que proceden hacen ver que en su selección fue más importante la imperiosa necesidad de sacar la publicación a la calle cada quince días que otros criterios. Las cinco revistas en las que se desempeñaba simultáneamente Fernández de los Ríos necesitaban una gran cantidad de originales para ser fieles a su cita con los lectores y ante esa necesidad otros criterios de publicación resultaban secundarios.

La narrativa en *La Ilustración*: traducciones

Ello también explica la abundancia de traducciones de novelas y cuentos en las páginas de *La Ilustración*. Como no podía ser de otra manera, la representación más abundante era la de la literatura francesa, pero no faltan obras narrativas procedentes de Italia, Inglaterra, Alemania, Rusia y Estados Unidos. Es muy posible que uno de los traductores de la revista fuera el propio Fernández de los Ríos. Picón indica que fue traductor de Karr, Lamartine, Laurent, Sué y Goldsmith. Como la mayoría de los traductores de la época traducía del francés.

Alphonse Karr es el autor extranjero más presente en nuestra revista con tres novelas publicadas todas en 1849: *Sin verse*, *Genoveva* y *Una historia extravagante*. Sobre la influencia de Karr y su peculiar estilo literario²³ en un escritor español ya casi olvidado, Agustín Bonnat y a través de él, en el primer Pedro Antonio de Alarcón, ya trató Mariano Baquero Goyanes. Cabe recordar que tanto Bonnat como Alarcón colaboraron también en *La Ilustración*.

De Alejandro Dumas aparecen cuatro cuentos contenidos en la colección *Souvenirs d'Antony* (1835)²⁴, en las que Dumas recoge diferentes relatos muchos de ellos con rasgos autobiográficos. Se trata de «Blanca de Beaulieu», «Bernardo», «Querubín y Celestino» y «El cochero de cabriolé» (los tres primeros aparecen en 1852 y el último en 1853). Hay que destacar la riqueza de imágenes con la que aparece publicada «Blanca de Beaulieu»²⁵, que cuen-

23. Estilo «pirotécnico [...] a base de menudos párrafos, prosa chispeante, humoradas y hasta pre-gueguerías. [...] Aberrante, estafalario, todo lo que se quiera, el estilo Karr presidió poderosamente en un grupo de escritores de los años 50, de los cuales el que más había de sobresalir sería, por supuesto, Alarcón» (Baquero Goyanes, 110-111)

24. Fue editado simultáneamente en Bruselas (A. Wahlen) y París (Dumont). En 1836 fue publicado en París por Leboyer et Lagny

25. El republicano general Marceau está enamorado de una aristócrata, Blanca, hija del Conde de Beaulieu. La joven es condenada a la guillotina por Robespierre y Marceau, con la ayuda del general Dumas, padre del novelista, viaja a París para impedir la ejecución.

ta con trece grabados, aunque todos estos relatos de Dumas aparecen con ilustraciones. Se trata de grabados originales de la edición francesa, sin duda pirateados, puesto que las firmas de dibujantes y grabadores están cuidadosamente borradas en la publicación española²⁶.

También con ilustraciones de la edición original francesa apareció *Smarra ou les demons de la nuit*, de Charles Nodier, aquí con el título de *Smarra o los duendes de la noche*. La utilización de grabados (en los que nunca aparece el nombre del autor) procedentes de ediciones francesas, junto con los textos correspondientes traducidos es habitual en *La Ilustración*. Lo podemos ver en la ya citada *Genoveva* de Karr, en *El último veterano* de E. M. de Sant-Hilaire, en obras traducidas sin nombre del autor como *El ladrón de la corte*, *El sueño de oro*, *Una herencia*...

Otros autores franceses que aparecieron en traducción en nuestra revista fueron Alfred de Musset (*Los tríos de Chenizelles*), Jules Sandeau (*La señorita de Kerouare*) o Frederic Soulié (*La Tempestad*).

Un caso curioso es el de Paul Feval, el autor de *Los misterios de Londres* (1844) y *El Jorobado* (1857), dos de los folletines más célebres de la época en Francia. De él se publica una novela corta, «El precio de una palabra». Pero Fernández de los Ríos indica que es una «novela escrita en inglés por Mistris Trollop». Se trata de una confusión dado que Feval utilizó el seudónimo de Francis Trollop en muchas de sus obras. Una vez más ello nos confirma que fue Francia y el francés la vida de entrada de las literaturas europeas. Sin duda, el traductor español, viendo el nombre de Trollop, decidió sin más averiguaciones que era una novela escrita en inglés y luego traducida al francés²⁷.

De otras lenguas destaca la presencia de dos autores claves de la literatura rusa: Nicolai Gogol y Alexandr Pushkin. Del primero aparece, en 1849, *Memorias de un loco* y del segundo, *El pistoletazo*, en 1853²⁸. Hay que anotar que la publicación del cuento de Gogol (muy adecuado para un revista española, pues el loco del título cree ser el rey Fernando VII) en 1849, va acompañada

26. Los mismos dibujos, con la firma de los dibujantes (Beaugé, Staal, Coppin y Andrieux), aparecen en unas *Oeuvres illustrées* de 1887, publicadas en París por Calmann-Levy, en las se reeditan estos relatos.

27. *El precio de una palabra* estaba, además situada en Francia en la época contemporánea a la revista.

28. Lo que no deja de ser llamativo pues el cuento de Pushkin cuenta una historia muy similar a la que solo tres años después habría de vivir uno de los colaboradores de *La Ilustración*, Pedro Antonio de Alarcón, en su duelo con José Heriberto García de Quevedo.

de una traducción de un estudio francés sobre literatura rusa que trata sobre el propio Gogol, Pushkin y Lermontoff²⁹.

Margarita Pusterla, la novela del italiano Cesar Cantú, fue publicada en 1856. Una pequeña introducción de la revista, aun reconociendo la inferioridad de Cantú con respecto a Manzoni como cultivador de la novela histórica, ensalza las cualidades del novelista italiano: sentimiento literario elevado, erudición sólida y concienzuda, bella exposición de caracteres, inspiración moral recta, sentimiento patético y expresión feliz de la energía y la sensibilidad. Como vemos, ya pasado el medio siglo, se acentúa el interés por la moralidad de la historia, por el patetismo, y por la veracidad histórica.

La narrativa en *La Ilustración*: obras originales de autores españoles

Traducciones y reediciones son el cuerpo principal de la narrativa publicada en *La Ilustración* y si tenemos que detenernos en las obras de más calidad que allí aparecen, será en este tipo de relatos, puesto que los textos narrativos originales, muy a menudo publicados sin firma de autor, resultan de muy escaso interés. Incluso nos encontramos con el caso de *Joraique*, una muy mediocre novela histórica sobre la rebelión de los moriscos, publicada sin nombre del autor y que quedó inacabada (sólo se publicó la primera parte) al finalizar la publicación de la revista. La novela no llegó nunca a ser publicada en libro. Quizás fuera obra del propio Fernández de los Ríos quien ya tenía experiencia en liquidar una narración *in medias res* por desaparición de la revista donde se publicaba³⁰.

29. Según Montesinos (1982, 203) se trata de la primera traducción de Gogol al español.

30. Es el caso de «Secretos de familia», en el *Siglo Pintoresco*. Es un relato firmado por Fernández de los Ríos. Comenzado con ritmo lento y signos de tender a una intriga complicada, es acabado en el siguiente número de cualquier manera por la razón, reconocida expresamente por el autor, de que la publicación finalizaba y se veía obligado a culminar la narración en apenas unas horas: «He aquí querido lector el desenlace que primero se me ha ocurrido para los sucesos que había comenzado a contarte: dos ventajas tiene por lo menos, la de ser breve para ti y la de haberme ocupado poco tiempo. Si la novela no te gustaba, he hecho bien en complacer al editor [no olvidemos que este impaciente editor era el propio Fernández de los Ríos] que quería una conclusión en pocas líneas y escrita en breves horas; si había llegado a interesarte, acaso en otra ocasión te enteraré de los maravillosos sucesos que tenía pensado referirte. Por ahora quedan sumergidos en el fondo de mi tintero los SECRETOS DE FAMILIA». Es significativo que, pese a este apresuramiento, Fernández de los Ríos no descuida la retribución moral a los personajes y así la pareja protagonista, encuentra en un calle de Madrid los dos cadáveres de los malvados de la historia, sin que el autor explique ni el cómo ni el porqué ocurrieron estas muertes.

Son dignos de mención dos relatos, *Anacaona* y *Quibiam*, acaso más por la personalidad de su autor, José Güell y Renté, que por la propia calidad de los relatos, aun sin ser estos desdeñables.

Güell y Renté nació en La Habana en 1818 y murió en Madrid en 1884. Fue protagonista de uno de los escándalos más sonados del reinado de Isabel II, pues se casó en secreto, en contra de la voluntad de la reina, con la infanta Josefa Fernanda, hermana del rey consorte, Francisco de Asís Borbón. La infanta era por lo tanto prima y cuñada de la reina y el matrimonio morganático no fue autorizado por Isabel II, que en un decreto de 28 de junio de 1848³¹, expulsó a su prima de la familia real. La pareja fue desterrada y se estableció en París desde donde Güell participó en todas las conspiraciones políticas de la época, siempre en el bando del progresismo, junto a Fernández de los Ríos. En 1855 se revocó el destierro y la infanta recuperó su condición de integrante de la familia real., según se estableció en un decreto del 4 de febrero de ese año³². El matrimonio regresó a España y al año siguiente Güell publicó en *La Ilustración* de su amigo Fernández de los Ríos³³ los dos relatos antes citados.

Anacaona y *Quibiam* son dos de las *Leyendas americanas* que Güell publicó en volumen ese mismo año de 1856 en la «Imprenta de Las Novedades y La Ilustración». Es decir que Fernández de los Ríos publicaba los relatos de su amigo y una vez más utilizaba los textos en más de una ocasión para conseguir un mayor beneficio económico.

31. «Habiendo contraído matrimonio mi prima Doña Josefa Fernanda Luisa de Borbon con D. José Güell y Renté, contraviniendo abiertamente á lo dispuesto en la Pragmática sanción de 27 de Marzo de 1776, por haberse casado con persona notable y manifiestamente desigual, y por haberlo verificado sin mi Real permiso, incurriendo por lo tanto en las penas que le misma establece; oído el parecer de mi Consejo de Ministros, y conformándome con él, he venido en decretar lo siguiente:

Artículo 1º. Doña Josefa Fernanda Luisa de Borbón queda privada de los honores y consideraciones de Infanta de España que le concedió mi augusto Padre, y de todos los honores y condecoraciones de que hasta ahora ha disfrutado.

Art. 2º. De este decreto se dará cuenta a la Cortes en la próxima legislatura para que acuerden lo que estimen procedente en cuanto tiene relación con la sucesión a la Corona».

32. «Se releva a Doña Josefa Fernanda de Borbón de la privación de honores y consideraciones que se le impuesto por Real Decreto de 28 de Junio de 1848 y se la rehabilita para el goce del título de Infante de España que anteriormente estuvo en posesión, con todos los honores y consideraciones anejos a este título».

33. En ese mismo año de 1856 Güell sirvió de intermediario entre la Reina y Fernández de los Ríos. A resultas de la intervención de Güell, Fernández de los Ríos se entrevistó, en Aranjuez, con Isabel II. La Reina pretendía que Fernández de los Ríos suavizara la oposición a la monarquía de *Las Novedades*, cosa que no consiguió (Picón, 1880: 426)

Las *Leyendas americanas* tuvieron bastante repercusión y fueron traducidas al italiano por Salvador Constanzo (1859) y al francés (1861)³⁴. Se trata de relatos que reúnen una prosa poética y exaltada al estilo de Chateaubriend con una abundante documentación histórica que Güell resuelve con unas abundantes y copiosas notas donde se da cuenta de fuentes, detalles y elementos históricos de la trama, en tal profusión que en muchos momentos ahogan el relato. Con estas historias Güell inicia el camino que iba a seguir la novela histórica de la segunda mitad del XIX progresivamente más preocupada por la documentación histórica y menos por la construcción literaria de los personajes, mientras que la prosa tiende cada vez más a un amaneramiento que la aleja progresivamente del discurso literario de las novelas de costumbres contemporáneas.

Pero el relato que ofrece más interés de entre los publicados en *La Ilustración* es uno de los primeros escritos narrativos de Gertrudis Gómez de Avellaneda: *La baronesa de Joux*. Esta novelita había sido impresa en La Habana en 1844, el año en que Tula comienza su tormentosa relación con García Tassara. Apareció como escrita por «la poetisa cubana señorita Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda» y dedicada al «Sr Duque de Frías como prueba de afecto y sincera amistad». En 1850 la novela apareció en *La Ilustración*, sin dedicatoria y firmada por la «Excelentísima Señora Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda de Sabater». Fueron cinco entregas, acompañadas cada una de una lámina (láminas que no estaban en la edición cubana de 1844). Todas las ilustraciones fueron firmadas por «Zarza». Los grabados, más bien mediocres ilustran, momentos dramáticos de la acción, conforme a la costumbre de las ilustraciones de las revistas románticas, tendentes muchas veces a la «teatralización» de las escenas escogidas como representación de la historia. En este caso las ilustraciones se caracterizan por la simultaneidad de contenidos y la analogía, formulas de ilustración de textos, estudiadas, entre otros, por Gutiérrez Sebastián (2000 y 2003).

La baronesa de Joux retoma un tema clásico de la narrativa, el teatro y la poesía romántica: los amantes desgraciados separados por el destino y cuya historia acaba en tragedia. A esta historia aporta Tula su toque personal, empapado de rebeldía y feminismo. De esta manera anuncia al principio de la obra su deseo de contar «el deplorable fin de de una mujer ilustre y desventurada, víctima de la barbarie de la época más cruda del feudalismo» (214)³⁵.

34. La Enciclopedia Espasa menciona traducciones de esta obra al inglés y al alemán, pero no he localizado ninguna referencia bibliográfica.

35. Todas las citas a la novela se refieren al texto aparecido en *La Ilustración*, en 1850 (que coincide exactamente en el texto con la edición de La Habana de 1844).

Uno de los protagonistas del relato, el esposo celoso y a la postre asesino de los enamorados, Amauri de Joux, había pasado su juventud «oprimido por un padre fanático, adusto e intratable» y solo la muerte de su progenitor «lo liberó de la opresión doméstica». La protagonista de la historia, Berta de Luneville, después baronesa de Joux, «hija de un padre despótico, como lo eran todos los del siglo XII, se había habituado desde su infancia a la pasiva obediencia y a la silenciosa resignación» (215).

Tula se esmera en presentar la idealidad de Berta: «Ninguno de nuestros modernos románticos, apasionados por la belleza fantástica y vaporosa, puede concebir idealidad tan poética como la que ofrecía aquella criatura frágil, pura, cándida, aérea, por decirlo así, lanzada en medio de un país semi-salvaje, en aquellos tiempos semi-bárbaros». El retrato de la protagonista de la historia, como indica la autora, encaja perfectamente con las protagonistas de muchas narraciones románticas. Pero mientras la mayoría de los autores ponen como pareja a de esas «bellezas fantásticas y vaporosas» a protagonistas masculinos caracterizados por su fuerza, valor, dignidad y nobleza, Tula pinta al desgraciado amante de Berta, Aimer de Montafaucon como «una de aquellas almas superiores que se adelantan a su siglo y cuyos elevados instintos suplen la falta de la instrucción adquirida».

La autora se esfuerza en poner de relieve las cualidades de Aimer que rompen con la imagen del héroe caballeresco: hábil, pero no fuerte; de estatura mediana, de aspecto, aunque varonil, delicado y gracioso, dulce y afable, de «hechicera y habitual sonrisa», con apenas un vestigio de bigote. Era el más ilustrado de los caballeros de la corte. En muchos aspectos *La baronesa de Joux* denota una cierta reacción contra la moda romántica de lo medieval, sobre todo por la condición femenina que Tula no deja de tener en cuenta: «En tiempos en que la mujer representaba tanto y tan poco; en que era el numen invocado en los combates y la esclava despreciada en el hogar doméstico; en que se rompían lanzas para sostener su hermosura, y se inventaban cerrojos para asegurar su virtud; en aquellos tiempos calamitosos, (por más que el prestigio de lo pasado los revista de cierta poesía), solo Aimer era merecedor de Berta, porque solo él podía alcanzar a estimarla en su valor verdadero» (215)³⁶.

36. Frente al retrato de Montfaucon es curiosa la manera en que se presenta a Amaury de Joux, en una descripción en la que no faltan las consideraciones fisionómicas y frenológicas. Tras de explicar que los siervos de Joux le tenía por un «cordero», por una «paloma sin hiel», la autora añade lo siguiente: «Si por entonces se hubiesen conocido las curiosas observaciones de Lavater, o el atrevido sistema de Gall, acaso vacilaran los villanos en su favorable juicio. Amauri de Joux era alto, corpulento, hermoso por el colorido de su tez y la regularidad de sus facciones; pero se encontraba cierta dureza en las líneas de su rostro, y su barba y su boca indicaban una índole rencorosa y tenaz.

La tragedia se precipita cuando Berta se ve obligada a casarse con Amauri de Joux. De nuevo la autora se queja de la opresión en la que vivía la mujer medieval; no existen padres cariñosos y comprensivos en la novela de Avellaneda: «Nada podía oponer a la inflexible voluntad de un padre del siglo XII, una niña de diez y ocho años, dócil por carácter, y educada en la obediencia sumisa que era en aquella época la principal virtud de las mujeres» (215). Como subraya Tula, «Berta solo salió de su cautiverio para dirigirse al altar» (215).

La historia continua con la desaparición de Montfaucon, la noticia de su muerte, la tristeza y desesperación de la siempre sufriente Berta, los celos, la brutalidad y la maldad de Joux, la tópica vuelta de Montfaucon en atuendo de peregrino, la momentánea unión de los amantes, y la sangrienta venganza de Joux, que asesina a Montfaucon y encierra a Berta, junto con la cabeza cortada de su amado, en un oscuro calabozo hasta su muerte. Es de notar la exaltación con la que Avellaneda describe el único encuentro de los amantes, una expresión más de la protesta ante las obligaciones femeninas y sociales, ante la falta de libertad sentimental y sexual, que tiene no poco de autobiográfica:

¿Por qué os cansáis queriendo interrumpir aquella escena de amor? ¿Qué conseguiréis con meteros en medio de aquellas dos almas que el cielo mismo no ha podido separar?... ¡Apartaos! ¡Dejadlas! No intentéis parar el torrente que se precipita; resignaos y esperad. Esta es la hora de la victoria del corazón; presto sonará la del triunfo de la razón. Dejad que exhale el amor su penetrante grito; detrás viene el inexorable deber que sabrá muy en breve sofocarlo.

¡Oh noche de amor, de ventura, de tormento y de delirio! ¡Noche cuyas veloces horas contaron entre profundos dolores e intensos placeres aquellos dos amantes culpables y castos! ¿Por qué habías de ser tan severamente espiada?... ¿Por qué aquel relámpago de felicidad, que dejaste brillar entre tus sombras, había de ser precursor de otra noche espantosa de lobreguez profunda e interminable?... (238).

Es llamativo como (con excepción de Montfaucon, tan distinto a todos los demás personajes masculinos de la novela) todos los hombres del relato son presentados como brutales, vengativos y crueles, frente a la compasión e inocencia de las mujeres. Así se nota en el personaje de Lotario³⁷, anciano criado

Era igualmente digna de observación su larga y amartillada cabeza, en la que aparecían notablemente desarrollados los órganos que revelan, según los frenólogos, poderosos instintos de orgullo, disimulo y venganza. Sin embargo, ninguna acción de su vida había justificado hasta entonces las indicaciones de aquellos rasgos» (214).

37. Desde el primer momento Lotario crítica a la esposa de su amo, por no ser capaz, en su opinión de cumplir el principal deber de la mujer: dar hijos fuertes y robustos a su

de Joux, delator de los amores de Berta y Montfaucon, colaborador en las muertes y encargado por su amo del asesinato de Alicia, la criada de Berta, castigada por conocer el adulterio de su ama.

Conclusiones

No representa, pues, *La Ilustración* una fuente de importancia para la narración española del medio siglo. Su posición subordinada al *Semanario Pintoresco Español* impidió que la publicación desarrollara una línea de narraciones de calidad. Es testimonio, sin embargo, de un proceso de industrialización de la labor periodística y literaria que estaba desarrollándose con gran celeridad si tenemos en cuenta el fracaso de *El Artista* y del *No me olvides* apenas quince años antes. A la altura del medio siglo el periodismo literario se había convertido en una industria que exigía ingentes esfuerzos de trabajo y una producción torrencial, pero que ya empezaba a dar los frutos económicos necesarios para convertirlo en una actividad en la que participarían, de una manera u otra, todos los grandes nombres de la literatura de la segunda mitad del siglo XIX.

Bibliografía

- BONET CORREA, Antonio, «Introducción» a Ángel Fernández de los Ríos, *El futuro Madrid*, Barcelona, José Battlló, 1975.
- FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, Ángel, *Mi misión en Portugal. Anales de ayer para enseñanza de mañana*. París / Lisboa. E. Belhatte / Bertrand, 1878.
- FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, Ángel, *Estudio histórica de las luchas políticas en la España del Siglo XIX*, Madrid, English y Gras, 1878.
- FUENTES, Juan Francisco y Javier Fernández Sebastián, *Historia del periodismo español*, Madrid, Síntesis, 1997.
- GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador, «El Pensamiento de 1841 y los amigos de Espronceda» *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, (1968). págs. 329-353.
- GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis, *La baronesa de Joux*, La Habana, Historia de la Prensa, 1844.
- GÜELL Y RENTÉ, José, *Leyendas americanas*, Madrid, Imprenta de Las Novedades y *La Ilustración*, 1856.
- GÜELL Y RENTÉ, José, *Leggende Americane: tradotte Dallo spagnuolo da Salvatore Costanzo*, Parigi, Stamperia Jules Claye, 1859.

esposo: «Esta figurilla de espuma [...] se nos deshará entre las manos el día menos pensado. ¡Cuánto más le hubiera valido al sire Amauri elegir por mujer a la lozana y robusta Eleanora....! [...] Mucho degenerará el linaje, si los hijos heredan la constitución de la madre. ¡Otra tierra era menester para tal semilla!» (222).

- GÜELL Y RENTÉ, José, *Legendes américaines*, trad. par Hugelmann et de la Rigaudière. Paris, J. Claye, 1861.
- GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel, «Novela e ilustraciones en *El sabor de la tierra* de José María de Pereda», *Salina*, 14, (2000), págs. 127-136.
- GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel, «Las ilustraciones en *Al primer vuelo* de José María de Pereda», *Salina*, 17, (2003), págs. 137-150.
- MESONERO ROMANOS, Ramón de, «Más sobre Fernández de los Ríos», *La Ilustración Española y Americana*, XXV, (1880), págs. 3-4.
- MONTESINOS, José F., *Introducción a una Historia de la novela española en el Siglo XIX*, Madrid, Castalia, 1982.
- PICÓN, Jacinto Octavio, «Ángel Fernández de los Ríos», *La Ilustración Española y Americana*, XXIV, (1880), págs. 423-427.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja, «El cuento romántico en tres revistas de la década de 1840. *El Laberinto* (1843-1845), *Revista Literaria del Español* (1845-1846) y *El Siglo Pintoresco Español* (1845-1848)», *Philologia Hispalensis*, 17, (2003), págs. 209-211.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja, *Historia del cuento español (1764-1850)*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2004a.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja, «Cuentos en el *Semanario Pintoresco Español* (1836-1857)», *Voz y Letra. Revista de Literatura*, XV/2, (2004b), págs. 69-88.
- RÍO DIESTRO, Carmen del, «Ángel Fernández de los Ríos», *Cuadernos de Campoo*, Nº 22, (2000). http://vacarizu.es/Cuadernos/Cuaderno_22/Angel_Fernandez_de_los_Rios.htm
- RUBIO CREMADES, Enrique, *Periodismo y literatura: Ramón de Mesonero Romanos y el Semanario Pintoresco Español*, Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, 1995.
- SÁNCHEZ ARANDA, José Javier y Carlos BARRERA, *Historia del periodismo español desde sus orígenes hasta 1975*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra S.A., 1992.
- VALLS, Josep-Francesc, *Prensa y burguesía en el XIX español*, Madrid, Anthropos, 1988.

Fecha de recepción: 04/03/2013

Fecha de aceptación: 22/04/2013

EL BELÉN (1857), PERIÓDICO DE UN DÍA DE LOS ÚLTIMOS ROMÁNTICOS

Leonardo ROMERO TOBAR

lromero@unizar.es
Universidad de Zaragoza

Resumen

Mariano Roca de Togores, marqués de Molíns, era el huésped de una famosa tertulia literaria y social en el Madrid de mediados del XIX. *El Belén* es una publicación derivada de la tertulia tenida la noche de Navidad del año 1857, que se presentó como simulación de un diario de noticias; sólo se publicó un número en 1857 (reedición ampliada de 1886). El artículo revisa la adaptación de las colaboraciones navideñas al formato de un periódico convencional escritas por famosos escritores de mitad del siglo XIX y ofrece un índice de su contenido.

Palabras clave: Simulación diario noticias, Marqués de Molins, Fiestas navideñas, Escritores mediados del XIX, Índice de «El Belén».

Abstract

Mariano Roca de Togores, marqués de Molins, was the host in a famous literary circle in the Madrid of the XIXth century. *El Belén* was one of the publications produced in this «tertulia» the Christmas night of 1857. The format of *El Belén* is similar to a newspaper of general information. This article describes the poems and prose texts of *El Belén* and adds an index of his content.

Keywords: Newspaper simulation, Marqués de Molíns, Christmas Celebration, Spanish writers of XIXth century, Index of «El Belén».

El soporte y presentación formal¹, la frecuencia cronológica de su edición y los variados recursos de comunicación directa con los lectores son rasgos característicos de la prensa periódica desde sus primeras manifestaciones, rasgos a los que hay que sumar otros muchos entre los que no resulta insignificante la atmósfera de familiaridad en la que trabajaban los componentes de las redacciones periodísticas del siglo XIX y buena parte del XX. La Historia del periodismo internacional ha puesto de manifiesto estas peculiaridades cuya activa presencia en las páginas de los textos proyecta una sugestiva correlación comunicativa con la escritura de los géneros literarios tradicionales.

Teniendo en cuenta que casi todos estos rasgos se dan en publicaciones decimonónicas de perfil muy singular, en las páginas que siguen describiré brevemente un diario español del siglo XIX que tuvo un solo número y cuya publicación debió de hacerse en Madrid durante los últimos días del año 1857 o primeros de 1858². El periódico se tituló *El Belén* y recogía los textos que se leyeron en la tertulia doméstica de Mariano Roca de Togores, marqués de Molíns, la noche del 24 de diciembre de 1857. Este texto periodístico testimonia elocuentemente sobre el papel social que desempeñaba en Madrid el citado personaje además de constituir un caso de publicación periódica de un solo día que recoge textos poéticos que se leyeron en la celebración navideña patrocinada por el citado prócer o que se enviaron más tarde. Se trata, pues, de una publicación en la que coinciden el relieve histórico-social que tienen los autores de los artículos y el relieve literario que confieren al periódico los textos en él publicados, caracterizados por su significación religiosa, paródica o satírica³.

1. Sin pretender enumerar la compleja tipología de la prensa periódica recuérdense sólo los diversos modelos ofrecidos por los periódicos unipersonales y los colectivos, los diarios impresos y los manuscritos, los de aparición cotidiana y las revistas de periodicidad más prolongada, los impresos sin grabados y los ilustrados.

2. Se conserva un ejemplar de esta primera edición en la Biblioteca Pública Pedro Ibarra de Elche, si bien la información que doy sobre este periódico procede de fuentes secundarias (periodísticas y epistolares) y de su reimpresión el año 1886. Coincide con los datos catalográficos de la citada biblioteca la información que da Eugenio Hartzenbusch en su catálogo (nº 1337), donde anota «*Belén, El. Dulce periódico, moral. civilizador,—divino y humanitario, de placer y de aflicción. Noche del 24 al 25 de Diciembre. Jolgorio núm. 5 Madrid, imprenta de Tejado, 1857— Cuatro Páginas de 0,560 m.x 0,390 m*», para añadir, después de la lista de los colaboradores, que «se reimprimió en Méjico, año de 1858, según consta en el *Catalogue de la Bibliothéque* de D. José María Andrade (Andrade, Leipsic (sic), 1869, p. 314»

3. He escrito en otro lugar que «para el filólogo un texto periodístico individualizado puede tener entidad suficiente como objeto de investigación científica, mientras que para el historiador un elemento aislado del hecho periodístico difícilmente reúne las

El papel que el marqués de Molíns (1812-1889) tuvo en la vida política española, en las instituciones académicas y en el mundillo literario de su tiempo es suficientemente conocido gracias a los elogios de contemporáneos suyos como Juan Valera o los más jóvenes Marcelino Menéndez Pelayo y Enrique Ramírez de Saavedra, aunque se echa en falta una monografía actualizada que amplíe los breves apuntes críticos aportados por Sales Dasí (1987). Para situar la producción de *El Belén* en el conjunto de actividades del escritor albaceteño es muy pertinente traer a cuento la función de huésped y mecenas que ejerció en el Madrid de mediados del siglo XIX. Los periódicos de la capital informaban con profusión de las reuniones sociales y artísticas que se celebraban en su domicilio de la calle del Prado, especialmente a partir de los años cincuenta. Por ejemplo, una gacetilla, de *La España* (18-XI-1857) anotaba que «el marqués de Molíns sigue sus tertulias con las que amenizaban el invierno anterior con discusiones filosóficas, con lecturas de bellas composiciones, nuestros más conocidos poetas y literatos». De este mismo año es la impresión del volumen titulado *Las cuatro Navidades* en el que el mecenas daba a luz poemas navideños de varios autores compuestos en los años 1851, 1853, 1855 y 1856 para las reuniones que convocaba en su domicilio.

La celebración colectiva de la noche navideña del año cincuenta y siete en el hogar del activo aristócrata dio como resultado la edición del periódico *El Belén* de 1857: la reunión navideña se había celebrado también años antes y tendría continuidad en años posteriores aunque no tengo noticia de que se publicaran otros números anuales del periódico. *La Época* recordaba el 26 de diciembre de 1862 que «según costumbre normal, se reunieron en casa del literato señor marqués de Molíns varios escritores y confeccionaron el periódico humorístico *El Belén*, que con notable aceptación han escrito otros años». Recuérdese que en 1860 salió a luz pública el volumen de poesías patrióticas que también se habían leído en la casa del marqués de Molíns y que es conocido por su título de *Romancero de la Guerra de África*.

En la «Advertencia» de Molíns que precede a la edición de 1886, éste da noticia de las recopilaciones en versos originadas en su tertulia y explica la razón de ser de esta segunda edición del periódico de 1857, ya que al ser «un pliego suelto, y grandísimo además, y por tanto incómodo, desaparece luego. Ya no se encuentra un ejemplar ni por un ojo de la cara (...). Por esta razón, y a ruego de muchos, he creído que debía reimprimirse, y en forma de libro, para que sea fácil conservarlo; en ello creo hacer un servicio a la historia literaria».

condiciones exigibles para convertirlo en tema de estricta investigación» (Romero Tobar, 1987, p. 94),

De la reedición ampliada en 1886 de *El Belén* se conservan ejemplares en distintas bibliotecas de España y de otros países, ejemplares que han modificado el tamaño y formato respecto a la primera edición (de los 56 cm. de la tirada de 1857 se pasa a 12 cm.), al par que se han ampliado textos y se han incluido algunos que no habían sido recogidos en la primera tirada pues como el editor añadía en la citada «Advertencia» para la primera edición «eligióse el tamaño mayor, y, sin embargo, no pudo contener todos los artículos escritos y, lo que es más, muchos hubieron de mutilarse lastimosamente». La difusión de la primera tirada debió de realizarse en los días posteriores al 25 de diciembre de 1857 ya que una gacetilla de *La Época* (6-I-1858) escribía:

Ya dijimos en el número de anteayer que se había publicado el festivo periódico *El Belén*, formado con las composiciones leídas la Nochebuena en casa del señor marqués de Molíns por la mayor parte de los principales literatos de la corte.. Nombres insignes figuran entre los redactores de *El Belén* y en las poesías que han sido escritas a la ligera, sin pretensiones literarias y por mero recreo y solaz, se advierten a menudo notables destellos de ingenio y pensamiento de alta y poética intención. No puede negarse que hay gran movimiento intelectual en una población donde se improvisa, digámoslo así, un periódico compuesto de poesías *ad hoc* (...). El periódico (...) se vende a dos reales en todas las redacciones de los demás de la corte, destinándose su importe al asilo benéfico de Santa Isabel, donde también se encuentra a la venta.

Uno de los autores de los poemas navideños del periódico —Pedro Antonio de Alarcón— había publicado también en *La Época* del 29-XII-1857 un «Acta de lo ocurrido la Noche-Buena de 1857 en la redacción de *El Belén*», texto que se reproduciría en las ediciones con ligeras variantes y en el que se ofrecía la pormenorizada crónica de la reunión literario-social que, con finalidad religiosa, había transcurrido en la mansión de los marqueses de Molíns. Recordaba el autor del «Acta» cómo la fiesta había comenzado a las nueve de la noche del día 24 para concluir a las cuatro de la madrugada del día 25, que a la misma habían asistido más de sesenta personas «de ambos sexos y todas las edades» y que era «aquella sesión extraordinaria la *quinta Navidad* en que se reunía bajo un mismo hospitalario techo la mayor parte de nuestros poetas a cantar aguinaldos y villancicos al recién nacido de Belén», y proseguía con la relación de damas, personajes públicos y escritores asistentes para detallar el orden de actos que habían cumplido el programa de la celebración.

En primer lugar los asistentes escucharon «la lectura de originales acopiados para el periódico», lectura interrumpida por las campanadas de medianoche que dieron paso a la celebración de la Misa del Gallo por parte del obispo de Córdoba, una liturgia que estuvo acompañada por la interpretación de piezas musicales de varias óperas de éxito y que, a su conclusión, fue seguida

de la exposición de los trabajos plásticos de Federico de Madrazo, Manuel Ojeda y el señor Ramos, Después los asistentes entraron en la sala del convite que bendijo el obispo con palabras que, según el cronista, celebraban el «saludable espíritu que anima hoy a la literatura, la cual, en su entender, había seguido desde mediados del pasado siglo un camino contrario a las buenas costumbres y a la religión de nuestros mayores». Acabada la apetitosa cena, «el liceo, el templo, el banquete aún podía convertirse en salón de baile. Después de leer versos, oír misa y cenar como Dios manda, aún podíamos bailar la polea. ¡La bailamos pues!».

Según Pedro Antonio de Alarcón, la redacción del periódico se componía de «43 poetas y artistas, representantes de tres generaciones literarias, contemporáneos de Moratín unos, condiscípulos otros de Espronceda y Larra, soldados nuevos algunos en los ejércitos de Apolo». Una clasificación generacional que no era inusual para los escritores románticos españoles que con cierta frecuencia aludían a ella (Romero Tobar, 1994, 101-104). A la significación histórico-literaria de la «generación» romántica a que pertenecía Molíns se refirió Menéndez Pelayo en términos muy ajustados al escribir en 1883 su estimación crítica de su obra literaria⁴.

Otro cronista de la celebración —el entonces joven secretario de embajada Juan Valera— escribía a su hermano José Freuller dándole cuenta de su asistencia a las tertulias de la casa de Molíns, a quien enderezaba otra carta en la que explicaba al mecenas el sentido del texto con el que contribuía a la redacción de *El Belén*: «Nunca había yo caído en la mala tentación de ser poeta chistoso, que, no teniendo chiste, como no le tengo, sería verdaderamente muy mala tentación. Mas en las presentes circunstancias, y por no faltar al compromiso que con usted contraje no sólo he forzado mi ingenio y condición, sino que también he pedido auxilio a un señor auxiliar de esta vuestra Secretaría de Estado, y entre los dos hemos compuesto la poco ingeniosa obra que ahora remito» (Valera, 2002, 564-565).

La convivencia entre escritores que, como Molíns, habían recibido las enseñanzas de Lista o habían sido contertulios de «El Parnasillo» y los más jóvenes que como Selgas y Carrasco, Ángel María Dacarrete o Eulogio Florentino Sanz circundaban la bohemia becqueriana nos sitúa en el fulcro anunciador

4. «Vive entre nosotros un escritor que, por raro privilegio de la suerte ha alcanzado ser contemporáneo de las tres generaciones literarias antedichas, y lleva camino de ser cronista autorizadísimo de las dos primeras. Porque no sólo convivió materialmente con ellas, y no solo las vio de cerca, admitido, desde niño, en la intimidad y familiar trato de los más lozanos ingenios de una y otra, sino que fue parte activa y militante de ellas, como lo es hoy de la novísima grey literaria» (Menéndez Pelayo, 1953, 290).

de los nuevos caminos que iba a experimentar la lírica escrita en español en el último tramo del siglo XIX. Con todo, los textos de *El Belén* no sirven un testimonio adivinador de las que iban a ser esas nuevas direcciones poéticas, pues al tratarse de poesías de circunstancias apegadas a una celebración religiosa de hondo arraigo en la cultura popular no encontraban camino suelto para las innovaciones.

El poemario navideño presenta una variada muestra de estrofas, algunas de la tradición culta —silvas, romances heroicos—, aunque la mayoría son tributos a la lírica de tradición popular dada su hechura de estrofillas de arte menor. Esta característica métrica y la abundancia de expresiones festivas son los paradigmas estilísticos a los que responden los textos del periódico en el que la familiar jovialidad marca la pauta de todos sus redactores⁵ y cuya estructura reproduce la de un diario informativo de carácter general. El lector de *El Belén*, después de los breves poemas en los que el marqués de Molíns explica las características de este diario de un solo día y de la reproducción del «Acta» en prosa de Pedro Antonio de Alarcón que he sintetizado más arriba, recoge en imitación o parodia expresa las secciones inevitables en una publicación periódica de la época: artículos «de fondo», disposiciones oficiales del Gobierno, crónica de una sesión de Cortes, comunicados, gacetillas, noticias del extranjero, noticias abreviadas (telégrafo), noticias de Tribunales, secciones religiosa y de costumbres, Modas, Teatros y Toros, necrologías, anuncios, y el folletín.

Doy a continuación el índice del contenido de *El Belén* sobre la edición de 1886 siguiendo el orden alfabético de autores e indicando entre paréntesis el seudónimo con el que firman su contribución en el periódico. Aplico la descripción bibliográfica con la que se registran los textos poéticos: cita de título y de primer verso y tipo de estrofa empleada, en algunos casos copio más versos para dar sentido al inicial que copio. En los casos de los autores de los que se ha recogido su «artículo» en ediciones posteriores de su obra poética, registro la edición que he confrontado. A cada ficha descriptiva sigue un breve resumen del argumento del texto versificado.

5. La poesía festiva tuvo un singular cultivo durante el siglo XIX no sólo en prolongación de la que era una tradición versificatoria española sino también por el papel que tuvieron las parodias y publicaciones satíricas en el siglo XIX (un planteamiento general sobre esta tendencia poética puede verse en la contribución de Juan Pedro Gabino en la inconclusa *Historia de la Literatura Española* de Espasa-Calpe).

Bibliografía

- AA. VV., *El Belén. Periódico publicado en la Noche-Buena de 1857 por la tertulia literaria del marqués de Molíns*, 1857, Madrid, imprenta de A. Pérez Dubrull, 350 pp.
- GABINO, Juan Pedro, «La poesía satírica y festiva a partir de 1868», AA. VV., *Historia de la Literatura Española. Siglo XIX (II)* coord. Leonardo Romero Tobar, Madrid, Espasa-Calpe, 1998, pp. 227-238.
- HARTZENBUSCH; Eugenio, *Apuntes para un catálogo de periódicos madrileños desde el año 1661 al 1870*, 1894, Madrid, sucesores de Rivadeneyra.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, «El Marqués de Molíns», *Estudios y Discursos de Crítica Histórica y Literaria*, Vol. IV, 1953, Santander, Aldus, pp. 289-300.
- ROMERO TOBAR, Leonardo, «Prensa periódica y discurso literario en la España del siglo XIX», AA. VV. *La prensa española durante el siglo XIX. I Jornadas de especialistas en prensa regional y local*, 1987, Granada, Instituto de Estudios Almerienses, pp. 93-103.
- ROMERO TOBAR, Leonardo, *Panorama crítico del Romanticismo español*, 1994, Madrid, Castalia.
- RAMÍREZ DE SAAVEDRA, Enrique, *El Marqués de Molíns y sus obras literarias*, 1902, Madrid, Real Academia Española.
- SALES DASÍ, José Emilio, «El Marqués de Molíns, un caballero a la divino», *Boletín de la Real Academia Española*, LXVII (1987), pp. 427-442.
- VALERA, Juan, «Obras poéticas de don Mariano Roca de Togores (1857)», *Obras Completas*, 1949, Madrid Aguilar, vol. II, pp. 103-110.
- VALERA, Juan, *Correspondencia*. Volumen I. 1847-1861, ed. de L. Romero Tobar, A. Ezama Gil y E. Serrano Asenjo, 2002, Madrid, Castalia, pp. 364-366.

Índice

- ANÓNIMO. *Gacetilla*, «Magnífico el tiempo marcha...», cuartetas, pp. 289-290.
- ANÓNIMO. *Pérdida*, «Un redactor de un periódico...», octavilla, p. 311.
- ALARCÓN, Pedro Antonio. —————. «Acta de la reunión celebrada anoche en la redacción de *El Belén*», pp. 26-33.
- ALARCÓN, Pedro Antonio. *Cámara de los loros. Sesión de Cortes*, «Cortes. Cámara de los...», redondillas.
(Parodia de una sesión parlamentaria en la que se elogia el vino de Jerez, y los turrónes aunque se vitupera por los loros la muerte de los pavos).
Texto reeditado en Alarcón, *Obras Literarias*, II, Biblioteca Castro, pp. 610-616.
- ALCALÁ GALIANO, Antonio. *Suelto de fondo*, «Merece libertarse del olvido...», quintillas, pp. 147-152.
- CAMPOAMOR, Ramón de. *Folleto Dolora. Todo es uno y lo mismo (Axioma de Schelling) Primera Parte. A lo ideal por lo real*, «Juan amaba tanto a Luisa...».

- Segunda Parte. A lo real por lo ideal*, «Rogar con cierto misterio...», combinación de cuartetos, redondillas y quintillas, pp. 325-334.
(El llanto de dos viudos —Luis y Luis— por sus difuntos —Juana y Juan— concluye con el mutuo consuelo amoroso de los supervivientes).
Texto reeditado en Campoamor, *Obras Poéticas Completas*, Madrid, Aguilar, 1972, pp. 138-143.
- CARRASCOSA, Pedro J. (luego obispo de Ávila). *Pie de imprenta*, «La imprenta o tipografía/ donde se estampa *El Belén*/ es el centro de armonía./ es el delicioso Edén/ de la española poesía», quintillas, pp. 341-345.
(Elogio del editor y huésped, de su mansión y de la fe religiosa de los asistentes a la reunión).
- CERVINO, Joaquín. *Sección religiosa*, «Santo del día, San Masco ...», romance, pp. 299-302.
(Parodia de la cena de Nochebuena relacionándola con un santoral imaginado: San Zenón, Santa Coma, San Gallicio, San Tinto de Burdeos...).
- CUETO, Leopoldo Augusto de. *Carta de un novel diplomático escrita a un amigo de su pueblo desde una corte extranjera*, «Con gozo he visto en tu amistosa carta...», tercetos, pp. 269-280.
- DACARRETE, Ángel María. *El clavel sentimental*, «Almoneda universal...», redondillas, pp. 309-310.
(Anuncio de un baratillo).
- DÍAZ, Nicomedes Pastor. *Empieza aquí de «El Belén» el artículo Oficial*, once romances pp. 43-72.
(Textos dedicados a parodiar disposiciones de la Suprema Autoridad, Ministerio de Estado, de Gracia, de Gobernación, de Guerra, de Marina, de Hacienda, Instrucción, Fomento, la Corte. Disposiciones que aluden al acontecimiento navideño).
- ESTRELLA, Gabriel. *Espíritu de la Prensa*, «Échese usted a buscar...», pp. 153-156.
(Relación de tendencias de los periódicos del día y la política del Gobierno).
- EULATE, Manuel. *Anuncio*, «El momento es oportuno—», quintillas, pp. 303-304.
- FERNÁNDEZ, Pedro. *Cartas madrileñas*, «Grande penuria de asuntos...», romance, pp. 261-268.
(Lamenta la caída de la actividad social madrileña —tertulias, bailes, reuniones públicas— en las fechas de Navidad)
- FIGUEROA (¿Fermín?). *Comunicado* «Al señor marqués de Mo-/ atentamente saludé...», estrofa polimétrica, pp. 313-314.
- FLORES, Antonio. *Más correo de provincias*, «Ayer, cuando el correo de provincias...», romance heroico, pp. 131-138.
(Artículo necrológico dedicado a la muerte del besugo).

GIL de ZARATE, Antonio (con el seudónimo «Rabadán»). *Otra Real Orden*, «Ministerio de Fomento/ Instrucción Universal/ Negociado ciento trece/ Península y Ultramar...», romance, pp. 77-82.

(Los progresos educativos que han conseguido los Gobiernos de la Reina Madre justifican irónicamente la supresión de las escuelas)

GONZÁLEZ de PEDROSO, Eduardo. *Suelto de fondo*, «Por una manzana...», combinación de hexasilabos y endecasílabos, pp. 143-146.

(Sobre la venida de Cristo como redentor del género humano).

GONZÁLEZ de TEJADA, José. *Anuncio*, «Dimas de Algarra/ desea colocación...», «Almoneda verdadera/ con gran rebaja en los precios...», romances, pp. 305-308.

(Anuncia venta de dentaduras, crecepelos, telas y otros objetos pintorescos).

GONZÁLEZ de TEJADA, José. *Gacetilla. Historia del besugo*, «Estando Jove de broma...», romance, pp. 291-296.

GONZÁLEZ de TEJADA, José. *Gacetilla*, «Anoche se hizo el drama/ de *Los pavos y el cuchillo*...», romance, pp. 297-298.

(Reseña de un estreno imaginado).

HARTZENBUSCH, Juan Eugenio. *Varietades. Teatro*, «Dice don Caralimpio Guadalupe...», silvas, pp. 219-226.

(Reseña de una representación teatral sobre el Misterio navideño que se habría realizado en el teatro de la Cruz y en la que habrían intervenido Lope de Rueda, Lope de Vega, Rojas y otros autores del Siglo de Oro).

LAFUENTE, Modesto (con el seudónimo «Fray Gerundio»). *La Noche-Buena. Efemérides*, «Al Director de *El Belén*...», romance, pp. 281-286.

(Repaso de los periódicos coetáneos, de los que el autor se pregunta si se escriben en verso).

MADRAZO, Pedro de. *Las dos venidas de Cristo. Revista a escape, religiosa, política y estética*, «Marqués de Molins, ilustre...», romance, pp. 177-199.

MARTÍNEZ DE LA ROSA; Francisco. *Telégrafo. El Nacimiento*, «¡Gran portento! ¡Gloria a Dios! Sonó en el cielo...», pp. 73-74.

(El poeta manifiesta su esperanza de que una buena cosecha de trigo permita dar de comer a los hambrientos).

MARTÍNEZ DE LA ROSA; Francisco. *Gacetilla*, pp. 287-288

NOCEDAL, Cándido. *Toros*, «Ni la lluvia permite, ni la escarcha...», romance heroico, pp. 243-246.

(Anuncia el Nacimiento de Cristo a partir de símiles taurinos).

OCHOA, Eugenio de. *Real Orden*, «Insértese de *El Belén*/ en la sección oficial...», romance, pp. 75-76.

(Solicita que se inserte en la *Gaceta* una Orden Ministerial sobre Instrucción Pública).

- PACHECO, Joaquín Francisco. *Revista de Tribunales*, «No sé, mi querido amigo,...», redondillas, pp. 171-176.
(La condena del pavo no tiene recurso de casación y ha de cumplirse inexorablemente su ejecución).
- RAMÍREZ DE SAAVEDRA, Enrique (marqués de Auñón). *Revista comercial*, «En estrecha relación/ con la alta banca europea...», redondillas, pp. 199-218.
(El pecado original fue una bancarrota cuya recuperación se produjo con el nacimiento de Jesús y el capital que llevó aparejado de caridad y amor).
- RÍOS, Amador de los. *Palimpsesto*, «Comienza la muy sutil et mucho...», pp. 247-260.
(Profecía sobre el futuro de España formulada por el mago Merlín en un lenguaje castellano medievalizante).
- ROCA DE TOGORES, Manuel (marqués de Molíns). *Advertencia*, pp. 5-13.
- ROCA DE TOGORES, Manuel (marqués de Molíns). *El Belén*, Tres poemas de arte menor, pp. 35-42.
(Textos preliminares que indican el título del periódico, los puntos de suscripción y condiciones de la misma).
- RODRÍGUEZ RUBÍ, Tomás. *Comunicado*, «Noble Marqués de Molíns...», romance, pp. 319-324.
(Excusa por su inasistencia dada su situación de luto familiar).
- ROSELL, Cayetano (Seudónimo «Torreseca y Llano»). *El Parnasillo de Madrid. Novela escrita en castellano* «Diez años y otros cinco han transcurrido/ el siglo iba a contar cincuenta y siete/ y el vestusto café mal enlucido/ ya ni provecho ni solaz promete...», cuartetos, pp. 335-340.
(Sobre la quinta cena que tuvieron los miembros del Parnasillo en Nochebuena y el final de esta agrupación de escritores del primer Romanticismo madrileño).
- SAAVEDRA Y RAMÍREZ DE BAQUEDANO, Ángel (duque de Rivas). *Correo extranjero. La Nochebuena en Madrid y en París el año 1857*, «Ya son las diez... ¡Ay, qué noche!», romance, pp. 95-117.
(El poeta relata cómo en esta Nochebuena, estando en París, se bebió dos botellas de Jerez y habiendo quedado dormido, su alma voló a Madrid para dirigirse a cada uno de los asistentes a la cena del marqués de Molíns).
Texto reeditado en Duque de Rivas, *Obras Completas*, Madrid, B. A. E., vol. C, pp. 549-553.
- SANZ, Eulogio Florentino.– *Revista de Modas*, «Esto reza no más con las señoras...» combinación de pareados y cuartetos, pp. 227-242.
(Sobre las modas y modos que convienen a las damas en las fiestas navideñas).
- SEGOVIA, Antonio María. *Revista del año 1857*, «Lector, pues que la suerte ha decidido...», silvas 157-170.
(Repasa los sucesos más importantes ocurridos en el año 1857).

SELGAS Y CARRASCO, José. *Correo de Provincias*, «Según dijimos ayer...», romance, pp.127-130.

(Sobre el besugo como vianda típica de la Navidad y su elevado precio).

TEJADO, Gabino. *Alhóndiga*, «Al portal de la Estrella/ plaza de vida,/ ha llegado una carga/ de maravillas;/ mientras la canto,/ oíd cuatro palabras/ del que la trajo», pp. 315-318.

(El nacimiento del Niño-Dios ha traído al mundo fe, esperanza, caridad, agua de amores, modestia, humildad, paz).

VALERA, Juan y FERNÁNDEZ JIMÉNEZ, José. *Más correo extranjero*, «De regiones extrañas y distantes...», tercetos, pp. 119-126.

(Noticias sobre cómo se celebra la Navidad en las distintas partes del globo terráqueo confirmando que el nacimiento de Cristo afecta a todo el mundo).

Texto reeditado en Juan Valera, *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1947, vol. I, pp. 1441-1443.

VEGA, Ventura de la. *Artículo de Fondo*, «Es una gran satisfacción...», quintillas, pp. 139-142.

(Se trata de un artículo de oposición en el que se lamenta que puede ser recogido por las autoridades gubernativas).

Fecha de recepción: 19/07/2013

Fecha de aceptación: 10/09/2013

HISPANOAMÉRICA Y ESPAÑA A MEDIADOS DEL SIGLO XIX: EL EDITOR FRANCISCO DE PAULA MELLADO Y LA REVISTA ESPAÑOLA DE AMBOS MUNDOS¹

Enrique RUBIO CREMADES

enrique.rubio@ua.es
Universidad de Alicante

Resumen

La relación entre España e Hispanoamérica es el principal objetivo del célebre editor Francisco de Paula Mellado, fundador del primer periódico en España, *Revista Española de Ambos Mundos*, que reúne a los escritores de más prestigio de mediados del siglo XIX con un único fin: analizar y debatir múltiples asuntos, desde los humanísticos hasta los de índole económico y social.

Palabras clave: Siglo XIX, Periodismo, Literatura. Historia, Mundo editorial.

Abstract

The relationship between Spain and Latin America is the main objective of the famous publisher Francisco de Paula Mellado, founder of the first newspaper in Spain, *Revista Española de Ambos Mundos*, bringing together the most prestigious writers of the mid-nineteenth century with a single purpose: to analyze and discuss many subjects (humanities, social and economic topics).

Keywords: Nineteenth century, Journalism, Literature, History, Publishing.

1. Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación ROMANTICISMO ESPAÑOL E HISPANOAMERICANO: CONCOMITANCIAS, INFLUENCIAS, POLEMICAS Y DIFUSIÓN (FFI2011-26137), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España.

La historiografía sobre el periodismo español es un ejemplo contundente para corroborar la tímida presencia de publicaciones periódicas referidas a temas o asuntos sobre las relaciones entre España e Hispanoamérica. No quiere decir tal afirmación que no exista dicha relación en las revistas o periódicos españoles publicados hasta los umbrales de bienio progresista (1854-1856), cuyas fechas coinciden de pleno con la edición de la *Revista Española de Ambos Mundos* (1853-1855)², pues en numerosas publicaciones periódicas que se editaron a lo largo del segundo tercio del siglo XIX incluyeron entre sus páginas artículos sobre las costumbres hispanoamericanas o asuntos generales ligados a temas de actualidad o interés con el contexto histórico en el que publican, como las clásicas revistas longevas *Semanario Pintoresco Español* o *El Museo de las Familias*, por citar sólo dos casos representativos. Así, por ejemplo, en el *Semanario Pintoresco Español* en su segundo año de publicación, 1837, incluiría por primera vez un estudio sobre Simón Bolívar y distintos personajes históricos relevantes de la América hispana durante el segundo tercio del siglo XIX. Incluso, se analizan determinados personajes históricos españoles que configuran por sus hechos la propia historia de Hispanoamérica, desde Fray Bartolomé de las Casas hasta los más renombrados personajes que participaron en la conquista de América, especialmente Pizarro. No faltan artículos sobre célebres batallas y grabados que ilustran con sus imágenes el acontecimiento descrito. Destacan los artículos referidos a México, Perú y Cuba. En menor medida los correspondientes a Argentina, Paraguay y Chile³.

2. No se especifica en ningún número de la publicación el inicio de salida, ni tampoco la de su cese. Los principales catálogos de publicaciones madrileñas o son en sumo grado confusos en dar noticias sobre su formato y periodicidad, o erróneos en sus fichas catalogo-gráficas. Así, por ejemplo, el *Catálogo de las Publicaciones periódicas madrileñas existentes en la Hemeroteca Municipal de Madrid. 1661-1930* (1933: 37), solo fecha el año de inicio (1853) y con el dato erróneo referido al cómputo de páginas de este único año, un total de ciento veintiocho. En la nota que aparece también en *Apuntes para un catálogo de periódicos madrileños desde el año 1661 al 1870 por D. Eugenio Hartzenbusch* (1894: 149), cuya ficha catalogo-gráfica especifica que se trata de una colección configurada por cuatro volúmenes, no ofrece datos sobre su periodicidad ni número de páginas. Incluso, las medidas que ofrece de la publicación son inexactas, al igual que en la primera referencia bibliográfica citada.

La *Revista Española de Ambos Mundos* consta de cuatro volúmenes: I, 808 pp.; II, 1078, pp.; III, 814 pp.; IV, 624 pp. Sin grabados, de 0m,124 x 0m,116. En el primer volumen aparece una nota editorial en la que se alude al lugar de impresión: «La Revista, impresa a la vez en la capital de Francia y en la de España, podrá esparcirse fácilmente y con regularidad por todo el hemisferio americano. París y Madrid serán el centro hacia el cual convergerán para reflejarse enseguida en las dos Américas y en la Península» (1853, I, VII).

3. El material noticioso más interesante al respecto y por orden cronológico se encuentra en los siguientes artículos: [sin firma] «Indios de Brasil» (1836, 284-285); [sin firma]

La publicación el *Museo de las Familias*⁴ dirigida por Francisco de Paula Mellado, también incluye artículos y grabados sobre arquitectura, geografía y costumbres hispanoamericanas. Bajo el epígrafe *Estudios de viajes*, el lector de la revista tiene noticias de países lejanos situados en otro hemisferio, pero muy próximos en costumbres y en tradiciones, como los referidos a América del Sur, especialmente Santiago de Chile y Valparaíso. Cuba, Paraguay, México, Perú, Bolivia, Colombia y Puerto Rico figuran también entre las preferencias de los grabadores y colaboradores del *Museo de las Familias*. No faltan tampoco las impresiones de viaje de ilustres escritores, cuyas páginas fueron reproducidas parcialmente o resumidas en el propio *Museo de las Familias*, como las debidas al célebre pintor y escritor Marcelo Bonneau.

«Bolívar» (1837, 755-757); [sin firma] «Descubrimiento de América» (1837, 106); [sin firma] «Estados Unidos Americanos» (1837, 91-92); [sin firma] «La isla de Juan Fernández» (1837, 371-372); [sin firma] «Minas de México» (1837, 31-32); [sin firma] «El doctor Francia, dictador de Paraguay (1838, 755-757); Jacinto Salas y Quiroga, «Viajes. La Habana [grabado] (1840, 257-159 y 269-270); [sin firma] *La isla de Cuba. Poesía* (1842, 343-344); *Roque en Todo* [seudónimo], «Costumbres cubanas. Un día en Camarones» (1843, 302-304); [sin firma] «Sucesos Contemporáneos. Santana y su ayudante Arista» (1843, 297-299, 31^o-311 y 314-316); [sin firma] «La prisión de Moctezuma» (1845, 390); Francisco W. Plaza, «Francisco Pizarro» (1848, 281-282); [sin firma] «El Río de la Plata» (1849, 169-172); Francisco W. Plata, «Fray Bartolomé de las Casas» (1850, 165-166); [sin firma] «Misa en América (la primera)» (1852, 2); José Ferrer de Couto, «Función Naval y batalla de Tabasco» (1853, 203-206 y 209-210); [sin firma] «Gentes de medio pelo y los esclavos en el Perú» (1853, 81-82); [sin firma] «Francisco Pizarro y Cristóbal Colón» (1853, 78-80, 84-86, 92-94 y 100-101); F. B., «El grupo fósil. Episodio de la Conquista de Perú» (1855, 363-365 y 373-374); Pablo Ortega Rey, «Un día de campo en La Habana» (1855, 323-325); [sin firma] «Episodio histórico de la América Española [Conquista de la Isla de la Tortuga por los franceses según el relato de J. Esquemeling] y Bienvenido V. Cano, «Estudios históricos. Lima» (1857, 377-379).

Los grabados sobre personajes o ciudades de la América hispana más interesantes son tempranos en el *Semanario Pintoresco Español*. Los más interesantes son: «Embajadores mexicanos se presentan a Hernán Cortés (1846, 320); *Vista general de La Habana* (1859, 395); *Una vista de México* (1851, 112); *El aguador de Quito (Ecuador)* (1855, 61) y *Vista de Monterrey, en la California* (1851, 125).

4. Los artículos y grabados más tempranos de la publicación corresponden a Santiago de Chile, Puerto Rico, Cuba, Argentina, Perú y México. Entre ellos destacamos: *Un grabado de la visita de Santiago de Chile* (1846, 284); *América. Santiago de Chile y Valparaíso* (1847, 262); [sin firma] «La Conquista de Puerto Rico, de Fernández Villabride» (1847, 177-178); [sin firma] «La isla de Cuba» (1855, 26); [sin firma] «El Paraguay» (1855, 100); [sin firma] «El Sepulcro de Santa Rosa de Lima» (1855, 101); [sin firma] «Un incendio en la sabana de América» (1856, 98); [sin firma] *La catedral de México y su Sagrario* (1862, 49); [sin firma] «Ruinas y cementerio de Flalmanalgo (México)» (1862, 107-108); [sin firma] «Antigüedades americanas» (1864, 114); [sin firma] «Ríos auríferos de América. El Reese» (1864, 104); [sin firma] «La Iglesia de la Santísima Trinidad en México» (1864, 280) y «La América tal cual es. Viaje anecdótico del pintor Marcelo Bonneau» (1865, 13, 32, 58, 87, 103, 131 y 150).

Relaciones entre España y América que se perciben también con claridad gracias a las colaboraciones de escritores nacidos en Hispanoamérica insertas en publicaciones periódicas españolas, como en el caso, entre otros, de Rafael María Baralt, que firmaba con las siglas de su nombre y apellidos la sección que figura en todos los números de la *Revista Española de Ambos Mundos* titulada *Revista Política —El Espectador*⁵, *El Siglo*⁶, *Antología Española*⁷, *Carta Autógrafa*⁸ y *El Siglo XIX*⁹—, Heriberto García de Quevedo —*Semanario Pintoresco Español*, *Museo de las Familias*, *El Renacimiento*¹⁰, *El Siglo XIX*, *El Espectador*, *La Época*¹¹, *La Esperanza* y *La España*¹²— Rafael María de Labra —*El Correo de España*—, Manuel Eduardo Gorostiza —*Crónica Científica y Literaria*¹³, *Correo General de Madrid*¹⁴—.

En el inicio de la *Revista Española de Ambos Mundos* el editor, Francisco de Paula Mellado, gran conocedor del mundo editorial y uno de los empresarios más importantes de la época en lo que atañe a la publicación de colecciones literarias, fundación y dirección de periódicos, en la presentación de la *Revista Española de Ambos Mundos* señala que tomará

por tipo a la más acreditada revista europea, y siguiendo sus huellas en el fondo y en la forma, aspiramos a fundar una publicación seria, política, científica literaria, dedicada no sólo a nuestro país, sino también a la América española, y tan útil, amena, original y completa, como nos sea posible, sin ahorrar gastos, trabajo ni diligencia, para conseguirlo dignamente (1853, I, V).

El editor Francisco de Paula Mellado es un personaje que forma parte ineludible de la historia del libro y del periodismo. Hoy en día apenas es conocido

-
5. En este diario publica también el escritor venezolano Heriberto García de Quevedo cuyas obras poéticas y literarias se editaron en París (1863).
 6. Diario progresista, dirigido por Simón Santos Lerín y Rafael María Baralt.
 7. Revista mensual que tuvo una existencia efímera, pues sólo se publicaron tres números que suman un total de 356 pp.
 8. Fue el periódico que mayor difusión tuvo en la década de los años cincuenta, tanto en Madrid como en el resto de España, especialmente bajo la dirección de Manuel María Santa Anna. Periódico longevo que cesó el 27 de junio de 1925 y en el que colabora lo más granado de la intelectualidad española e hispanoamericana.
 9. Periódico político dirigido por Rafael María Baralt en un principio, y, a finales, por Heriberto García de Quevedo. Fue una publicación efímera. Diario de grandes dimensiones que se fundó el 14 de agosto de 1854 y cesó el 30 de noviembre del mismo año.
 10. Conjunto de dos colecciones con bellos grabados procedentes del taller de F. Pérez.
 11. En este periódico García de Quevedo publicó gran parte de su corpus poético.
 12. Periódico monárquico y conservador. Su primer director fue F. Navarro Villoslada.
 13. Publicación dirigida por Agustín Letamendi y Manuel Gorostiza. José Joaquín de Mora fue el redactor principal de la publicación.
 14. José Joaquín de Mora, colaborador de la *Revista Española de Ambos Mundos*, fue también redactor de dicha publicación.

y sólo un sector minoritario, los bibliófilos, son sabedores de su importancia y trascendencia en el mundo editorial perteneciente al segundo tercio del siglo XIX. En los fondos existentes en la Hemeroteca Municipal de Madrid, Hemeroteca de la Biblioteca Nacional y Hemeroteca del Ateneo de Madrid hemos encontrado un material noticioso interesantísimo sobre la importancia de Mellado como editor, director y fundador de publicaciones periódicas. La primera referencia que encontramos sobre su labor como editor se refiere al periódico *La Estafeta*¹⁵, en línea con las *Estafetas* londinenses y parisienses que se publicaban a finales del primer tercio del siglo XIX. Inaugura así un periodismo en España dedicado casi en su totalidad a dar noticias, no para publicar artículos, biografías o cuadros de costumbres como su coetáneo *Semanario Pintoresco Español* (Rubio Cremades, 2005) que, a diferencia de este último, era de periodicidad diaria y no semanal. Cabe pensar que tanto para Mesonero Romanos, fundador del *Semanario*, como para Mellado, las fuentes de sus empresas editoriales nacieran como fiel reflejo de las publicaciones europeas del momento. De esta forma Mellado completaría o complementaría el hueco existente en el *Semanario Pintoresco Español*, que era más una revista ilustrada en su sentido más lato que un periódico de información de temas actuales. Cabe destacar también que *La Estafeta* se vendía conjuntamente con el periódico satírico *Nosotros* (1838-1839), cuyos redactores principales eran los célebres costumbristas López Pelegrín (*Abenámbar*) y Antonio María de Segovia (*El Estudiante*).

Francisco de Paula Mellado editó a lo largo de su vida una serie de publicaciones cuyo contenido era muy dispar, pues atendían tanto a la literatura como a las más diversas manifestaciones del conocimiento humano, desde las ciencias sociales o médicas hasta las concernientes a la historia o geografía¹⁶. Incluso prestó atención a la moda, adelantándose así a la célebre revista *La*

15. *La Estafeta* fue el primer diario de una saga de publicaciones con el nombre de *La Estafeta*, aunque como es bien sabido el célebre periodista Mariano Nipho fue autor y responsable de los periódicos *Estafeta de Londres* (1762) y *Estafeta de Londres y extracto del Correo Genovés de Europa* (1786). Periódicos con el exclusivo nombre e intención que el fundado por Mellado serían *La Estafeta*, Madrid, Imprenta Fernel, 1849, y *La Estafeta*, Madrid, Imprenta *La Estafeta* (1869).

16. Sería el caso, por ejemplo, de las siguientes publicaciones periódicas editadas por Mellado en sus propios talleres tipográficos madrileños: *Cervantes y Velázquez. Publicación española literaria* (1839); *El Labriego. Periódico político* (1840); *Mercurio Español. Periódico administrativo, científico, literario e industrial* (1840); *La Crónica. Semanario popular económico* (1844-1845); *La Abeja Literaria. Revista de los folletines, novelas, cuentos, anécdotas, viajes, causas célebres, modas, poesías, etc.* (1845-1846); *Revista Enciclopédica. Periódico mensual, gratis a los suscriptores de la Biblioteca Popular* (846); *Boletín Oficial de la Sociedad Hahnemaniana matritense* (1846); *Album Pintoresco* (1852-1853).

Moda Elegante (1841-1927)¹⁷, pues en su periódico *La Mariposa* (1839-1840)¹⁸, además de incluir artículos de literatura, repartía a sus suscriptores un figurín y patrones para la confección de prendas. Mellado es, pues, no sólo un innovador e introductor de una nueva forma de entender el periodismo, sino también un promotor que nunca se apartó del medio periodístico como otros empresarios de la época. Su nombre no sólo aparece en los faldones de las cabeceras como impresor o editor de publicaciones periódicas, tales como *El Iris* (1841), un semanario de carácter enciclopédico que daba noticias de todas las ciencias, en consonancia con el *Semanario Pintoresco Español* y el *Museo de las Familias*. Dirigió también las publicaciones *Revista Enciclopédica*, *La Semana* (1849-1851)¹⁹, *La Revista Histórica* (1851)²⁰, *El Universo Pintoresco* (1852-1853)²¹, *El Álbum Pintoresco* (1852-1853)²² y *El Ómnibus* (1855-1857)²³. La primera, ya citada con anterioridad, constaba de cuatro volúmenes que en total suman casi más de mil páginas. Su contenido era de carácter misceláneo y reflejo de un periodismo que intentaba estar al margen de cualquier camarilla política, pues se limitaba a ofrecer a los lectores noticias curiosas fundamentadas, especialmente, sobre usos, costumbres y lugares desconocidos por el lector de la época. Puede considerarse la *Revista Enciclopédica* como un claro precedente de la celeberrima obra publicada por Mellado titulada, precisamente, *Enciclopedia Moderna. Diccionario Universal de Literatura, Ciencias, Artes, Agricultura, Industria y Comercio* que reunió a los más afamados escritores de la época, tal como se constata en sus treinta y siete volúmenes de que consta la publicación²⁴.

17. Comenzó su publicación en Cádiz, 1842-1870, Imprenta de *El Comercio* y en la de la *Revista Médica*, y continuó en Madrid, 1870-1927, en la imprenta de *La Ilustración*, en la de los Sucesores de Rivadeneyra y, al final, en la de Renacimiento. Dos colecciones con grabados y figurines iluminados, pliegos de labores y de patrones fuera de texto.

18. Este periódico de literatura y modas fue dirigido por el célebre escritor costumbrista Gregorio Romero Larrañaga.

19. Semanario que incluía grabados en todos sus números. Empezó a publicarse el 5 de noviembre de 1849 y cesó el 29 de diciembre de 1851. Costa de tres colecciones.

20. Este periódico mensual ilustrado consta de dos colecciones con grabados. Publicación que se repartía gratis a los suscriptores de la *Biblioteca Popular Económica*.

21. Periódico mensual que comenzó a publicarse el 10 de enero de 1852 y cesó el 30 de diciembre de 1853. En su segunda época salía cada quince días. Tres colecciones con grabados.

22. Comenzó a publicarse el 4 de abril de 1852. A partir del 20 de junio del mismo año se publicó con cuatro páginas en lugar de las ocho que configuraban su publicación. Tres colecciones. Semanal y con grabados. Cesó el 26 de junio de 1853.

23. Comenzó en diciembre de 1855 y cesó el 30 de junio de 1857. Tres colecciones con grabados. Sus célebres ilustraciones eran utilizadas como cubiertas de libros publicados y editados en la Imprenta de Mellado.

24. El precio de suscripción era de dos cuarto el pliego, tal como se vendía la colección de Mellado perteneciente a su *Biblioteca Popular*. En su época tuvo un gran prestigio,

Francisco de Paula Mellado fue también responsable del citado periódico *La Semana* que pese a su corta vida tuvo una gran importancia en la vida de los madrileños, pues incluía en sus páginas diversas secciones, tales como *Revista de Madrid*, *Revista de Teatros* o *Historia de La Semana* que parecían estar dirigidas exclusivamente a los habitantes de Madrid. Respecto a las restantes publicaciones periódicas fundadas por Mellado cabe señalar su importancia fundamental en la difusión de las Humanidades. Su carácter misceláneo predomina en todas, desde la publicación de novelas o cuadros de costumbres y crítica literaria, hasta crónicas sociales o artísticas relevantes.

La fundación de la *Revista Española de Ambos Mundos* viene precedida, pues, de toda esta experiencia empresarial que discurre por diversos caminos, desde su interés por el libro y el periodismo hasta la de difusor de la cultura e introductor de las nuevas líneas del periodismo europeo. Mellado es también consciente de que no existe a mediados del siglo XIX un periódico o revista que trate de forma exclusiva las relaciones entre España e Hispanoamérica, pues solo desde una perspectiva sesgada e inadecuada se habían tratado dichas relaciones. Incluso, el material noticioso sobre Hispanoamérica era escaso, tratándose de forma desigual los asuntos trascendentales de América y España. Hasta la aparición de la *Revista Española de Ambos Mundos* no existió en el mercado editorial una publicación con este carácter específico, pues se tendía fundamentalmente a una prensa más preocupada por los sucesos europeos que americanos, como, por ejemplo, las publicaciones *Revista de España y del Extranjero* (1842-1848)²⁵, *La Europa* (1851 y 1854-1855)²⁶ o *El*

aunque hoy en día resulta anticuada y, por lo tanto, se considera una curiosidad bibliográfica. Fue tenida en cuenta por muchos novelistas de formación libresca, que conocieron el mundo no a través de sus viajes, sino mediante la lectura de esta enciclopedia.

En dicha *Enciclopedia* colaboraron, entre otros, Hartzbusch, Eugenio de Ochoa, Bretón de los Herreros, Rodríguez Rubí, Ventura de la Vega, Mesonero Romanos, Pedro Madrazo, el conde de Fabraquer, Modesto Lafuente, Pedro Felipe Monlau, Antonio Flores y Antonio Ferrer del Río. Las empresas periodísticas de Mellado dieron copiosa publicidad y noticia sobre la *Enciclopedia*, especialmente *La Semana*, como la nota detalladísima al respecto publicada en el tomo II, nº 73, 24 de marzo de 1851.

25. Dos series. Quincenal. Publicación dirigida por Fermín Gonzalo Morón, periodista que dirigió a mediados de siglo célebres publicaciones de noticias políticas, fundamentalmente, como *El Trono y la Constitución* (1853); *La Verdad* (1853); *El León Español* (1854-1860 y 1865-1866) y *Ateneo de Madrid. Revista Quincenal de Literatura y Bellas Artes, dedicada a las damas de la aristocracia española* (1859).
26. Periódico liberal prohibido el 12 de octubre por Real Orden del día 28 de dicho mes. Reapareció el 2 de agosto de 1854 y cesó el 18 de enero de 1855. Fue dirigido por los periodistas Bernardo Iglesias y Joaquín Sandino.

Eco Literario de Europa (1851-1852)²⁷. La primera de ellas es, tal vez, la más interesante para el conocimiento de los temas americanos en la década de los años cuarenta, especialmente hacia el ecuador de su singladura, en el año 1845, titulándose *Revista de España, de Indias y del Extranjero*, pues ofrecía a los lectores noticias de carácter político y literario. Las dos restantes incluían noticias sobre literatura, arte y avances científicos de insignes escritores o investigadores europeos, prescindiéndose de cualquier noticia o asunto relacionado con América.

La *Revista Española de Ambos Mundos* inaugura, pues, una línea periodística basada fundamentalmente en las relaciones culturales e históricas entre España y la América hispana, configurando así una trayectoria periodística nueva, innovadora, que originaría otras publicaciones con idéntico o parecido proyecto que el establecido por Mellado en la fundación de su revista, como, por ejemplo, la *Revista Peninsular Ultramarina* (1856), *Las Novedades. Crónica de ultramar* (1846)²⁸, *La América. Crónica Hispanoamericana* (1857-1882)²⁹, *Ambos Continentes* (1857-1858)³⁰, *Crónica de Ambos Mundos* (1861-1864)³¹, *La Nación. Revista Hispanoamericana*³². Incluso se fundan publicaciones periódicas con un carácter más restringido, ciñéndose sólo a contextos geográficos precisos o países específicos, como las revistas *Las Antillas* (1861)³³ o *La Isla de Cuba* (1865).

27. Publicación quincenal que tuvo una vida efímera. Publicaba un insustancial cuadernillo de ochenta páginas. Paralelamente al nacimiento de esta publicación apareció la titulada *Revista Europea* (1851).

28. El periodista Ángel Fernández de los Ríos fue director y propietario de esta publicación.

29. Publicación quincenal dirigida por Eduardo Asquerino y Víctor Balaguer. De carácter misceláneo, atendía, preferentemente a la política, literatura y avances científicos. Era de ideología liberal. Consta de 23 volúmenes. Periódico que en algunos catálogos de libros de viejo confunden o mezclan sus números con su homónima *La América. Crónica Hispanoamericana. Quincenal* (1857-1866).

30. José Barbier fue director, fundador y propietario de dicha publicación.

31. Empezó a publicarse el 21 de enero de 1861 con un carácter informativo, de noticias, y en el ecuador de su singladura se convirtió en político, de ideas liberales. Su principal director fue Gonzalo Castañón.

32. Sus redactores eran Primitivo Andrés Cardaño, Eugenio María Hostos, Ricardo Molina, Matías Ramos y Julián Santín de Quevedo.

Se trata de un suplemento cultural que formaba parte del diario *La Nación* (1864-1866 y 1870). Fue un diario político, progresista, dirigido a lo largo de su publicación por los periodistas Julián Santín de Quevedo, Pascual Madoz, Ricardo Molina y Emilio Nieto. Entre sus redactores se encontraba el entonces joven Galdós.

33. Publicación de periodicidad cambiante que oscilaba su aparición en torno a los siete días. Su fundador y principal redactor fue Feliciano Herreros de Tejada, uno de los más prolíficos redactores del celeberrimo periódico *La Iberia. Diario Liberal* (1854-1863).

El carácter pionero de Mellado a la hora de fundar la *Revista Española de Ambos Mundos* es obvia, evidentemente, de ahí que no nos extrañen sus palabras insertas en el primer número de la publicación, pues a manera de prefacio señala lo siguiente:

[...] se trata, pues, de una empresa nueva y meritoria por más de un concepto, y con los elementos que contamos es indudablemente que, por poco que se nos ayude, conseguiremos realizarla, si no tal como la hemos concebido y deseáramos, al menos lo bastante para que sea siempre una publicación apreciable, útil, fecunda, y despeje el camino a otras más competentes o más felices. La REVISTA ESPAÑOLA DE AMBOS MUNDOS aspira a ser en España y América con el tiempo, lo que hoy la francesa en Europa. Será, por lo tanto, un libro y un periódico a la vez (1853, I, V).

El plan de la obra lo traza Mellado con precisión en sus palabras preliminares, especificando el contenido de sus respectivas secciones e insistiendo siempre en las relaciones culturales y científicas entre España y la América hispana. La *Revista* contendrá una sección de historia política y atenderá, preferentemente, a los acontecimientos del mes ocurridos en ambos continentes. Incluirá también artículos originales y traducidos de otros periódicos europeos que pudieran tener interés tanto para los lectores españoles como para hispanoamericanos. No se desdeñarán los avances científicos europeos ni las reformas educativas o jurídicas realizadas en Europa a fin de convertir la *Revista* en un claro modelo y exponente de futuras reformas en el continente americano. Además de este carácter económico y científico la *Revista* se propone ofrecer a los lectores contenidos eruditos relacionados con la bibliografía, insertando en sus páginas copias de manuscritos y documentos de las principales bibliotecas españolas y francesas —Madrid, Sevilla, Simancas y París, preferentemente— a fin de ahondar e ilustrar las relaciones entre América y España.

Todos estos contenidos se conjugan o armonizan con otros cuya presencia en una revista o periódico potenciaban su venta y hacían posible el éxito editorial de la publicación: la inclusión de novelas, leyendas, chascarrillos y otros temas de interés para el lector de la época:

Alternarán con estos materiales novelas *escogidas*, leyendas en prosa y verso, poesías de todo género, menos *el fastidioso o tonto*; descripciones más o menos completas de las fiestas o sucesos especiales que lo merezcan, y, finalmente, como deseamos dar a nuestra revista toda la variedad y el interés *general* propios de la índole diversa heterogénea del público americano y español, a quien va dirigida, no nos desdeñaremos de consagrar algunas páginas en cada número a un *boletín* o mosaico de modas, teatros, conciertos,

Publicación que, como es bien sabido, fue dirigida, entre otros, por Sagasta y Carlos Rubio.

publicaciones importantes, anécdotas, hechos raros, chistes ingeniosos, y a todo, en fin, lo que se llama en los salones *chismografía*, palabra vulgar, pero que expresa perfectamente nuestra idea. Esta sección está destinada al bello sexo (1853, I, VI).

Extenso párrafo que actúa como una especie de manifiesto, de intenciones, y que explica a los lectores el contenido de la publicación. Un mosaico de contenidos atractivo y amplio a fin de captar a un núcleo social interesado en todas o en parte de las materias aludidas. Variopinto cuadro de asuntos tratados que tendrá como protagonista la relación entre España y América, de ahí que en dicha nota editorial se aluda reiteradamente a la intención de la *Revista Española de Ambos Mundos*, a su profundo interés por hermanar ambos pueblos, sentimiento e intención hasta el momento presente ignorado por la prensa española:

[...] los intereses de América y el *arte americano* ocuparán por primera vez en Europa y en una publicación especial la supremacía y el lugar que les corresponde [...] Destinada a España y América pondremos particular esmero en estrechar sus relaciones. La Providencia no une a los pueblos con lazos de un mismo origen, religión, costumbres e idioma para que se miren con desvío y se vuelvan las espaldas así en la próspera como en la adversa fortuna (1853, I, VI).

Francisco de Paula Mellado es consciente también de los obstáculos ideológicos que puede plantear su publicación. Afortunadamente las rivalidades generacionales entre ambos contextos geográficos o comunidades ya no son las mismas que a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX. Lo importante ahora es el hermanamiento, la comprensión y el respeto mutuo, de ahí que la *Revista* se erija como una especie de foro cuyos artículos analizarán los problemas que aquejan a los diversos países hispanos y a la propia España. La publicación, pues, «consagrará artículos especiales al examen y solución de varias cuestiones en que están empeñados el porvenir y los más caros intereses de España y América» (1853, I, VII). Evidentemente, la publicación elude las cuestiones personales, tan comunes en esta época. Ni siquiera se tomará partido por razones políticas, pues la ruindad predomina entre sus representantes y entre un gran número de periódicos fieles servidores del partido político en cuestión y no de los intereses generales. La *Revista* se constituye así en un marco propio para debatir, desde una perspectiva neutra, los intereses y futuros proyectos para el engrandecimiento de España y América.

La *Revista Española* no sólo intenta ser un foco internacional, sino también un marco receptor de la intelectualidad española e hispanoamericana. La dirección de la *Revista* propugna esta idea desde un principio, sirviéndose no sólo de escritores oriundos de las dos orillas, sino también de aquellos

escritores que nacidos en España o América vivieron por razones políticas o profesionales fuera de su país y cuya experiencia sería fundamental para el prestigio e interés de la *Revista*. La publicación de los artículos de José Joaquín de Mora en los inicios de su edición será una prueba evidente de ello, pues era un reputado y admirado escritor tanto en España como en América. A este cariz o matiz apolítico esgrimido por el fundador de la revista habría que añadir su carácter liberal en todas las materias del saber humano, proclamándose

[...] en política liberal; en filosofía espiritualista; en comercio, en industria, en navegación, en economía política, se inclina a la escuela inglesa presidida por Peel; en legislación, ciencias y artes acepta el progreso europeo y busca en las fuentes eternas de lo justo, lo bello y lo bueno, la relación del tipo ideal a que deben encaminar sus esfuerzos las naciones (1853, I, VII).

El carácter misceláneo de la publicación se evidencia desde el primer número de la revista, pues se alterna el ensayo con la ficción y la crítica literaria. Historiadores, filósofos, críticos de arte, bibliófilos, novelista y poetas configuran el principal elenco de colaboradores. De igual forma, se traducen ensayos o relatos debidos a eminentes escritores. Precisamente, el primer número de la *Revista Española de Ambos Mundos* se abre con la traducción de un estudio de Michel Chevalier sobre el progreso y porvenir de la civilización y un estudio debido a Pedro Felipe Monlau —«Breves consideraciones sobre el estado de la civilización (1853, I, 11-28)— reputado crítico, historiador, científico y literato que publicó celeberrimas obras traducidas a varios idiomas, como la titulada *Tablas de anatomía* (1827), auténtica enciclopedia de conocimientos médicos relacionada con todos los campos de las ciencias experimentales y humanísticas³⁴. Es obvio que Francisco de Paula Mellado inicia su publicación con la inclusión de textos, como el de Michel Chevalier, especialista en la civilización e historia americana, especialmente de México, con un claro propósito, pues es un sutil guiño del editor Mellado a los lectores hispanos, ya que Chevalier era en el momento de aparición de la revista una de las celebridades más conocidas sobre temas americanos. Precisamente el concepto de *América latina* fue creado por él y sus publicaciones, hoy en día revisadas y matizadas, tuvieron en su época una gran difusión³⁵.

34. Para un estudio de este célebre y hoy olvidado escritor, autor del apreciadísimo libro sobre Madrid —*Madrid en la mano o el amigo del forastero en Madrid. Por D. P. [edro] F. [elipe] M. [onlau]* (1850)—, puede consultarse el fundamental trabajo de su hijo José Monlau y Sala (1858).

35. Los trabajos significativos de Michel Chevalier sobre Hispanoamérica, especialmente, sobre México fueron *Le Mexique avant et pendant la conquête* (1845); *Le Mexique ancien et moderne* (1863) y *L'Expédition du Mexique* (1862).

El estudio de Pedro Felipe Monlau —*Breves consideraciones sobre el estado de la civilización*— se complementa con el de Chevalier, como si fuera el reverso de la moneda, pues atiende más a las civilizaciones europeas que a las americanas como un claro referente al conjunto de culturas americanas a raíz del descubrimiento de América³⁶. Ambos artículos indican con claridad la proyección de la *Revista* y la sinceridad de quienes colaboran en ella, pues el estudio de Monlau es una reproducción exacta de su discurso pronunciado en la Universidad Central de Madrid con motivo de la solemne inauguración del año académico de 1853-1854.

Un excelente análisis sobre el estudio de las repúblicas hispanoamericanas a mediados del siglo XIX lo constituye el debido a José Joaquín de Mora —«De la situación actual de las Repúblicas Sur-Americanas» (1853, I, 29-45)—, escritor que fue una pieza clave del romanticismo español e hispanoamericano y que conocía a la perfección la situación política de Hispanoamérica, pues dirigió en Buenos Aires las publicaciones *Crónica Política y Literaria* (1827)³⁷ y *El Conciliador* (1827)³⁸. En Chile fundó *El Mercurio Chileno* (1828-1829)³⁹, una excelente revista de difusión cultural y científica con la colaboración del médico español José Passaman. Por motivos políticos se trasladaría a Perú (1831-1834), donde fundó el Ateneo y entabló una gran amistad con el escritor satírico Felipe Pardo y Aliaga. En Bolivia (1834-1837), donde compuso la mayor parte de sus *Leyendas españolas*, fue estrecho colaborador del presidente de gobierno Andrés de Santa Cruz. A todo este periplo por América, que le

36. Para el estudio de la presencia de las letras europeas en la *Revista Española de Ambos Mundos* vid. Ayala (2013).

37. Este periódico bonaerense se fundó el 3 de marzo de 1827 y cesó el 6 de octubre de 1827.

38. Sólo se publicó el primer número —mayo de 1827—. José Joaquín de Mora y Pedro de Angelis fueron los únicos redactores. El título de la publicación recuerda a su homónimo italiano *Il Conciliatore* que incidirá de forma directa en la revista barcelonesa *El Europeo*, excelente publicación ecléctica que tal vez fuera el referente de José Joaquín de Mora. Sin embargo, *El Conciliador* bonaerense no tiene ninguna concomitancia con los citados periódicos, pues le interesa preferentemente el tema político, como el artículo «Ensayo histórico y político sobre las Provincias del Río de la Plata, desde el 25 de Mayo de 1810» que comenta la falta de libertad del gobierno español y las crueldades de Pizarro y Hernán Cortés. España aparece vista desde el lado negativo en todos los órdenes de la vida humana. Artículo que analiza también las invasiones inglesas, como la llevada a cabo por el comodoro Popehan y, más tarde, por el general Whitelock con diez mil hombres y setenta y un buques. Artículo que censura el comportamiento del virrey, marqués de Sobremonte, y elogia el heroísmo de un oficial francés al servicio de España, Liniers, que supo defender la plaza de Buenos Aires con la ayuda del pueblo argentino. Como telón de fondo, una España desmembrada por la sucesión dinástica e invadida por Napoleón.

39. Comenzó a publicarse el 1 de abril de 1828 y cesó el 1 de abril de 1829.

permitirá conocer con precisión su realidad histórica, habría que añadir sus vivencias como exiliado en Inglaterra, pues allí conoció también buena parte de la intelectualidad hispanoamericana, entablando gran amistad con Andrés Bello, Bernardino Rivadavia y José Joaquín de Olmedo. Cabe recordar también que durante su exilio tradujo del inglés las *Memorias de la Revolución de México y de la expedición de General D. Francisco Javier Mina*, de William Davis Robinson⁴⁰. Nadie mejor que José Joaquín de Mora para trazar las líneas maestras de la realidad de América en un ensayo modélico, serio, agudo y penetrante cuya vigencia y actualidad se percibe con toda nitidez en los albores del siglo XXI, al igual que sus reflexiones insertas en la *Revista Hispano-Americana* (1848), fundada conjuntamente con Pedro de Madrazo. José Joaquín de Mora ejerció su dirección en dicha revista con clara vocación americanista, aunque su duración fue efímera, pues tan sólo se publicó desde el 1 de julio de 1848 hasta el 15 de septiembre de dicho año.

En el ensayo *De la situación actual de las Repúblicas Sur-Americanas* Mora emite una serie de reflexiones encaminadas a la introspección, a la conducta de quienes gobiernan las repúblicas americanas. El panorama es desolador. Sólo dos países, Chile y Perú, se libran del caos vigente, pues en el resto de gobiernos las leyes carecen de vigor, no existe estabilidad y el tesoro público se expolia con total impunidad. Para Mora el sistema de gobierno en la América hispana es deficiente, pues no existe una bipolaridad de partidos como en Inglaterra o en España, ni un sistema de organización política capaz de evitar totalitarismo o dictaduras. En Hispanoamérica nadie piensa en alterar la forma de gobierno. Las cuestiones o debates constitucionales tan vigentes en Europa sobre determinados aspectos —ampliación del poder ejecutivo, responsabilidad de los ministerios y sistema electoral— no interesan al pueblo americano:

[...] toda la cuestión se reduce a saber quien ha de mandar; la piedra del escándalo es siempre un nombre propio. Los jefes de las naciones se suceden, empujándose unos a otros de la silla de mando. Los hombres políticos y la tropa apoyan o rechazan al poseedor y al aspirante, según se lo dictan la simpatía o la antipatía, los compromisos clandestinos, los planes y las esperanzas ambiciosas (1853, I, 30)

La mezquindad de quienes gobiernan impide todo adelanto y orden constitucional en el sentir de Mora, pues todo se reduce a contentar a un determinado sector del ejército y encontrar al perfecto gobernante que se pliegue a

40. José Joaquín de Mora verificó hechos y sucesos históricos relacionados con la América hispana, como su *Canto fúnebre en las exequias decretadas por la Patria a los tres hermanos Carreras* (1828) o su canto lírico *La batalla de Yanococha* (1835).

los intereses dictatoriales, sin contar con la opinión del pueblo y sin buscar el bien social en general. La falta de justicia y la ausencia de un verdadero sentido social pesan como una inmensa losa que ahoga no sólo cualquier vestigio de libertad, sino también cualquier proyecto de futuro. A lo largo de su enjundioso estudio en el que analiza las diversas sociedades europeas y clásicas de los pueblos civilizados, Mora propone o insta a los gobernantes a que conozcan y estudien los diversos sistemas parlamentarios europeos, garantes de la libertad de la persona y única vía que puede sacar del autoritarismo a un país, pues tan sólo uno de ellos cumple a la perfección lo deseado por Mora, Chile, país regido por sus principios constitucionales y cuyo parlamento no sólo es un elemento decorativo, como en otros países, sino un firme bastión para conseguir el bien social y el interés común de los ciudadanos mediante un sistema parlamentario, y no autoritario. El resto de las repúblicas del centro y sur de América ofrece un panorama desolador a mediados del siglo XIX, de ahí que Mora emita una serie de reflexiones que parecen vaticinar la historia y destino de los pueblos de América hasta no hace muchas décadas:

Todo esto es cierto [golpe militar], todo esto se confirma por las noticias que cada vapor nos trae de aquellas regiones. Pero si es justo, si es inevitable, si la compasión, el deseo del bien universal y la misma caridad cristiana nos impelen a deplorar tamaños desórdenes, ni hay justicia, ni rigor lógico, ni sentimientos humanos y religiosos en ese fallo de imbecilidad, de perversión, de inferioridad mental y moral que tan absolutamente se lanza contra tantos millones de seres humanos, cerrándoles las puertas del porvenir, privándolos para siempre de toda participación al movimiento civilizador que hoy experimenta la sociedad humana, como su continente está separado del nuestro por abismos insondables (1853, I, 30).

José Joaquín de Mora no sólo se limita a estudiar desde una perspectiva sincrónica la sociedad hispanoamericana en interrelación con la europea, sino también a reflexionar sobre los comportamientos del ser humano desde una perspectiva ética, filosófica, engarzando las teorías de los más célebres filósofos en relación con los nuevos cambios sociales y económicos imperantes en clara referencia a la doctrina libre-cambista iniciada por determinados pueblos, como su artículo «La lógica del tráfico libre» (1853, I, 561-570). Incluso emite inteligentes juicios sobre Maquiavelo, sobre su obra literaria y pensamiento político, consciente de que dicho autor es uno de los teóricos políticos más notable del Renacimiento, como en su artículo «Machiavelli, sus obras y su carácter» (1853, I, 143-157), artículo que puede interesar tanto al lector español como al hispanoamericano, especialmente por sus reflexiones relativas a los gobernantes y regímenes políticos.

En la *Revista Española de Ambos Mundos* se evidencia desde un principio no solo la presencia de artículos relativos a Hispanoamérica, sino también de contribuciones periodísticas referidas a la cultura de España por su interés en América. Material noticioso que atañe tanto al mundo literario, académico, de investigación o creación literaria como de ciencia y nuevos avances tecnológicos en general. No es extraño, pues, que en las primeras páginas de la revista se incluyan artículos sobre asuntos o temas inéditos, conocidos sólo por un selecto grupo de investigadores o bibliófilos, como el artículo sin firma titulado «Documentos inéditos de América» que analiza e incluye las cartas inéditas del primer Virrey de México, Antonio Mendoza, y primer cronista de las Indias, Gonzalo Fernández de Oviedo (1853, I, 46-55 y 469-484). Colaboraciones que también tienden a la reconciliación de España y las repúblicas hispanoamericanas, a la búsqueda de lazos comunes, de intereses y proyectos que beneficien tanto a la antigua metrópoli como a los nacientes gobiernos surgidos a raíz de la emancipación. Aspectos que subyacen en varios artículos, como en los debidos al escritor dominicano Francisco Muñoz del Monte, «España y las repúblicas Hispano-Americanas» (1853, I, 257-280) en el que analiza la incidencia de las culturas europeas en las americanas y los beneficios que puede producir tanto en el bienestar social como en el logro de la pacificación de los pueblos. Cultura, religión, etnias, costumbres, idiosincrasia de pobladores y nativos configuran un artículo en el que se analiza desde la perspectiva del momento los problemas y soluciones posible para la convivencia y respeto mutuo de ambos continentes.

La búsqueda de horizontes comunes entre América y Europa y, fundamentalmente, entre Hispanoamérica y España, constituye uno de los soportes básicos de la publicación objeto de estudio. Plumas acreditadas, como la del escritor uruguayo Alejandro Magariños Cervantes constatan esta apreciación, pues sus colaboraciones abarcan un amplio periplo y figuran desde el inicio de la publicación hasta el cese de la misma. Incluso, como en el caso del citado escritor uruguayo, Magariños, sus colaboraciones no sólo se limitarán al análisis de una determinada cuestión o contenido específico, sino a varios temas o asuntos, pues su formación jurídica, política, histórica y literaria posibilitaba tales colaboraciones. Sería el caso, por ejemplo, de sus colaboraciones en la revista bajo el epígrafe *Revista Política y Literaria*, crónicas puntuales de los principales hechos acaecidos en Europa y América a través de los periódicos o revistas publicadas en España y Francia, especialmente durante la primera y segunda quincena de octubre de 1853 (I, 97-128), Poliédrica formación que permitiría a Magariños escribir sobre distintos temas, desde la fusión de culturas, etnias o costumbres en América —«Glorias de España en el

Nuevo Mundo» (1853, I, 129-152)— o el proceso evolutivo del ser humano desde los tiempos primitivos hasta los avances científicos del momento —«La ley del progreso» (1854, II, 281-293)— o reflexiones sobre la emancipación americana, como el artículo «1810. ¡¡¡Patria, Independencia, libertad!!! (grito de guerra de los revolucionarios americanos)» (1854, II, 843-860), cuyo contenido ayuda a explicar y apreciar mejor la idea entrañada en la revolución hispanoamericana.

El escritor uruguayo Magariños es, pues, uno de los pilares más sólidos de la *Revista Española de Ambos Mundos* gracias a los artículos citados y a otros de gran enjundia, como «Pasado, presente y futuro» (1854, II, 649-664) en el que analiza el corpus poético del argentino José Mármol, o los titulados «El sistema colonial (1854, II, 945-963; 1855, III, 21-48) y «Estudios históricos» (1855, III, 313-331) en los que se examina el desarrollo político colonial y la decadencia de España, respectivamente. Su figura es esencial para comprender el sentido ecléctico de la *Revista Española de Ambos Mundos*, pues sus reflexiones no siempre concuerdan con el sentimiento patrio de muchos españoles, empeñados en ver la realidad de América desde su perspectiva y no desde la de los propios hispanoamericanos, tal como se constata en sus estudios o artículos que rebaten el enfoque histórico que determinados escritores españoles emiten a mediados del siglo XIX, como el artículo debido, por ejemplo, a Mariano Torrente, autor de la célebre *Historia de la Revolución Hispano-Americana* (1829-1830)⁴¹, cuyos capítulos fueron también extractados y publicados en diversas repúblicas hispanoamericanas, como en el caso de Chile (1900) o México (1918). Magariños censura el enfoque de dicha extensa monografía, sesgada, parcial y plagada de intenciones malévolas y acusatorias hacia los paladines y defensores de la revolución. Puntualmente rebate determinados aspectos, especialmente los referidos a la inmoralidad y ruindad de sus cabecillas, definidos con toda suerte de improperios. En el artículo «La revolución Hispano-Americana» (1855, IV, 396-417) se constata el talante liberal de la publicación, abierta a toda clase de reflexiones que estuvieran bien argumentadas y documentadas.

La alternancia de colaboradores hispanoamericanos y españoles en la *Revista Española de Ambos Mundos* se evidencia a lo largo de su publicación. Colaboradores que analizan tanto las cuestiones de índole política como literaria provenientes de ambos continentes. Afamados escritores españoles

41. Después del *Discurso Preliminar* del tomo primero aparece una segunda portada en cuyo pie de página figura la siguiente referencia: Madrid, Imprenta de Moreno, Plazuela de Cordón, nº 1, 1830. Este mismo impresor es el que costa en las portadas del tomo II y III.

publicaron artículos sobre las letras hispanoamericanas, todos ellos de gran fama y repercusión entre los medios políticos y literarios, como en el caso de Cánovas del Castillo que publica un artículo —«Estudios sobre la literatura Hispano-Americana» (1853, I, 302-320)— que desgrana la vida y obra del poeta José María Heredia. No menos enjundioso es el artículo de José Amador de los Ríos —«Reflexiones sobre la primera civilización de América» (1853, I, 537-560)— o los del célebre crítico Antonio Ferrer del Río sobre escritores americanos, como la serie compuesta de cuatro entregas que analiza la vida y obra del político e historiador mexicano Lucas Alamán (1854, II, 40-54; 149-162; 294-308; 1855, IV, 377-377-396). Los artículos de Ferrer del Río no sólo se circunscriben al estudio de personajes coetáneos, sino también a célebres gobernantes o cortesanos que tuvieron una fuerte influencia en la América virreinal, como el titulado «El conde Aranda, Su dictamen sobre la América española» (1855, II, 565-581), en el que escudriña los entresijos de la política referida a la extensión o expansión territorial de Estados Unidos sobre México y La Florida durante la etapa en que Aranda era embajador de Carlos III. El conde de Aranda propuso al monarca una solución, colocar «en América tres infantes: uno rey de México, otro rey de Perú, y el tercero rey de Costa Firme, tomando V. M. el título de emperador» (1855, III, 568). Esta curiosa carta diplomática alude a múltiples aspectos, desde los derechos sucesorios y dinásticos hasta acuñación de monedas e intercambios comerciales. Una especie de *Commonwealth, sui generis*, que pretendía poner freno al afán expansivo de Estados Unidos, vistos como una amenaza tanto para los intereses españoles como para los propios estados formados a raíz de la emancipación.

La presencia de secciones específicas de contenido político y literario en la *Revista Española de Ambos Mundos* permite también ahondar en los debates históricos del momento y reflexionar sobre los sucesos desde una perspectiva privilegiada, pues se ofrecen al lector justo en el momento en el que se desarrollan, como una intrahistoria plagada de pequeños sucesos o hechos. La sección *Revista Política* lleva a cabo este cometido de forma precisa y amplia, dirigiéndose tanto al lector español como al hispanoamericano. Un defecto se puede señalar, especialmente en sus primeros números, su semejanza con las *Gacetas* gubernamentales o publicaciones que ofrecían noticias sobre todos los nombramientos y decretos del Estado, en línea también con las *Guías de Forasteros* que se publicaban anualmente en la Imprenta Nacional. Lo más interesante de ellas radica en los sucesos acaecidos en Hispanoamérica, especialmente las revueltas cubanas. Los intereses también de Estados Unidos en Cuba, las revueltas mexicanas durante la dictadura de Santa Anna,

el pesimismo que invade a los mexicanos por el desgobierno existente y cuyas noticias interesan en gran manera a los lectores españoles. Material noticioso que se entrecruza con hechos trascendentales en la vida española, como las referencias a la lucha del Gobierno contra los carlistas, las insurrecciones, los problemas económicos, las huelgas de Barcelona, la compraventa de los bienes eclesiásticos⁴², Frente a estas noticias surgen otras de menor calado y harto curiosas, como un proyecto de ley votado en las Cortes en el que se propone trasladar gallegos a la Isla de Cuba (1855, IV, 121). La *Revista Política* da noticias también de relevantes hechos o sucesos literarios ocurridos tanto en España como en Hispanoamérica, como la Coronación del poeta Quintana, que está dirigida al lector hispanoamericano, pues «muévenos a ello el deseo de que nuestros lectores de provincias, y principalmente de Ultramar, formen idea siquiera imperfectísima de un suceso tan notable» (1855, III, 552). Acto en el que participan escritores nacidos en Hispanoamérica, como el venezolano Heriberto García de Quevedo o la cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda (1855, III, 554-555).

Las colaboraciones de escritores españoles también están por regla general condicionadas por sus vivencias en América, como en el caso de Juan Valera, colaborador de la *Revista* y harto conocido por el lector hispanoamericano. La nómina de escritores reunida por Francisco de Paula Mellado contribuyó al éxito de la publicación y a su extraordinaria difusión, pues además de los citados escritores y periodistas habría que añadir al duque de Rivas, Leopoldo Augusto de Cueto, Modesto Lafuente, Bretón de los Herreros, Julián Sanz del Río, Pascual de Gayangos, Manuel Cañete, Emilio Castelar, Eugenio de Ochoa, José Amador de los Ríos, Antonio Gil y Zárate, José de Madrazo, Ramón de Campoamor, María del Pilar Sinués, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Carolina Coronado... Relación de por sí harto significativa que haría posible la difusión de la *Revista Española de Ambos Mundos* y cuyas secciones, fundamentalmente *Crónica Política* y *Crítica Literaria*, posibilitarían el acercamiento entre Hispanoamérica y España. Si a esto unimos la información sobre los grandes adelantos del siglo, como el ferrocarril o los nuevos logros en temas industriales y económicos, la revista de Mellado se

42. No debemos olvidar que la *Revista Política* fue uno de los pilares de la publicación. Dirigida por Rafael María Baralt, eminente filólogo, historiador, periodista, nacido en Venezuela, formado en la Universidad de Bogotá y residente en varios países hispanoamericanos y europeos, preferentemente en Santo Domingo, París y Madrid. Bajo su experta tutela y conocimientos la *Revista Española de Ambos Mundos* mantuvo el prestigio deseado. De hecho, a raíz de su cese voluntario como responsable de dicha sección a finales del año 1855 (1855, IV, 110), el nuevo responsable de la misma, un tal F, no supo, ni pudo igualar las enjundiosas y sabias reflexiones de Baralt.

constituyó en el perfecto eslabón entre todos los países cuyo tronco cultural e idiomático siempre fue fundamental tanto para su editor como para los colaboradores.

Bibliografía

- Álbum Pintoresco, El*, 1852-1853. Madrid, Imprenta de D. Francisco de Paula Mellado.
- Ambos Continentes. Revista de Comercio, Agricultura, Industria, Literatura y de cuantas materias puedan ser útiles a todas las clases de la sociedad*, 1857-1848. Madrid, Imprenta Marín y Laviña.
- América. Crónica hispanoamericana*, 1857-1866. Madrid, en un principio en la Imprenta de *La América*, más tarde en el Establecimiento Tipográfico de M. P. Montoya y, al final, en la Imprenta de *La América*.
- [Anónimo], 1853. «Documentos inéditos de América», *Revista Española de Ambos Mundos* I, 46-55 y 469-484).
- Antología Española. Revista de Ciencias, Literatura, Bellas Artes y crítica de El Siglo, bajo la dirección de D. Simón Santos Lerín y D. Rafael María Baralt*, Madrid, Imprenta de *El Siglo*, 1848.
- Ateneo de Madrid. Revista Quincenal de Literatura y Bellas Artes, dedicada a las damas de la aristocracia española*, 1859. Madrid, Imprenta de C. de S. Baz.
- AYALA, M^a. de los Ángeles, 2013. «La presencia de las letras europeas en la *Revista Española de Ambos Mundos (1853-1855)*», en *La península romántica*, Mallorca, Editorial Gnueve (en prensa)
- BARALT, Rafael María, 1855. «Revista Política», *Revista Española de Ambos Mundos*, IV, 110-124.
- BARALT, Rafael María, 1855. «Revista Política», *Revista Española de Ambos Mundos*, III, 536-564.
- CÁNOVAS DEL CASTILLO, Antonio, 1853. «Estudios sobre la literatura Hispano-Americana» *Revista Española de Ambos Mundos*, I, 302-320.
- Carta Autógrafa*, Madrid, Imprenta de la *Correspondencia Autógrafa*, de D. Hilarión Zuloaga, de *La Correspondencia de España y La Correspondencia de España y Extranjero*, 1848-1925.
- Catálogo de las Publicaciones periódicas madrileñas existentes en la Hemeroteca Municipal de Madrid. 1661-1930*, Madrid, Artes Gráficas Municipales, 1933.
- Conciliador, El*, 1827. Buenos Aires, Imprenta del Estado.
- CHEVALIER, Michel, 1845. *Le Mexique avant et pendant la conquête*, París, Imprenta de H. Fournier.
- CHEVALIER, Michel, 1862. *L'Expedition du Mexique*, París, E. Dentu, Libraire du Palais-Royal.
- CHEVALIER, Michel, 1863. *Le Mexique ancien et moderne*, París, Hachette.

- Correo de España. Revista política, económica y literaria, El*, 1870. Madrid, Imprenta de J. Noguera.
- Correo General de Madrid*, Madrid, Imprenta de A. Fernández, 1820-1821.
- Crónica Científica y Literaria*, Madrid, Imprenta de Repullés, 1817-1820.
- Crónica de Ambos Mundos. Revista quincenal de Política, Literatura, Ciencias, Industria y Comercio*, 1861-1864. Madrid, Imprenta de *La Crónica de Ambos Mundos* y, finalmente, en la Imprenta Española.
- Crónica Política y Literaria de Buenos Aires* (1827). Buenos Aires, Imprentas del Estado y Argentina.
- Eco Literario de Europa, El*, 1851-1852. Madrid, Establecimiento Tipográfico de R. Rodríguez de Rivera.
- España, La*, 1848-1868. Madrid, Imprenta de A. Santa Coloma y Compañía y, al final, en la de *La España*.
- Espectador, El*, 1841-1848. Madrid, Imprenta de *El Espectador*.
- Esperanza, periódico monárquico, La*, 1844-1872. Madrid, Imprenta de *La Esperanza*.
- Época, La*, 1849-1936. Madrid, Imprenta de D. Agustín Aguirre, otras varias imprentas, y, al final, en la de *La Época*.
- Estafeta, La*, 1849. Madrid, Imprenta Fernel, 1849.
- Estafeta, La*, 1869. Madrid, Imprenta *La Estafeta*.
- Europa. Diario Universal, La*, 1851 y 1854-1855. Madrid, Imprenta de C. de S. Baz, en un principio y, finalmente, en la de R. Villanueva.
- FERRER DEL RÍO, Antonio, 1854-1855. «Autores americanos. Don Lucas Alamán, su vida y sus escritos», *Revista Española de Ambos Mundos*, II, 40-54; 149-162; 294-308 y IV, 377-377-396.
- FERRER DEL RÍO, Antonio, 1855. «El conde Aranda, Su dictamen sobre la América española» *Revista Española de Ambos Mundos*, II, 565-581.
- GARCÍA DE QUEVEDO, Heriberto, 1863. *Obras poéticas y literarias*, París, Baudry, Librería Europea, 2 vols.
- HARTZENBUSCH, Eugenio, 1894. *Apuntes para un catálogo de periódicos madrileños desde el año 1661 al 1870 por D. Eugenio Hartzenbusch*, Madrid, Establecimiento Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra.
- Iberia, La*, 1854-1863. Madrid, Imprenta de *La Iberia*.
- Iris, El*, 1841. Madrid, Establecimiento Tipográfico de Francisco de Paula y Mellado, calle del Sordo, 2 col.
- León Español, El*, 1854-1860 y 1865-1866. Madrid, Imprenta de *El León Español*.
- MAGARIÑOS CERVANTES, Alejandro, 1853. «Revista Política y Literaria», *Revista Española de Ambos Mundos*, I, 97-128.
- MAGARIÑOS CERVANTES, Alejandro, 1853, «Glorias de España en el Nuevo Mundo», *Revista Española de Ambos Mundos*, I, 129-152.

- MAGARIÑOS CERVANTES, Alejandro, 1854. «La ley del progreso», *Revista Española de Ambos Mundos*, II, 281-293.
- MAGARIÑOS CERVANTES, Alejandro, 1854. «Pasado, presente y futuro», *Revista Española de Ambos Mundos*, II, 649-664
- MAGARIÑOS CERVANTES, Alejandro, 1854. «1810. ¡¡¡Patria, Independencia, libertad!!! (grito de guerra de los revolucionarios americanos)», *Revista Española de Ambos Mundos*, II, 843-860.
- MAGARIÑOS CERVANTES, Alejandro, 1854-1855, «El sistema colonial», *Revista Española de Ambos Mundos*, II, 945-963 y III, 21-48.
- MAGARIÑOS CERVANTES, Alejandro, 1855. «Estudios históricos», *Revista Española de Ambos Mundos*, III, 313-331.
- MAGARIÑOS CERVANTES, Alejandro, 1855. «La revolución Hispano-Americana», *Revista Española de Ambos Mundos*, IV, 396-417.
- Mariposa. Periódico de Literatura y Modas*, La, 1839-1840. Madrid, Imprenta de D. Francisco de Paula Mellado.
- Mercurio chileno. Periódico mensual*, El, 1828-1829. Santiago de Chile.
- Moda Elegante. Revista semanal de literatura, teatros, costumbres y modas*, La. Cádiz, 1842-1870.– Madrid, 1870-1927.
- MONLAU Y SALA, José, 1858. *Relación de los estudios, grados, méritos, servicios y obras científicas y literarias del Dr. D. Pedro Felipe Monlau. Redactadas en vista de documentos oficiales y testimonios auténticos por su hijo... Catedrático de Historia Natural en el Instituto Balear*, Madrid, Imprenta de M. Rivadeneyra.
- MONLAU Y ROCA, Pedro Felipe, 1827. *Tablas de anatomía*, Barcelona, Imprenta de la Vida. de A. Roca, 1827
- MONLAU Y ROCA, Pedro Felipe, 1850. *Madrid en la mano o el amigo del forastero en Madrid. Por D. P [edro] F [elipe] M [onlau]*, Madrid, Imprenta de Gaspar y Roig, editores.
- MONLAU Y ROCA, Pedro, 1853. «Breves consideraciones sobre el estado de la civilización», *Revista Española de Ambos Mundos*, I, 11-28.
- MORA, José Joaquín de, 1824. *Memorias de la Revolución de México y de la expedición del General José Mina, a la que se han agregado algunas observaciones sobre la comunicación proyectada entre los dos Océanos Pacífico y Atlántico, escritas en inglés por William Davis Robinson y traducidas por...*, Londres, R. Ackermann, Imp. por Carlos Word.
- MORA, José Joaquín de, 1828. *Canto fúnebre en las exequias decretadas por la Patria a los tres hermanos Carreras*, México, Imprenta de R. Rengifo.
- MORA, José Joaquín de, 1835. *La batalla de Yanococha*, Cuzco, Imprenta libre dirigida por Pedro Evaristo González.
- MORA, José Joaquín, de 1853. «De la situación actual de las Repúblicas Sur-Americanas», *Revista Española de Ambos Mundos*, I, 29-45.

- MORA, José Joaquín de, 1853. «Machiavelli, sus obras y su carácter», *Revista Española de Ambos Mundos*, I, 143-157.
- MORA, José Joaquín de, 1853. «La lógica del tráfico libre», *Revista Española de Ambos Mundos*, I, 561-570.
- MUÑOZ DEL MONTE, Francisco, 1853. «España y las repúblicas Hispano-Americanas», *Revista Española de Ambos Mundos*, I, 257-280.
- Museo de las Familias*, 1843-1867. Madrid, Establecimiento Tipográfico de Francisco de Paula Mellado y en la Imprenta del Banco Industrial.
- Nación, La*, 1864-1866 y 1870. Madrid, Tipografía de Estrada, Díaz y López Yedra.
- Nosotros. Periódico satírico, político y literario*, 1838-1839. Madrid, Imprenta a cargo de A. Cubas y en la de Nosotros.
- Novedades. Crónica de Ultramar. Recopilación política, administrativa, mercantil, industrial, científica, artística, literaria, religiosa y de anuncios, Las*, 1846. Madrid, Imprenta de *La Nación* y de *La Ilustración*.
- Ómnibus. Lectura para todos, El*, 1855-1857. Madrid, Establecimiento Tipográfico de D. Francisco de Paula y Mellado.
- Renacimiento, El*, 1847. Madrid, Imprenta de la Viuda de Burgos y en la de Alhambra y Compañía.
- Revista de España y del Extranjero*, 1842-1848. Madrid, Establecimiento Tipográfico de la calle del Sordo, nº 11 y, al final, en la Imprenta de *La Publicidad*.
- Revista Enciclopédica. Periódico mensual, La*, 1846-1850. Madrid, Establecimiento Tipográfico de Mellado
- Revista Española de Ambos Mundos*, 1853-1855. Madrid, Establecimiento Tipográfico de Mellado.
- Revista Europea*, 1851. Madrid, Imprenta de Luis García.
- Revista Hispano-Americana. Periódico quincenal*, 1848. Madrid, Imprenta de Rivadeneyra. Dirigido por José Joaquín de Mora y Pedro de Madrazo.
- Revista Peninsular Ultramarina de caminos de hierro, telégrafos, navegación e industria. Periódico económico, mercantil e industrial*, 1856. Madrid, Imprenta de T. Núñez Amor, 2 col.
- RÍOS, José Amador de los, 1853. «Reflexiones sobre la primera civilización de América», *Revista Española de Ambos Mundos*, I, 537-560.
- RUBIO CREMADES, Enrique, 2005. *Periodismo y Literatura: Ramón de Mesonero Romanos y el Semanario Pintoresco Español*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2005.
- Semana. Periódico Pintoresco Universal, La*, 1849-1851. Madrid, Imprenta de Francisco de Paula Mellado.
- Semanario Pintoresco Español*, Madrid, Imprenta de Jordán. Al final de su singlatura se editaba en la de Jiménez, 1836-1857.
- Siglo, El*, 1848-1849. Madrid, Imprenta de *El Siglo*.
- Siglo XIX, El*, 1854. Madrid, Imprenta de La Biblioteca Nueva, 1854.

TORRENTE, Mariano, 1829-1830. *Historia de la Revolución Hispano-Americana, por... Autor de la Geografía Universal*, Madrid, Imprenta de León Amarita, 3 vols.

TORRENTE, Mariano, 1900. *Historia de la Revolución de Chile (1810.1828)*, Santiago de Chile, Imprenta Cervantes.

TORRENTE, Mariano, 1918. *Historia de la independencia de México*, Madrid, Editorial-América, Imprenta de Juan Pueyo.

Trono y la Constitución, El, 1853. Madrid, Imprenta de *El Trono y la Constitución*.

Verdad, La, 1853. Madrid, Imprenta de *La Verdad*.

Fecha de recepción: 04/07/2013

Fecha de aceptación: 12/09/2013

ANTONIO BERGNES DE LAS CASAS, UN EDITOR PARA TODOS. DE LOS PRIMEROS PASOS EN EL GREMIO A *EL MUSEO DE FAMILIAS* (ÍNDICES)*

Dolores THION SORIANO-MOLLA

dolores.thion@gmail.com

Université de Pau et des Pays de l'Adour

«Y qué sería la vida humana,
si no soñáramos dormidos o despiertos»
(Antonio Bergnes de las Casas, 1873)

Resumen

Antonio Bergnes de las Casas fue un filantrópico vulgarizador de conocimientos y de literatura muy influido por la cultura cuáquera inglesa. El presente estudio propone un recorrido desde sus primeros pasos en el gremio en tanto que editor de libros y periódicos hasta la fundación de *El Museo de Familias* (1838-1841), por su contribución a la creación de un espacio cultural europeo. En él antepone los conceptos de ilustración y vulgarización en aras a «la felicidad del hombre» a los de creatividad y de originalidad en la revista. Por ello, ofrecía conocimientos prácticos y «aplicables a las primeras necesidades de la vida» para la educación del pueblo español.

Palabras clave: Antonio Bergnes de las Casas, El Museo de Familias.

Abstract

Bergnes Antonio de las Casas was a philanthropic popularizer of knowledge and literature, heavily influenced by English Quaker culture. This study proposes a journey from his first steps in the guild as a publisher of books and periodicals to the founding of the *Museum of Families* (1838-1841), with a special focus on his contribution to the creation of a European cultural space. In the magazine, he put the concepts of

* Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación ROMANTICISMO ESPAÑOL E HISPANOAMERICANO: CONCOMITANCIAS, INFLUENCIAS, POLÉMICAS Y DIFUSIÓN (FFI2011-26137), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España.

enlightenment and popularization in the interests of «the happiness of man» before creativity and originality. For him, it offered practical knowledge, «applicable to the basic needs of life» and whose aim was the education of the Spanish people.

Keywords: Antonio Bergnes de las Casas, El Museo de Familias.

Si se ha recordado a Antonio Bergnes de las Casas (1801-1879) es sobre todo como eminente helenista y divulgador de las culturas clásicas en España. Su perfil polifacético, como rector de la Universidad de Barcelona, periodista, miembro de la élite cultural catalana, traductor y escritor han contribuido a acrecentar el olvido de sus facetas de librero y de impresor en Barcelona, tal vez por considerarlas más prosaicas. No obstante, contamos con dos trabajos fundamentales sobre su trayectoria como humanista y editor de libros (Olives 1947, Clua 1995) en las que se ha hecho acopio de los pocos materiales de primera mano que sobre Antonio Bergnes se conservan, aunque por el carácter generalizador de ambos estudios, siguen existiendo todavía lagunas sobre los múltiples quehaceres de esta personalidad tan inquieta como relevante del romanticismo catalán y sobre su labor como difusor de la cultura europea y universal en España.

El amor de Antonio Bergnes de las Casas por la cultura clásica, ciertas diferencias sociales de origen familiar y su trayectoria juvenil lo distancian de otras figuras representativas de la cultura catalana decimonónica. Es cierto que durante su juventud, Antonio Bergnes Bonaventura no siguió el mismo itinerario que otros universitarios como Carlos Aribau o Ramón López Soler. De hecho, por no ser colaborador de estos jóvenes inquietos, fundadores de *La Sociedad filosófica* y colaboradores de *El Europeo*, se suele atribuir a Bergnes una ideología conservadora y se le achaca un curioso distanciamiento respecto del movimiento romántico. Aunque a diferencia de los escritores considerados hoy como pioneros románticos, él siguiese un itinerario en un principio autodidacta, no por ello vivió aislado en una ciudad en plena efervescencia política como era Barcelona, ni al margen del liberalismo y de los inicios del romanticismo en la ciudad condal (Segalá 1916, págs. 27-28; Olives 1947, págs. 18-19). Afirma Santiago Olives, su principal biógrafo, que durante el Trienio Constitucional Antonio Bergnes formó parte de la Milicia Nacional y que simpatizó con la oposición fernandina, sobre todo con los exiliados (Olives, 1947, págs. 20-21)¹. Por otra parte, tanto los libros que tradujo, que escri-

1. Asimismo publicó *La verdad sobre la República Federal* (Barcelona, T. Gorchs, 1872) y *El progreso, con algunas consideraciones históricas, filosóficas y políticas* (Barcelona, Olives, 1873), ambas de ideología progresista.

bió o que editó como las publicaciones periódicas que fundó son testimonio de unas inquietudes personales acendradamente románticas. Ello no era óbice para que en política apelase siempre a la moderación, a la reforma gradual de la sociedad frente a cualquier aniquiladora revolución, y, en literatura, conciliase su amor por la cultura clásica y los conceptos de imitación y de belleza con un romanticismo de corte historicista. Dentro de los límites cronológicos impuestos, nuestro trabajo se limitará a una sucinta revisión de la labor de Antonio Bergnes como filantrópico vulgarizador de conocimientos y de literatura, desde sus primeros pasos en el gremio en tanto que editor de libros y periódicos hasta la fundación de *El Museo de Familias* (1838-1841) por su contribución a la creación de un espacio cultural europeo.

Primeros pasos en el gremio de impresores: edición y filantropía

Llegar a ser editor desde 1828 y además de prensa periódica durante la Década Omniosa era un hito si de antemano no se pertenecía al gremio de impresores. Desde 1815, la familia Brusi se había hecho con el privilegio real de editar periódicos en Barcelona, por lo que durante los años de mayor represión y a excepción del paréntesis del Trienio Liberal escasas cabeceras vieron la luz en Barcelona hasta 1833 aparte del *Diario de Barcelona*, propiedad de aquella familia (Comas 2009, Guillaumet 2003). En el ámbito editorial, Barcelona contaba con casas acreditadas como las de Roca y Gaspar, de Piferrer o de Brusi, entre otras; pero, con la aparición de nuevos impresores Barcelona se convirtió, ya en puertas del reinado de Isabel II, en un núcleo fundamental de la producción editorial española e hispanoamericana.

Bergnes de las Casas empezó su andadura profesional en el ámbito del comercio, en los escritorios de Gironella y Ayguals —junto con Wenscelao Ayguals de Izco, de quien fue buen amigo— y de Estanislao Reynals. Allí aprendió pronto idiomas para atender la correspondencia extranjera² y dio sus primeros pasos en el descubrimiento de la lengua y la cultura helénicas. Al parecer pronto empezó también a dar clases de idiomas.

Se dispone de poca información sobre Antonio Bergnes en su período juventud, en particular, de 1823-1828. Anduvo viajando por Francia, Inglaterra y Alemania. Al parecer, pasó bastante tiempo en Londres, donde se relacionó con cuáqueros que ejercieron notable influencia en su concepción filantrópica y espiritual de la vida. En 1828 regresó a Barcelona y su vida se estabilizó al contraer matrimonio. Prosiguió sus actividades como profesor y

2. Trabajo que el mismo Aribau realizaba también para Salvador Forés i Basart (Ferrer 1987, pág. 756).

traductor e inició su labor como publicista, influido por Henry Brougham y William Allen, fundadores de la londinense Society for the Diffusion of Useful Knowledge (Olives 1947, págs. 22-23). El objetivo de dicha sociedad era facilitar el acceso a la cultura a las clases desfavorecidas, adaptando los contenidos científicos y especializados para que fuesen asequibles para un público autodidacta o con poca formación escolar. Sin gran demora, a finales de 1828, Bergnes siguió las pautas de la *Society for the Diffusion of Useful Knowledge*. Empezó fundando la *Biblioteca de Conocimientos Humanos*. A finales de 1828 salieron a la luz las primeras entregas con una traducción del inglés del *Discurso sobre los objetos, ventajas del saber* y ensayos divulgativos y didácticos sobre cuestiones mecánicas, químicas y físicas varias, tales como la energía calórica, la acción de la fuerza de gravedad y los sistemas de poleas entre otros. Hacia 1829 creó una Sociedad Literaria, la cual figura como responsable del *Diccionario Geográfico Universal*, siguiendo el modelo de Mr. Mullebrum y los diccionarios europeos más modernos de la época. («Avisos», *Diario Mercantil de Cádiz*, 13-12-1829, pág. 8). Figuraron como redactores y miembros de dicha Sociedad Antonio Bergnes, Bernardo Agustín de las Casas, Juan Antonio Suárez, José Forés y Lorenzo Miguel. Tanto la *Biblioteca de Conocimientos Humanos* como el *Diccionario Geográfico Universal* los editó en la imprenta de José Torner de Barcelona.

Para Antonio Bergnes de las Casas esas primeras empresas como publicista debieron resultar eficaces y fructuosas porque enseguida fue diversificando su quehacer editorial, pese a las hostilidades de un medio tan cerrado como era el del gremio de impresores y editores. Merced a la ayuda financiera de su padre se lanzó a la traducción de obras literarias extranjeras de insignes escritores. «Ayer me dijeron que tu amigo Bergnes va a publicar el *Ivanhoe* que ya tiene la licencia del Juzgado», escribía Ignacio Sanponts a Bonventura Aribau (Carta de 22-VII-1829), cuando estos —asociados a Narciso Menard— estaban fraguando el proyecto de las traducciones de Walter Scott (Olives, 1947, págs. 25-26; Ferrer, 1987; Freire, 2005). No era falsa la noticia. En 1829 Bergnes ya tenía preparada y autorizada su traducción de *Ivanhoe*. Aribau que estaba preparando la misma obra, traducida por Ramón López Soler y por Juan Nicasio Gallego, no quiso asociarse a él. Sin duda el concepto de traducción que tenía Aribau del embellecimiento de la lengua de llegada como criterio esencial en la traducción se alejaba de la perspectiva mucho más comunicativa, divulgativa y amena, que prevalece en las versiones que Bergnes realizaba. En carta a López Soler del 17 de diciembre de 1828 argumentaba Aribau al respecto:

He recibido la carta del amigo Bergnes a quien contesto. No dudo que pudiera sernos de alguna utilidad: pero la diversidad de lenguas en que con tanto

acierto se ha ejercitado hace que su castellano no sea del más correcto y castizo: así soy del parecer de que reservemos su cooperación para otras cosas que exijan menos aquellas cualidades, y esto aún sujetándole a una castigada corrección. Hoy le escribo alegándole varias causas que existen realmente y nos privan de admitir sus estimables ofrecimientos. ¿Te parece buena idea la traducción de Gessner? La prosa pudiera traducirla él y los versos nosotros en vista de su prosa literal y de las traducciones que existen en otras lenguas (Archivo Histórico de Catalunya, Olives 1947, pág. 25; Freire 2005, pág. 10).

Sin embargo, en años posteriores se ha reconocido las excelentes cualidades de Bergnes para las traducciones del griego clásico, por razones precisamente contrarias a las que aducía Aribau para las lenguas modernas: «dotes intelectuales y estéticas, honradez literaria, conocimientos de los idiomas que traducía, y un excelente verbo» (Clua 1995, pág. 28).

En 1931, con el apoyo de la Sociedad Literaria y en particular de Agustín de las Casas, primo y socio capitalista, Antonio Bergnes abrió las puertas de su «Imprenta Antonio Bergnes y Cía». Bergnes instaló sus propios talleres con maquinaria inglesa de alta calidad y nombró a Manuel Rivadeneyra, el futuro editor, como encargado del taller. Joaquín Rubió y Ors afirma que Bergnes contó con el apoyo de personalidades de gran poder, sin las cuales no hubiese logrado vencer tan fácilmente las barreras que los Gremios establecían a toda persona ajena y novicia que intentase ingresar en ellos (Rubió y Ors 1887, pág. 28, en Olives 1947, pág. 26).

Para constituir rápidamente su fondo editorial, Bergnes siguió imprimiendo la *Biblioteca de conocimientos humanos* y lanzó la colección de la *Biblioteca Selecta, portátil y económica*, también conocida como *Biblioteca de Novelas Escogidas*. Dicha Biblioteca reunía tres series que a todas luces buscaban un público lector amplio y variado. La colección gozó de notable acogida. Como indicaba la reseña de *Cartas españolas* Bergnes, a diferencia de otros editores, demostraba con ella que no consideraba tenía la literatura «como especie inútil más perjudicial que provechosa» («Publicaciones recientes», *Cartas españolas*, 16-8-1832, págs. 195 y 27-9-1832, págs. 372-375). La primera serie de la *Biblioteca de Novelas Escogidas* recogía clásicos españoles y es la que más pronto se enriqueció con obras exentas de derechos de autor, en especial las de Miguel de Cervantes, escritor por quien Bergnes sentía gran admiración. La segunda serie fue dedicada a traducciones de obras extranjeras aunque el proceso de adquisición de licencias era lento. La mayoría de las traducciones eran de escritores románticos europeos. Recordemos como botón de muestra *El monasterio de Santa María* (1832), *El sarraceno* (1832) y *Abdallah* (1832) de Chateaubriand, *El enano misterioso* (1832) de Walter Scott. Para la tercera serie reservaba Bergnes obras selectas de autores contemporáneos. Ahí salieron

a la luz *Las señoritas de hogaño y las doncellas de antaño* (1832), adaptado de Eugenio Scribe por Ramón López Soler, como también su *Jaime el Barbudo, o sea, la sierra de Crevillente* (1832) o *El Epicúreo* (1832) de Thomas Moore. Eran todas ellas obras novedosas y de calidad, aunque la belleza de las traducciones fue uno de los aspectos que más críticas suscitó, sobre todo, en aquellas voces, como las de *Cartas españolas*, que consideraban que la novela era lectura inútil y había que dar a conocer la literatura nacional («Publicaciones recientes, *Cartas españolas*, 16-8-1832, págs. 193). Bergnes también introdujo en su fondo editorial las producciones teatrales, traducidas como *El colegio de Tonnington* (1831) de Víctor Ducange u originales, como *Hermenegilda o el error funesto*. En 1833 creó una *Biblioteca de Damas* o «nuevo periódico consagrado particularmente al bello sexo, útil por su doctrina, agradable por su amenidad» y moral, según rezaba su anuncio. En tan femenina biblioteca salieron a la luz las obras de Walter Scott y de James Fenimore Cooper. En realidad, este modelo de «periódico» era un opúsculo compuesto con novelas por entregas que salía tres veces al mes.

Si las obras que la librería Bergnes publicaba gozaron pronto de excelente crédito, era porque sabía «imprimir buenas cosas y en bella estampa, y con todo ello vender a precio cómodo». Con su fondo editorial se le integraba en los anales de la edición española, junto con «los Sanchas, los Ibarra, y los Canos» y se hacía loa de los méritos públicos de sus empresas («La trompeta literaria», *Revista española*, 5-12-1832, pág. 8). Las mismas características ofertaron las publicaciones periódicas que fundó Antonio Bergnes, actividad a la que se dedicó durante unos cuarenta años de su vida, a partir de 1831. Sus cabeceras fueron y han sido harto conocidas: *El Vapor* (1833-1835), el *Museo de familias* (1838-1841) y *La Abeja* (1862-1870).

En 1831 tal vez fuese el espíritu inquieto de Bonaventura Carles Aribau y Ramón López Soler quienes promovieron el lanzamiento de Antonio Bergnes al periodismo. En agosto de aquel año solicitó la licencia para publicar *El Vapor* (González 1933, págs. 17). Eulalia Brusi luchó para conservar el Real Privilegio de exclusividad de editar el único periódico existente en la capital condal, el *Diario de Barcelona*. La familia Brusi poseía dicho privilegio desde 1809 —había sido ratificado en 1816 y en 1824 y en 1930—, de modo que el diario salió a la venta sin interrupción a pesar de los avatares históricos (Guillamet 2003, págs. 242-243)³. Sin grandes dificultades Brusi obtuvo el mantenimiento de su privilegio en agosto de 1831 e incluso logró que se dictara la

3. Junto con dos periódicos científicos: el *Diario General de las Ciencias Médicas* (1826-1833), interrumpido unos años por la publicación de *Anales de Nuevos Descubrimientos* (1828-1829).

prohibición publicar noticias políticas ni cualquier cosa relativa a la familia real sin previo permiso. No por ello abandonó el proyecto Bergnes, quien volvió a presentar su solicitud a la Real Audiencia de Cataluña. En su prospecto, el editor anunciaba *El Vapor* como un periódico con una misión divulgadora, comprometido con el deber de difundir nuevos conocimientos a todas las clases sociales. Si bien los temas científicos y económicos eran dominantes, la literatura no faltaba en su programa:

Noticia y crítica de las obras que se publiquen en España y en el extranjero, siendo éstas de lícita leyenda.

Crítica teatral de las compañías española o italiana.

Trozos escogidos de los mejores autores clásicos en obra y en verso. (*Prospecto de El Vapor. Diario científico, literario, económico y mercantil de Barcelona*, González 1933, págs. 18-19).

Se suele afirmar que fue Aribau quien solicitó la ayuda del poderoso banquero Gaspar de Remisa —para quien trabajaba ya en Madrid— con el fin de que intercediese a favor de Bergnes, pero en realidad no fue así. El capitán general de Cataluña era entonces Manuel Llauder y Comín. A él se dirigió directamente Aribau para recomendar a Bergnes, según demuestran las cartas que sus herederos conservan y de las cuales dio noticia el Marqués del Valle de Rivas en *ABC*, el 17 de noviembre de 1968 y en *El Noticiero Universal* el 26 de abril de 1984. Ignoramos cuál ha sido el paradero de estas cartas. Entre los fragmentos que se citan —en una carta fechada el 2 de enero de 1831 en lugar de 1833⁴—, Manuel Llauder y Comín transcribe las siguientes palabras de Aribau:

Con esta ocasión no puedo menos de felicitar a V. E. por el merecido entusiasmo que causa su presencia en esas provincias. Todos los amantes del orden nos congratulamos por el bien que en V. E. posee nuestra patria. Me permitirá V. E. que me tome la libertad de encomendar a su protección la imprenta de don Antonio Bergnes y C^ª, de esa ciudad, en la que estoy interesado. Es en su clase el mejor establecimiento que existe en España. Sólo necesita una mano tutelar, y si V. E. gusta de servirse de él para las Secretarías y oficinas que de V. E. dependen, quedará satisfecho del desempeño. Bergnes, además, es un joven ilustrado y cuando convenga a las superiores miras de V. E. puede por un periódico o por otro medio encaminar por el buen carril la opinión pública (Carta de Bonaventura Carles Aribau a Manuel Llauder, Marqués de Valle de Ribas, 17-11-1968, pág. 6; Llauder 1893)

4. Incluso el 14 de diciembre de 1832 la Audiencia denegó la autorización de publicar otro periódico al impresor Tomás Gaspar de Barcelona (González 1933, págs. 21-22) y en su informe seguía citándose la negativa dada a la solicitud de Bergnes.

Aribau dio muestras de agradecimiento unos días después, según informa el bisnieto de Manuel Llauder en el citado artículo:

Doy a V.E. las gracias por el apoyo que se ha servido dispensar a mi amigo Bergnes sobre el asunto del periódico para el cual S. M. ha tenido a bien conceder el permiso... V. E. ha hecho cuanto estuvo de su parte, y aún, repito, el agradecimiento que siempre conservará éste, su affmo. Servidor, q. e. s. m., Buen^a. Carlos Aribau (Carta de Bonaventura Carles Aribau a Manuel Llauder, s.d., Marqués de Valle de Ribas 1968 y 1983).

El nuevo informe fue realizado al parecer por Manuel Llauder, quien se mostró favorable y buscó una alternativa a las exigencias de la viuda de Brusi. El privilegio se le otorgó para un periódico, que precisamente no fuera un diario, por lo que *El Vapor* se publicaría sólo tres veces por semana —martes, viernes y sábado— y no podría publicar los avisos locales. De este modo se respetaba al histórico *Diario de Barcelona* y, como escribía Llauder,

cumplía su deseo de no perjudicar en manera alguna el derecho a la propiedad y, por otra parte, no defraudar al público de las luces que tanto pueden contribuir al adelantamiento de las artes y del Comercio de esta capital (Guillamet 2003, pág. 243).

El Vapor salió a luz poco después, el 22 de marzo de 1833 y con él iniciaba Antonio Bergnes su trayectoria como editor de publicaciones periódicas románticas, vulgarizadoras del saber y símbolos del progreso. El periódico se publicó en su imprenta hasta abril de 1835, momento en el que Manuel Rivadeneyra se independizó y se llevó el periódico a su propia imprenta. Coincide este hecho con el exilio a Francia de Ramón López Soler y el cambio de dirección de *El Vapor*, convertido ya en diario, en manos de Felipe Monlau hasta 1836.

Prácticamente coetánea a *El Vapor* es digna de mención la colección que Antonio Bergnes tituló *El nuevo viajero universal en América*. Se trata de una serie de *Historia de viajes* en tiradas numeradas sobre las Antillas (1832), Méjico (1832 y 1833), Bogotá (1832), Perú (1832 y 1833) y América en general (1833). Son compendios de otras obras y las solían firmar M. y E. Con estos títulos Bergnes fue engrosando su catálogo y materializando su proyecto filantrópico. Si años después consideraba a España ya más europea en su *Discurso sobre instrucción pública y los diversos métodos de enseñanza* (1847) era, en parte, gracias a la labor divulgativa de este tipo de volúmenes. «Ya no posible que un estado europeo se encierre y aisle como en otro tiempo» —escribía Bergnes— porque:

Los extranjeros y viandantes a quienes, como episodios, desterraba Licurgo de las unidades dramáticas de su república, van recorriendo ahora, bajo el nombre de libros, todos los países. De ahí que ya no hay estado solo, aunque sea

una isla situada en mares remotos. Los libros forman una república universal, una confederación de todos los pueblos... (Bergnes 1847, Clua 1995, pág. 47).

Materialmente, la concepción de *El nuevo viajero universal en América* se aproxima a la de la publicación periódica, ya que los problemas que el privilegio de edición de periódicos creaba debieron determinar su diseño más libresco. Se dirigía a un público sobre todo peninsular, poco después de que el Imperio se quedara reducido a Cuba y Puerto Rico en el continente americano. Anotemos por otra parte que los volúmenes de *El nuevo viajero universal en América* llenaron el hueco que el proyecto de *El Vapor* fue dejando durante el lento proceso de las autorizaciones y que desaparecieron cuando se publicó el periódico. Valga señalar la coincidencia, aun cuando puede que la desaparición de *El nuevo viajero universal* se deba a circunstancias ajenas al lanzamiento de *El Vapor*.

En tanto que sucesor de *El Europeo*, se suele considerar *El Vapor* como segundo periódico romántico de nombradía y, simbólicamente, ha llegado incluso a constituir el mito de los orígenes de la Renaixença catalana merced a la publicación de la «Oda a La Patria» de Aribau, el 24 de agosto de 1833⁵. Habían pasado ya casi diez años desde que desapareció *El Europeo* y si el romanticismo estaba calando lentamente en la prensa publicada en Barcelona no es porque se habían exiliado los exiliados italianos que contribuyeron a su impulso. El contexto no era favorable a un desarrollo más continuo del mismo en este medio de comunicación de masas controlado, como ya se ha observado, con privilegios reales y mediante la censura, a pesar de que esta fuese más permisiva con la hoja efímera de la prensa que con la edición libresca.

El periódico *El Vapor*, pese a su carácter todavía algo rudimentario, proponía una presentación gráfica esmerada. Su línea y diseño se asemejan a la de su antecesor *El Diario Constitucional de Barcelona*, periódico que fue prefigurando a *El Europeo*, pero que se suele olvidar. Como estudiamos en otro lugar, lo publicaron un grupo de amigos de la Sociedad Filosófica durante el Trienio Liberal, entre los que destacan los nombres de Aribau y de López Soler. Las secciones de estos periódicos son prácticamente las mismas y atienden a la actualidad política, la ciencia y la literatura. Destaquemos entre las secciones comunes la titulada *A Ambos Mundos* en la que se recogían puntuales noticias y recensiones de otros periódicos tanto de Europa como de Hispanoamérica. Tanto Aribau como López Soler gozaban ya de cierta pericia en la prensa periódica. Habían iniciado su trayectoria en el *Periódico erudito de la Sociedad*

5. Sobre el análisis del proceso de configuración de este mito es relevante el estudio de Ferrer (1987).

Filosófica (1815-1816), que era manuscrito y en el que aparece ya el motivo del vapor como símbolo del progreso⁶, así como de *El Europeo*. Entre sus colaboradores habituales destacaban los nombres Wenceslao Ayguals de Izco, Mariano González, Pedro Matza, Antonio Robot, José LLausas, Josep Andreu Fontcuberta —que firmaba José Andrew Covert-Spring—, Milà i Fontanals, Pere Mata, Ribot i Fontseré y Sinibaldo de Mas.

Resulta difícil calibrar la impronta que cada colaborador deja en este tipo de publicaciones cuando prevalece una visión colectiva del periódico o de la revista, y, ello, hasta que no aparece la figura del periodista con la consiguiente firma de las colaboraciones. No obstante, en tanto que propietario y aun habiendo cedido la dirección del periódico, Antonio Bergnes de las Casas tuvo forzosamente que creer en aquello que subvencionaba o, al menos, asumir las líneas generales de lo que su periódico defendía y que puntualmente sometía a la censura. No por nada el primer director fue el otro amigo del grupo, Ramón López Soler como ya hemos anotado. Se suele afirmar además que Soler volvió de Francia para asumir dicho cargo. Los indicios que hemos ido anotando apuntan, en consecuencia, a una presencia muy activa de Aribau en segundo plano, tal vez con mayor protagonismo del que se le ha concedido frente a Bergnes y López Soler en tanto que sus representantes públicos de *El Vapor*. Al margen de valoraciones poco cuantificables sobre el protagonismo de Bergnes y su personal romanticismo, cabe subrayar que *El Vapor* fue una publicación fundamental en su trayectoria de impresor. En primera instancia, le permitió cumplir sus objetivos altruistas y filantrópicos. El periódico se presentaba como portaestandarte de conciliación, de paz y de esperanza de bien. Sus objetivos, pragmáticos y utilitarios residían en:

Poner de manifiesto al negociante cuanto de más notable y provechoso acaeciere en el orbe mercantil y político, para que con más precisión y acierto pueda proceder al cálculo de sus operaciones, indicar al artesano los adelantos de las ciencias en su contacto con las aplicaciones artísticas; instruir al hacendado de los progresos que a cada paso hace la agricultura; y ofrecer de cuando en cuando al literato el cuadro de la literatura nacional y extranjera, la discusión de los puntos que más interesan a las ciencias, la crítica de las obras que se den a la luz, y de las piezas dramáticas que se juzguen acreedoras a ella (*Prospecto, El Vapor*, 22-3-1833).

6. De hecho, en el número 43 del mismo, se daba la expectante noticia de la entrada de un barco inglés de vapor en París (*Sesión 47*, día 48 agosto 1816). Asimismo, con una loa al vapor se inauguraba el primer número de la homónima revista e incluso se publicó el romance histórico «Al Vapor» atribuido al Duque de Rivas, a la sazón en el exilio, en el número 2 de *El Vapor*, del 23 de marzo de 1833. Sobre este romance del Duque de Rivas: Ferrer 1998, págs. 125-148.

Pese a su calidad de periódico de actualidad en el que no se podía eludir la noticia y la recensión informativa de otras publicaciones periódicas, *El Vapor* se perfilaba con un carácter enciclopédico dentro de los límites de las cuatro páginas y entre abundantes noticias. El carácter instructivo que interesaba al editor se iría posteriormente materializando en sucesivas publicaciones puesto que en aquellas columnas, poca cabida tenían estudios exhaustivos sobre tan diversos temas junto a la ineludible notificación de la actualidad nacional y extranjera. Es evidente que el periódico además canalizó y sirvió de plataforma de propaganda para los libros que la imprenta de Bergnes fue dando a la luz, en especial durante sus dos primeros años de vida.

El periódico en su primera salida fue bastante ecléctico y desde un punto de vista literario, el neoclasicismo en el que se formaron sus escritores convivió junto con un romanticismo europeo, en especial de corte historicista, como demuestra por ejemplo su actitud reverencial hacia Walter Scott en detrimento de autores como Ossian y Byron⁷. En contra de lo que se ha afirmado respecto de Bergnes y, en términos generales, *El Vapor* ilustra perfectamente que ser un espíritu moderado, liberal, incluso progresista, no es correlativo con la ideología que se profesa. Desde nuestra mirada de presente e influidos por nuestras tendencias al rigor taxonómico, tal vez sorprenda que un escritor que escribe novela social o utópica como es Wenscelao Ayguals de Izco, publique en *El Vapor* artículos —firmados— en los que defiende, por ejemplo, *La razonable imitación* neoclásica (20, 4-5-1883), o pone en tela de juicio *El Romanticismo* (74, 7-9-1833), como también puede resultar sorprendente que escritores tan carismáticos como Carles Bonaventura Aribau, padre mítico de la Renaixença, escriba poemas de circunstancias en honor a los monarcas en el mismo periódico.

Porque la ausencia de autoría en los artículos no implica forzosamente pensamiento único y compartido en el periódico, como tampoco contradicción. Como tribuna de opinión y de vulgarización *El Vapor* recoge voces y puntos de vista diversos a modo de caja de resonancia de un presente en período de cambio, con sus diversos puntos de vista e incluso sus refutaciones. En ello reside la riqueza de todo periódico y aún más cuando se apuesta por proyectos de corte altruista. A falta de un vaciado y estudio de fondo del mismo que reservamos para otra ocasión, basta con recorrer los dos primeros años de trayectoria de *El Vapor*, cuando era propiedad de Bergnes y sus socios, para comprobar cómo las cuatro páginas de esta publicación sirvieron

7. Recuérdese en particular el artículo «Influencia de las obras de Walter Scott en las generaciones actuales», *El Vapor*, 98, 23-11-1933.

de palenque para la difusión del romanticismo y de la cultura europea en España. Aquellos escritores abiertos a la producción europea pese a las opiniones refractarias y negativas de algunas revistas españolas. Del mismo modo censuraban a menudo la visión superficial y estereotipada que se tenía de los españoles en Europa, y el uso literario de que la Nación se hacía. Citemos a modo de muestra, las airadas críticas suscitadas por un melodrama estrenado en Londres en el que se pintaban las costumbres españolas, más cercanas a las «de los negros bozales de Mandinga» —censuraba el periodista— que a la realidad. De modo que con cierto encono continuaba su reseña en los siguientes términos sobre los clichés de los pueblos meridionales:

Cuatro quejas al sol de Nápoles y al calor de Andalucía, cuatro madrigales a las Ninfas de Venecia o de Sevilla, cuatro epigramas a condición baladí del italiano y a la hueca arrogancia del jaque andaluz; y cálale la patria de Rafael y Murillo, de Ariosto y de Cervantes. Ahora bien: este tejido de lugares comunes, de rasgos incoherentes, de pueriles necesidades, se emplea para enmarañar un enredo entre asesinos guapos, mujercillas fáciles, lacayuelos entremetidos y gentes supersticiosas... ¿Y estos son los españoles? —Sí señor, los españoles. —¿Pero cuáles? ¿Los de Despeñaperros, los de Madrid, los de Cádiz, los de la *Pineda fosca*? —Sin duda serán los últimos. —¡Ah! Pues entonces lícito nos sería pintar a los ingleses por los bárbaros que *hacen trompis*, o a los alemanes por los esquimales que fabricaban carbón en la Selva Negra (*Crónica teatral*, 57, 30-7-1833).

En lo que se refiere a literatura, mencionemos la presencia de las secciones *Eco de la literatura nacional y extranjera* y *Crónica Teatral*. En *Eco de la literatura...*, que no era de salida regular, la redacción ofrecía sus juicios críticos sobre algunas novedades editoriales. Allí se reseñó, por ejemplo, el volumen de *Poesías de un solitario* de Serafín Estébanez Calderón, bajo una mirada estética romántica. A juicio del crítico,

aquellas letrillas, odas, romances y sonetos fueron objeto de encomio por la libertad creativa de la que hizo gala el poeta, entregándose «a su propio genio, y no menos amable que el céfiro que riza en las noches de estío la blanda superficie de las ondas, pinta con sutilísimo pincel la vida de sus movimientos y la varia incertidumbre de sus colores» (*Eco de la literatura nacional y extranjera*, *El Vapor*, 4, 29-3-1933).

La sección *Crónica Teatral* fue una sección mucho más regular y fue el género al que mayor atención le prestó *El Vapor* al hilo de los estrenos en Barcelona. En general, se suele observar un acendrado gusto por el teatro de corte neoclásico, útil y moral, siguiendo el criterio del escenario como escuela de costumbres en la estela de las comedias moratinianas —*El Duque de Pentiebre*, Vicente Rodríguez de Arellano, 10, 12-4-1833; *Don Dieguito* de Manuel Eduardo de Gorostiza, 14, 20-4-1833—, y las traducciones que fueron llenando

la cartelera de Barcelona —*Oscar, hijo de Osían*, de Ducis, a cargo de Juan Nicasio Gallego, 13, 19-4-1833 y *El mozo de café o El espósito ilustre*, también de Ducis, 28, 24-5-1833; *Blanca y Montcasen* de Arnault, 27-4-1833; *Intriga honrada o El procurador de Picard*, 22, 10-5-1833, por citar algunos títulos—, sin descuidar por ello la producción española, como por ejemplo la tragedia *Pelayo* de Quintana, «gloria nacional» que ilustra el «justo medio» pese a su «vehemencia trágica, oportuno vigor y sonoridad desnuda de afectación pindárica» (23, 11-5-1833), o el repertorio clásico español como testimonio de la riqueza de la literatura nacional. En general, los críticos de *El Vapor* hicieron alarde de curiosidad frente a las producciones sobre todo francesas, como ya ha estudiado el profesor Francisco Lafarga (Lafarga 2004, 2009) e italianas. Por ello, otro género que se ensalzó fue la ópera, en particular italiana, como exponente de una sensibilidad romántica en el que la «complicación, el artificio, desconocida amalgama de lo físico con lo moral», de los que era ejemplo Bellini. Identificaban también dichas cualidades en el pintor Migliara o el escritor Walter Scott, junto con lo «filosófico por demás, análogo al ímpetu de sus pasiones y al desorden de sus facultades individuales» (9, 9-4-1833; y sobre *Il crociato in Egitto* de Meyerbeer, 16, 26-4-1833; *L'Elizire d'amore* y *LEsule di Roma* de Donizetti, 30, 28-5-1833 y 108, 26-11-1833 respectivamente).

En lo que a creación se refiere, en *El Vapor* vieron la luz composiciones poéticas en general de circunstancias, en función de eventos reales y períodos festivos. Además de la célebre *Patria* en catalán de Aribau, compuesta en honor de Gaspar de Remisa (68, 24-8-1833), encontramos títulos como *Jesús crucificado* de Aribau (5, 5-4-1833) y *Oda a a la muerte de Jesús* —tema literario recurrente durante la Semana Santa— que *El Vapor* ilustra con su habitual eclecticismo, tanto con un soneto de Manzoni como con el recuerdo de la *Oda* de Lista sobre el mismo asunto (8, 6-4-1833). Respecto de la prosa, anotemos que *El Vapor* cultivó el cuadro y la escena de costumbres en la sección precisamente titulada «Costumbres» a partir de una breve anécdota ficticia en general (*El profesor de pintura*, 11, 13-4-1833; *La sortija*, 14, 20-4-1833; *Don Pánfilo Bobalicón*, 20, 4-5-1833; *Ricote de cuatro días*, 26, 18-5-1833; *El matrimonio sentimental*; 29, 25-5-1833; *Memorias estudiantiles*, 32, 1-6-1833), en la misma línea que los otros periódicos y revistas literarias de la época.

Tras 1835 la actividad de Bergnes como profesor se fue incrementando. En su editorial siguieron viendo la luz las obras de Scott, de Manzoni, de Rousseau, de Goethe, de Fournier, de Fenelon, de Madame de Genis, entre los extranjeros; de Cervantes, de José Fontcuberta, de Mor de Fuentes, de Menéndez Valdés, entre otros nacionales, si bien su producción atendió sobremanera los títulos especializados de temas variados, desde la estadística,

las ciencias naturales y la historia hasta los manuales de estudio. Ese ecléctico maridaje de obras y disciplinas característico de su fondo editorial se reproducirá en su siguiente publicación periódica, *El Museo de Familias*.

Prensa y cultura para todos: *El Museo de familias* (1838-1941)

Bajo el título *El Museo de las familias. Obra periódica*, Antonio Bergnes de las Casas completaba su proyecto educativo y filantrópico en 1838, una vez más siguiendo las pautas de los trabajos de sus amigos londinenses, en particular, de Charles Knight presidente de la *Society for the Diffusion of Useful Knowledge*. Antonio Bergnes lanzó dicha revista u «obra periódica», a imagen de *The Penny Magazine* (1832-1845), la primera revista de carácter enciclopédico e ilustrada destinada a las clases medias en unos ambientes de signo liberal. Se le ha considerado la heredera y sucesora del proyecto ilustrado de la *Enciclopedia* por ofrecer gran variedad de conocimientos clasificados y acompañados con ilustraciones (Darnton 1982).

The Penny Magazine tuvo rápido e importante éxito porque se le consideraba una revista de gran utilidad para la educación popular, por lo que las imitaciones afloraron rápidamente en Europa y Estados Unidos. En Alemania, se tradujo de manera homónima *Das Pfenning Magazine* (1833-1835) y en Francia, sus equivalentes fueron *Magazine Pittoresque* (1833-1838) y el *Musée des familles. Lectures du soir* (1833-1900). Todas ellas compartían el mismo objetivo de dar a conocer los más variados temas, hasta entonces al alcance exclusivo de los hombres eruditos. Porque, como anunciaba Antonio Bergnes al lanzar *El Museo de las Familias*:

Entre los inventos modernos, ninguno más útil seguramente que el que pone al alcance del Pueblo los adelantos que han hecho las Ciencias, ilustrándole en orden a sus intereses, rectificando sus ideas equivocadas, y contribuyendo a su emancipación intelectual (*Prólogo, El Museo de las Familias*, 1838).

El público que querían captar era amplio; ya no sólo el consabido obrero —a la sazón jornalero— sino al «Pueblo» en general, en quien la literatura podía, a juicio del editor catalán, ejercer grandes beneficios a través de la imaginación y de la fantasía. En la línea de los proyectos cívicos ilustrados, pero sin elitismos y apelando al conocimiento sensible, con *El Museo de las familias* Bergnes se proponía elevar los niveles de instrucción y, en especial, la moralidad y el humanismo de sus lectores de ambos sexos. Desde la perspectiva ética, apolítica y en apariencia aconfesional de *El Museo*, el «Pueblo» para el editor no es sólo

el jornalero que en los días festivos puede dedicar algunas horas a la lectura de nuestro Museo, que en breve preferirá a los deleites groseros y perniciosos;

es también el muchacho aprendiz, para quien este libro vendrá a ser un recreo instructivo, y quizás un freno moral; es además la soltera, la casada, la madre de familia, que preferirá nuestros escritos castos e interesantes a las novelas ocasionadas e impuras que pervierten y descarrían; es el comerciante, el labrador, el soldado, el artesano, el marino, que hallarán en estas páginas instrucciones y solaz; es sobre todo la niñez, cuya activa inteligencia está pidiendo a todas horas alimento sano y sabroso que forme su corazón (*Prólogo, El Museo de las Familias*, 1838).

Pese a que Antonio Bergnes no tuvo reparos en filiar gráficamente su revista con *Musée des familles* al utilizar su portada y maquetación, la línea editorial que él proponía para sus cuadernillos⁸ mensuales —en 4º mayor de 8 pliegos en dos columnas, ilustrada con ricas láminas grabadas en boj— responde en mayor grado a la del original inglés. En efecto, *Musée des familles* es una revista de presentación más cuidada y prolija en ilustraciones que *The Penny Magazine* o que el *Magazine Pittoresque* —imitación cercana del original inglés—. Aunque en general la estructura compositiva es bastante semejante, las dos revistas francesas se distancian del modelo inglés por el carácter mucho más autóctono y menos universalista de sus contribuciones; o sea, que tienden a circunscribirse a la realidad, a la cultura y las preocupaciones francesas por lo que resultan lecturas más cercanas y tal vez más elocuentes para su público. Otro rasgo que las distancia del modelo inglés es la autoría de las contribuciones, la mayoría están rubricadas por sus escritores, asimismo de origen francés. Por todas estas características se deduce que las revistas francesas privilegiaban en mayor grado la creación y la selección de textos franceses evitando la servidumbre de las traducciones. No fue ese el criterio que rigió el quehacer de Antonio Bergnes. La organización de las secciones y de los contenidos de *El Museo de las familias* se asemeja sobremedida a *The Penny Magazine*. De ella recoge los epígrafes de modo que su carácter divulgativo, práctico y enciclopédico es más fiel al original inglés —o a *Magazine pittoresque* que *Musée de familles*—. De hecho, la creación literaria de la revista barcelonesa tiene menor representatividad que en todas ellas. «No se crea que sea una copia servil del que con este dictado se está publicando en Francia», aclaraba Antonio Bergnes en su citado *Prólogo a El Museo de las familias*, precisamente porque la traslación de aquellos contenidos poco interés podían despertar en el público lector español y porque su propósito era de editar una revista más «general y variado(a)», no tanto recabando originales españoles

8. Cada seis cuadernos constituían un tomo y en el último se entregaba el índice de todas las materias y títulos del tomo.

como nutriendo sus páginas de selectas traducciones de las obras periódicas de mayor nombradía que se están publicando en Europa:

La REVISTA DE EDIMBURGO, que es entre todas la más acreditada; las TRANSACTIONS FILOSÓFICAS y la ENCICLOPEDIA DE LA REAL SOCIEDAD DE LONDRES, LA REVISTA BRITANICA, la REVISTA DE PARIS, los ANALES DE VIAJES, LOS ANALES DE NUEVOS DESCUBRIMIENTOS EN ARTES Y OFICIOS; la Obra magnífica de FERRARIO, que contiene los monumentos, trajes, vistas, etc. de todos los pueblos del globo, y otras obras y manuscritos que sería largo de enumerar: tales son los materiales con que contamos para enriquecer la obra que anunciamos, y si a esto se agrega el realce de las láminas grabadas en boj por los más célebres artistas de Londres, París y Barcelona, fuerza será confesar que ninguna publicación de esta clase puede llevar a la nuestra ventaja (*Prólogo, El Museo de las Familias*, 1838).

Destacan además como fuentes las revistas *London and Westminster Revue*, *British and Foreign Review*, *Quarterly Revue*, *Blackwood Magazine*, *Asiatic Journal*, *Trimestral Review*, *Musée des familles*, según informan los artículos que de ellas fueron traduciendo en *El Museo de las familias*. Teniendo en cuenta el origen de todas estas fuentes, podemos afirmar que lo que distingue *El Museo de las familias* respecto de sus dos modelos más inmediatos es el estar compuesto esencialmente con un compendio de traducciones, y por el mismo motivo, su carácter extranjerizante: universalista, exótico y de notable americanismo cuando los artículos versan sobre ciencias naturales, sobre geografía y sobre viajes; en mayor grado europeísta en lo que se refiere a otros estudios científicos, a estudios morales, a historia y a literatura. Todo lo convertía Antonio Bergnes en atractivo y sugerente reclamo publicitario para futuros suscriptores, abriendo aquella cerrada España pirenaica y transportando a sus lectores a los parajes más curiosos y lejanos del globo y haciéndole descubrir extraordinarios eventos y novedades, extrañas costumbres y amenas realidades:

[...] a los áridos desiertos del África, a las frescas riberas del Ganjes, a los dilatados páramos y frondosas selvas de América, a las cumbres de los Andes, a las islas risueñas del mar del Sur, al asqueroso banquete del salvaje antropófago, a la caza del león, del tigre, del elefante; ora llamarán su atención los portentos de la industria, desde los toscos ensayos de los pueblos bárbaros hasta las colosales empresas que igualan hoy día los montes con el llano; ora contemplarán los fenómenos de la astronomía, física, etc.; ora quedarán embelesados con los estudios de historia natural, de donde se sacarán apólogos morales e interesantes; ora cautivarán su entendimiento las anécdotas y los estudios morales que se irán interpolando... (*Prólogo, El Museo de las Familias*, 1838).

Puesto que *El Museo de las familias* se componía según un criterio antológico —en vez del de la difusión de originales—, poco se sabe de sus colaboradores,

salvo de los pocos que en ocasiones se citan o de quienes se reconoce la paternidad de textos o de grabados: Antonio Rovira y Trías, arquitecto catalán, que cedía breves textos sobre monumentos catalanes y sus respectivos grabados; Joaquín María Bover y Rosselló, historiador mallorquín; Antonio Rovira y Trías, arquitecto; Antonio Fargas, musicólogo; Antonio Furió, mallorquín especialista en Bellas Arte y miembro de la Academia de las Bellas Letras de Barcelona y José Mor de Fuentes, amigo de Antonio Bergnes. Son éstas las únicas firmas que aparecen en los cinco volúmenes de la revista, aunque se sabe que el editor también colaboró con traducciones y otros textos de crítica e historia de la literatura. Bergnes recurrió también a autores que conocía de antemano por haberlos seleccionado para su fondo editorial —recordemos al alemán Enrique Zschokke, traducido al francés por Loeve-Weimars— e introdujo nuevos escritores e intelectuales extranjeros, tales como Jean Paul Richter, Marceline Valmore, Víctor Cousin, George Owen, Thomas Carlyle, Alexis de Tocqueville, James Morier, Lady Blessington, M. Bocas, M. G. Morris, Félix Romani, y Fenimore Cooper. Tampoco faltaron los extractos de títulos de su propio fondo editorial: de las obras científicas de naturalistas como las del célebre ornitólogo Audubon a los viajes de Revaux en sus *Consideraciones sobre la historia natural*, las obras de carácter histórico como las de Romey y de Thiers hasta el *Epítome histórico* de Vicente González de Regnerio que Antonio Bergnes incluyó en su edición de los *Romances del Cid Campeador* (III, 1840, págs. 340-354).

La visión extranjera está asimismo presente en las miradas especulares que los lectores de *El museo de familias* podían descubrir a través de las construcciones culturales que los alemanes habían realizado de la historia y la cultura españolas, como documentan algunos extractos en *Bosquejo de la poesía española anterior al siglo de Carlos de Austria* (II, 1839, págs. 324-330) basado en *Silvas de viejos romances viejos* (1815) de Grimm, *Floresta de rimas antiguas castellanias* (1821-1825) de Bohl von Faber y *Sammlung der besten alten spanischen Romanzen* (1817) de G.B. Depping's. A este último se debe también la serie de *Romances del Cid Campeador* arriba citada que *El Museo de Familias* publicaba de manera seriada a partir de junio de 1840. Se trata de una selección de romances que Depping había realizado de la *Colección de los más célebres romances antiguos españoles*, publicados en Altenburg en 1817 y por Bergnes en 1842, con prolijos grabados de José Gaspar y Miguel Torner que imitaban de los originales alemanes. Aparte de esa mirada que los escritores alemanes vertieron sobre la literatura española, encontramos algunas aportaciones autóctonas, aunque no son numerosas, en las que el lector podía reconocer su patrimonio nacional representado en algunas láminas y breves

descripciones históricas —*vid.* índices en anexo—. Entre los escritores españoles de quienes la redacción de *El Museo* ofrece algunos apuntes biográficos, destaquemos las figuras de Miguel de Cervantes y la de Telesforo de Trueba y Cosío. Como representante de la literatura nacional y del genio español desde una perspectiva romántica, descuellan la figura de Miguel de Cervantes (*Miguel de Cervantes Saavedra*, II, 1939, pág. 30) en pequeña y breve nota, probablemente de la pluma de Mor de Fuentes, quien había publicado un *Elogio a Miguel de Cervantes* y era asiduo colaborador de Bergnes. Respecto de Telesforo de Trueba se ofrece una biografía literaria en la que se rinde homenaje a su trayectoria como exiliado, víctima del despotismo español, y a su producción literaria en una lengua y para una sociedad ajenas a la propia.

Tasso, Schiller, Goethe, Hoffman, Morier o Lord Byron, como se puede observar en el índice adjunto, son las personalidades que destacaron entre los escritores, testimonio del carácter particularmente europeísta y extranjerizante de la literatura en *El Museo de familias*. Ahora bien, los relatos traducidos, desde las misceláneas, cuadros de costumbres, cuentos y novela por entregas son en particular de origen anglosajón debido a las fuentes utilizadas por Bergnes. La visión amena y moral cuáquera y protestante quedan sobremana representadas en estos relatos que reflejan realidades distantes de las españolas e incluso catalanas. Familias, hombres y mujeres, viajeros, científicos, médicos, químicos entre tantos otros personajes de origen sobre todo inglés —y puntualmente alemán, ruso o chino— desfilan por estas páginas cosmopolitas y extranjerizantes de *El Museo de las familias*.

Antonio Bergnes antepone los conceptos de ilustración y vulgarización en aras a «la felicidad del hombre» a los de creatividad y de originalidad en la revista (*Los editores del Museo de familias a sus suscriptores*, II, 1-5-1939). No por ello carecía el *Museo* de menor valor que otras publicaciones periódicas, porque para Bergnes, bastante visionario, primaba la comunicación sobre todo en un país tan rezagado como España, consecuencia del peso de su historia inmediata. En consecuencia, el *Museo* tenía unas finalidades pragmáticas que se enmarcaban en el proyecto de reforma de España en el ambiente de libertad de pensamiento y religión que auspiciaba la regencia isabelina; su destinatario principal, o al menos al que quería seducir, era el pueblo. Porque era consciente de las dificultades materiales —el tiempo y el dinero—, el *Museo de las familias* respondía a ellos con estas publicaciones por entregas y baratas que ofrecían conocimientos prácticos y «aplicables a las primeras necesidades de la vida», y que podían abrir puertas a otras necesidades educativas y culturales menos urgentes a la sazón (*Al público, los editores del Museo de familias*, III, enero de 1840).

La revista gozó de gran éxito, pues a decir de Antonio Bergnes, contó en menos de un año con tres mil suscriptores, los cuales fueron en aumento hasta 1840. Por este motivo, el *Museo* pasó a ser mensual, a imitación de otros periódicos anglosajones y se estructuró en grandes secciones temáticas por disciplinas lo que le imprimía mayor solemnidad académica y rigor científico y cultural. Estos rasgos, sin embargo, no agradaron a sus lectores, por lo que en el segundo semestre de 1840, *El Museo de las Familias* volvió a su organización inicial suprimiendo entradas, como muestran los índices, relativas a los boletines de las academias y aligerando las de carácter científico, filosófico e histórico. Aunque la literatura quedaba en un segundo plano en este proyecto altruista y reformista, el tipo de discurso que utilizaba *El Museo de las familias*, ya fuese en textos científicos, históricos, filosóficos o de viajes, buscaba ante todo la amenidad y la facilidad. El *docere* y *delectare* horaciano primaban hasta el punto de seleccionar entre los textos aquellos pasajes más fáciles, más narrativos y testimoniales.

La curiosidad, el exotismo —de los cuatro rincones del mundo—, el carácter singular y extraordinario caracterizaron los artículos de *El Museo*. Los redactores solían recordar a los lectores dichos rasgos considerados como signo de originalidad, para estimular la lectura de textos de divulgación y cuadros domésticos cuya «autenticidad es indisputable». Estaban escritos en estilo sencillo —como los redactores pergeñaban en subrayar—, incluso a veces «sin pretensiones de autor» (*Misceláneas. Memorias autobiográficas de una familia malaya*, IV, 1840, pág. 21). Ese afán de acercamiento y de nivelación a un lector de poca formación era recurrente y dictó el estilo de *El Museo*, salvo en el segundo semestre de 1840, período en el que los textos tomaron un calibre algo más académico, como ya se ha anotado, a imagen de la distribución en secciones de la revista. En numerosas ocasiones los redactores presentan los textos en unas breves introducciones cuyo objetivo reside en crear un clima de confianza para animar a los lectores. Por ejemplo, a la hora de disertar sobre la epidemia de peste en Londres, el anónimo periodista se dirigía en los siguientes términos al lector:

No espere el lector hallar en este cuadro la historia o descripción de aquella espantosa catástrofe que en 1665 diezmó la población de Londres; sino una narración sencilla, escrita sin arte ni afectación, el conjunto de las circunstancias, muy vulgares, por cierto, que señalaron la existencia de una familia durante el desenlace de las vicisitudes del gran drama. La verdad y la posición de los personajes constituyen todo el mérito de esta relación (*Un episodio de la peste de Londres de 1665*, IV, 1840, pág. 55).

Estos hablantes periodistas desarrollan las funciones narrativas de los textos con intenciones didácticas, convirtiendo en relato el hecho, el dato o el

documento a través de cuentos, autobiografías ficticias, relatos testimoniales, parábolas a modo de *exempla* tradicionales. Ya sea para dar vida a los estudios científicos, geográficos o de viajes, el estilo busca el contacto personal, cercano al lector como muestra el apelativo de la cita anterior. Siguiendo la tradición y el pragmatismo didáctico, el discurso se reviste de cierta oralidad atendiendo, obviamente, a la capacidad de recepción y de memorización del auditor durante la lectura en voz alta en familia o en los gabinetes. El acto de escritura se convierte incluso en gesto locutorio, en habla, y para ello se hace acopio de cualquier artilugio persuasivo para cautivar la atención del lector y se recurre a la personalización y humanización de los contenidos. Por ello, casi siempre es un personaje, en un contexto determinado y sometido a unos avatares mínimos precisos, quien trasmite los conocimientos deseados. Sobresalen asimismo los textos escritos en primera persona, en los que el personaje experimenta y a la vez reflexiona sobre su experiencia, entremezclando narración y diálogo para dar vivacidad a los textos. Todos estos rasgos abundan en la dimensión vivencial y sensible de acto de lectura y de apropiación de conocimientos.

Sea cual sea el tema o el argumento desarrollado, la perspectiva de los redactores de *El Museo* responde a los valores del pensamiento y de la estética románticos. Ya sea al tratar el tema de la Edad Media, en la estela de Walter Scott, incluso en estos textos de mayor o supuesta objetividad, no renunciará el escritor a «conservar sin afectación el tinte de candor que brilla en los autores desconocidos que nos han suministrado materiales para nuestra relación» (*Edad Media española. Bernardo el Carpio*, I, 1938, pág. 107). Aunque en el cuadro de costumbres dedicado a Bernardo el Carpio, *El Museo* se proponía remozar su figura siguiendo un criterio historicista supuestamente objetivo en el que se eliminase cualquier indicio novelesco para distanciarse de la crónica y de los romances, el periodista opta sin embargo por el anacronismo y el «tinte de candor» apostando por la capacidad de evocación y sugerencia del relato; o sea, por el conocimiento sensible. En la misma línea, cuando se trata de presentar alguna enfermedad en los apartados de *Ciencias médicas*, el periodista justifica su punto de vista y la metodología que adopta en la presentación, por ejemplo, del enajenamiento verbal, apelando de nuevo aquel tipo de conocimiento personal y subjetivo⁹.

9. El artículo empieza reaccionando en contra del ciego e irreflexivo empirismo: «Vamos a dar una ojeada sobre esta interesante enfermedad, y principalmente sobre las causas que la determinan o la desarrollan. No es nuestro intento cabal, minucioso, técnico. Nos limitaremos a reunir hechos, cuya exactitud podrán reconocer todos, apelando a sus recuerdos; pues en el fondo, son estas las únicas bases en que puede el hombre científico

En general, como ya se ha observado en sucesivas ocasiones, conviven en las páginas de *El Museo de familias* los temas y valores de la sensibilidad romántica con los de la cultura clásica de Antonio Bergnes, pero también de Mor de Fuentes —más olvidado— en lo que a literatura se refiere si bien quien acabó firmando en el último volumen (*La Pléyada española o los siete prohombres*, V, 1841, págs. 303-310). En los artículos sobre literatura subyace el pensamiento filosófico y estético alemán, y en el concepto de literatura como espejo del alma —númen— y crisol de las civilizaciones occidentales. Aun teniendo en cuenta los particularismos nacionales la visión que suele ofrecer *Museo de familias* de la literatura y del arte en general es ya internacional e incluso universalista. Trátese del *Progreso y de la decadencia de la pintura* (IV, 1840), de la *Comparación entre las literaturas de los diversos países del globo* (IV, 1940), del *Influjo que ha ejercido o está ejerciendo Walter Scott en la riqueza, la moralidad y la dicha de la sociedad moderna* (I, 1938) o de las *Mujeres griegas* (I, 1938), entre otros títulos, no faltaron las referencias a la literatura como reflejo del carácter de los pueblos y de sus circunstancias históricas, pero sobre todo, a las interrelaciones, a las influencias, a las actualizaciones y a la evolución en una especie de cosmovisión europeísta de la cultura y del arte. Se compagina esta visión romántica de la literatura con la filantrópica, ya que se le atribuyen un didactismo capaz de educar moralmente a los lectores.

Valga este rápido recorrido por *El Museo de las familias* para poner de manifiesto la importante contribución de las revistas románticas a la creación de un espacio cultural y literario europeo *avant la lettre* y la visión moderna que los románticos tuvieron de la comunicación. A todas luces, *El Museo de familias*, por su carácter enciclopédico, fue una útil empresa filantrópica, pues Antonio Bergnes de las Casas estaba convencido de que la educación y la instrucción eran una «varilla mágica que, bien dirigida, ha de mejorar el aspecto del país, empleando en su ventaja el exceso de vida de la nación, que, por efecto de la ignorancia, se empleó en destrozarlo» (Bergnes 1847, Clua 1995, pág. 73).

Tras cinco años de existencia, el 1 de junio 1841, los editores de *El Museo de Familias* anunciaban el cese de la revista y su sustitución por *El Album pintoresco español*. Bergnes ocupó nuevos cargos y funciones académicas, pero aun así volvió a fundar un nuevo periódico o revista cultural de dimensión también europeísta. Como su título, *La Abeja* tenía asimismo como objetivo el polinizar con nuevos conocimientos, ideas, valores y sensibilidades el «destrozado» panorama cultural español.

edificar con seguridad» (*Ciencias médicas. Del enajenamiento verbal, causas que lo producen, y remedios que lo curan*, I, 1938, pág. 191).

ANEXO

I– Vol. I, 1838

- Prólogo
- Estudios de Historia Natural, págs. 1-18.
- Viajes. Viaje de Lima a Para, por los Andes, las misiones y el río de las Amazonas, págs. 21-32
- Costumbres Inglesas. El regreso del Nabá, págs. 33-46.
- De la Hidrofobia y de los medios de precaver su desarrollo, págs. 47-51.
- Viajes. Terremoto en Chile, págs. 51-58.
- Mosaico de la Iglesia San Miguel de Barcelona, pág. 59.
- Sepulcro de Escipión en Tarragona, pág. 60.
- Ciencias Médicas. Del régimen dietético y de su influencia en la salud, págs. 61-70.
- Viaje al Polo Boreal, págs. 70-84.
- Don Juan, págs 84-94.
- Baños que existían en Barcelona en la calle del mismo nombre, pág. 95.
- El Soldado ruso y la joven armenia. Anécdota contemporánea, págs. 96-107.
- Edad Media española. Bernardo del Carpio, págs. 107-114.
- Fisiología. De la edad y de su influjo en la economía del hombre, págs. 114-118.
- Una caza de elefantes en las cercanías del cabo de Buena-Esperanza, págs. 118-121.
- Arco de Bará, cerca de Tarragona, pág. 122.
- La cena en casa de un nigromántico. Imitación de un cuento alemán, págs. 123-128.
- Cuadro de costumbres. La lonja de Londres, págs. 128-135.
- Expedición proyectada en los Estados Unidos para explorar los recursos comerciales de las Islas del Mar del Sur, págs.135-142.
- Viaje al Polo Boreal, págs. 142-153.
- Diario de un médico. El Boxer o el luchador y la Niña. págs. 153-170.
- La amistad, págs. 170-174.
- El utilizador. Anécdota americana, págs. 174-177.
- La caridad en el invierno, págs. 178-180.
- Filosofía. Los restos de Jacob, págs. 181-185.
- Puente del Diablo y arco triunfal cerca de Martorell, pág. 186.
- Proverbios orientales. Plutarco, Ley de Solón, pág. 186.
- Virgilio, Pelea de dos toros en celo. Geórgicas, pág. 187.

- Ciencia médicas. Del enajenamiento mental, causas que lo producen y remedios que lo curan, págs. 191.
- Sala capitular del monasterio de Poblet, pág. 197.
- Historia de las sectas religiosas. Los cuaqueros. Los anabaptistas, págs. 198-206.
- Viajes. Tres días en las riberas del Orinoco, págs. 206-211.
- Diario de un médico. El comerciante arruinado, págs. 211-220.
- Estudios morales. Aventuras de una familia inglesa, cap. I y II, págs. 222-231.
- Literatura. Mujeres griegas, págs. 231-240.
- Ciencias Naturales. Observaciones sobre las principales clasificaciones del género humano, págs. 240-243.
- Costumbre húngaras. Speranski I, págs. 243-255.
- Historia. Situación del pueblo ruso desde sus orígenes hasta nuestros días, págs. 256-273.
- Estudios morales. Aventuras de una familia inglesa, cap. III-V, págs. 274-289.
- Diario de un médico. Deslie y arrepentimiento, págs. 290-300.
- Escenas de la Iglesia primitiva, págs. 300-304.
- Minerva. Catedral de Tarragona, pág. 305.
- Barcelona vista de la punta del muelle nuevo, págs. 306-308.
- La Maladeta. Junto a Venasque. Escenas de los Pirineos, págs. 308-317.
- Representaciones de Jovellanos. El esclarecido Jovellanos, perseguido de muerte por Godoy, y encerrado en la fortaleza de Belver, en Mallorca, dirigió a Carlos IV los escritos siguientes, que son dechado de sublime elocuencia y de castizo lenguaje, págs. 317-320.
- Geografía. Viajes. De los viajes más recientes alrededor del mundo, págs. 320-330.
- Diario de un médico. Deslie y arrepentimiento, págs. 331-339.
- Los lobos, págs. 339-344.
- Escenas de la vida militar. Una ejecución en la isla de Malta, págs. 344-349.
- El sepulcro de María, págs. 349-354.
- Influjo que ha ejercido y está ejerciendo Walter-Scott en la riqueza, la moralidad y la dicha de la sociedad moderna, págs. 354-359.
- Misceláneas. El último jefe de una tribu indiana. Anécdota americana, págs. 359-362.
- Las dos hermanas, págs. 362-369.
- Don Juan de Austria, págs. 371-372.
- Escenas irlandesas, págs. 372-378.

- Economía política, De los diferentes sistemas de colonización, de sus causas y de sus resultados, págs. 379-383.
- Anfiteatro de Tarragona, pág. 384.

II– Vol. II, 1839

- Los editores del Museo de Familias a sus suscriptores. Aviso importante, pág. 6.
- Estudios de historia natural. Artículo II, págs. 7-17.
- Diario de un médico. El rico y el pobre, págs. 17-23.
- Cuadro de costumbres. Jorge de Lindsay, págs. 24-29.
- Miguel de Cervantes Saavedra, págs. 30-32.
- Moral. Fábricas de vicios y delitos al uso de los gobiernos. Fábricas de vicios y delitos al uso de los gobiernos (*Babylon the Grese*), págs. 33-41.
- Viajes. Un invierno en Laponia, págs. 41-47.
- Ingenios contemporáneos. D. Vicente Cuyás, págs. 48-49.
- Bajo relieve del claustro de la catedral de Tarragona, pág. 50.
- Ciencias naturales. Escenas de la vida de un naturalista, págs. 51-62.
- La Alhambra, págs. 63-64.
- Filosofía-Historia, — La Magia en el siglo XIX y en los anteriores, págs. 64-74.
- Diario de un médico. La Tisis, págs. 74-82.
- Gelina, págs. 82-92.
- Un matrimonio griego en Atenas, págs. 92-95.
- Escenas de la vida marítima. El Maelstrom, págs. 95-99.
- Estudios marítimos. De algunos animales apócrifos y fabulosos del mar, págs. 99-103.
- Historia contemporánea. Morris, M. G., Memorias, págs. 104-116.
- Murillo, págs. 117-118.
- San Miguel Desfal, págs. 118-119.
- Arqueología. Banquetes atenienses, págs. 120-127.
- Usos y costumbres de los chinos, págs. 128-145.
- Ciencias médicas. De la combustión humana espontánea, págs. 145-150.
- Costumbres sicilianas, págs. 150-158.
- Diario de un médico. ¡Es loca...!, págs. 157-171.
- Viajes. Excursión a la Meca y a la Medina, págs. 172-179.
- Cardona, págs. 179-180.
- El Taso, pág. 181-190.
- Autobiografía. Juventud, locura y casualidad, págs. 191-201.
- De las casas de refugio en los Estados Unidos, págs. 201-204.

- Ciencias médicas. Método seguro para mejorar la salud y alargar la vida, págs. 205-210.
- Viajes. Segunda expedición comercial a las costas de China, págs. 210-213.
- Literatura. Supersticiones poéticas de la Escocia, págs. 214-223.
- Diario de un médico. El desafío, págs. 223-228.
- Morier, James, Las consejas de Schiraz, págs. 226-337.
- El casamiento chino, págs. 237-239.
- Schiller, págs. 239-241.
- La corte de Madagascar, págs. 241-245.
- Los monjes del monte San Bernardo, págs. 245-247.
- Persecuciones contra el cristianismo, págs. 248-250.
- Vista de Monistrol y de la montaña de Montserrat, págs. 250-251.
- Los pongos, págs. 252-256.
- La caverna del tigre, págs. 256-259.
- Ciencias físicas. De los sonidos naturales y de su relación con el arte musical, págs. 259-267.
- Potencias intelectuales y nuestra edad. Humphrey Davy, págs. 267-272.
- Biografía. Vida y aventuras de Trelawney, amigo de Lord Byron, págs. 272-281.
- El sepulcro de Lord Byron en Hucknall Torkard, págs. 281-284.
- El cisne blanco y el cisne negro, págs. 284-286.
- El perro de Terranova, págs. 286-289.
- Los gemelos de Siam, págs. 289-291.
- Diario de un médico. La hija del comerciantes, págs. 291-301.
- Furió, Antonio, D. Guillermo Mesquida, págs. 302-303.
- Rovira y Trías, Antonio, Claustros de la Iglesia de San Pablo de Barcelona, págs. 304-306.
- Comunicado sobre la historia de España por Carlos Romey, págs. 306-307.
- Manresa, págs. 307-308.
- La catedral de Córdoba, pág. 309.
- Filosofía. Carácter de nuestra época, págs. 310-316.
- Miscelánea. Manuscrito encontrado en una casa de Orates, págs. 317-319.
- Berzelius, págs. 319-324.
- Bosquejo de la poesía española anterior al siglo de Carlos V de Austria, págs. 324-330.
- Diario de un médico. Agonía de un sabio, págs. 330-339.
- George Washington, págs. 329-349.
- Artistas célebres de nuestra época. John Flarman, págs. 349-359.

- Estudios morales. Huard y Verduron, Parte I, Capítulos I-VII, págs. 359-377.
- Furió, Antonio, Jorge Bosch, págs. 377-378.
- Ingleses y franceses, págs. 379-381.
- Shakespeare, págs. 381-389.
- Placeres levantinos, págs. 390-395.
- Ingenios contemporáneos. Hugo Fóscolo, págs. 396-400.
- El Ángel de los Williams, págs. 400-420.
- Ignacio de Loyola, págs. 421-431.
- Sepulcro cerca de Manresa, pág. 431.
- Simón de Bolívar. Historia contemporánea, págs. 432-436.
- Romani, Félix, Vanina de Ornano, pág. 437-442.
- A los suscriptores al Museo de familias. Aviso importante, págs. 443-445.
- Nápoles. págs. 445-446.
- Civilización primitiva y civilización actual del nuevo mundo, págs. 446-452.
- Viajes. Aventuras y desdichas de Francisco Burgett, págs. 452-465.
- Ciencias físicas. Noticia sobre el daguerrotipo, págs. 465-471.
- Historia contemporánea. Sublevación del Cairo, págs. 472-478.
- Diario de un médico. La niña mimada. La muerte en el tocador, págs. 478-480.
- Zschokke, Enrique, Literatura alemana. El muerto desposado, págs. 480-483.
- Bover, Joaquín María, Descripción de la milagrosa gruta de Son Lluís en la isla de Mallorca, págs. 484-485.
- Valmore, Marceline (Desbordes), Un cuento para los niños. La escuela. Los nadadores, págs. 486-489.
- Richter, Jean Paul, Literatura alemana. El sueño de una pobre loca, págs. 490-493.
- Campaña en Arabia de un oficial europeo, págs. 493-499.
- Historia contemporánea. José Bonaparte, págs. 500-511.

III– Vol. III, 1840

- Al público. Los editores del Museo de Familias. Aviso importante, págs. 2-3.

enero 1840, n°15

- I. El Museo de familias o Revista Universal, 15 de enero de 1840. De los medios más adecuados para fomentar la instrucción de las clases jornaleras, págs. 7-14.
- III. Ciencias-Bellas Letras. El daguerrotipo, págs. 14-15
- II. Boletín académico. Academia de Ciencias Naturales y Artes de Barcelona, Sesión de 25 de octubre de 1839, págs. 15-28.
- IV. Filosofía y amena literatura.
 - Diario de un médico. El Falsario, págs. 28-34.
 - Gimnastica moderna, págs. 35-44.
 - Artes y oficios. Fábricas, págs. 44-45.
 - Artes químicas, pág. 45.
 - Colores-tintes. Receta para blanquear la cola fuerte, págs. 45-46.
 - Artes litológicas a la mecánica, págs. 46-47.
 - Agricultura. Instrucción de los trabajos que se hacen por todo el año en los campos, huertos y jardines. Enero, pág. 47-49.
- VI. Historia. Geografía y viajes. Excursión en los Estados Unidos, págs. 49-54.
- VII. Biografía. Registro Necrológico.
 - Carlos I, págs. 56-58.
 - A. P., Don Antonio Sandalio de Arias, págs. 58-61.
- VIII. Boletín Bibliográfico. Bibliografía española, págs. 61-64.

febrero 1840, n°16

- I. Ventajas del estudio de la economía política, págs. 65-67.
- II. Boletín Académico, Academia de Ciencias Naturales y Artes de Barcelona. Academia de Buenas Letras de Barcelona. Academia Sevillana de Buenas Letras. págs. 69-71.
- III. Ciencias-Bellas Letras.
 - El Diorama. págs. 71-74.
 - Furió, Antonio, «Monumento erigido al marqués de la Romana», págs. 74-77
- IV. Filosofía y amena literatura. Huida de un francés, prisionero en Inglaterra, págs. 77-98.
- V. Artes y oficios. Fábricas.
 - Economía doméstica, pág. 98.
 - Artes químicas, pág. 98.
 - Proceder para unir o pegar la porcelana rota, pág. 99.

- Agricultura. Instrucción de los trabajos que se hacen por todo el año en los campos, huertos y jardines. Febrero, pág. 101-104.
- VI. Historia. Geografía y viajes.
 - Romey, Charles, Sitio y toma de Barcelona en 804 por los franco-aquitano, págs. 103-106.
 - El juramento del Bajá, págs. 110-118.
- VII. Biografía. Registro Necrológico. Goethe, págs. 118-127.
- VIII. Boletín Bibliográfico, págs. 127-128.

marzo 1840, n°17

- Sobre la utilidad de la educación clásica, págs. 129-131.
- Ciencias. Higiene, págs. 131-135.
- Astronomía. La tierra vista desde la luna. Del día y la noche en la superficie de la luna, pág. 135-138.
- Filosofía y amena literatura. El farol de julio, págs. 138-145.
- Escenas irlandesas. Los oranjistas, págs. 146-152.
- Geografía y viajes.
 - Isleños de la Polinesia, págs. 152-162.
 - La peste a bordo del bergantín del Espíritu Santo, págs. 163-172.
- Biografía.
- La Santa Flecha, por Zurbarán, págs. 172-173.
- Zacarías Werner, págs. 174-182.
- Artes y oficios. Fábricas, págs. 182-190.
- Boletín Bibliográfico, págs. 190-192.

abril 1840, n°18

- Civilización entre antiguos y modernos, págs. 193-201.
- Filosofía y amena literatura. Diario de un médico. Intriga y furor, págs. 202-211.
- Viajes. Quince días en Palestina, págs. 212-216.
- Ciencias. Una palabra a nuestros lectores, págs. 216-221
- Cuadro de costumbres.
 - El casamentero, págs. 222-229.
 - El ventrílocuo, págs. 229-231.
- Thorvalsen, págs. 232-235.
- Ciencias médicas. De la apoplejía, págs. 235-238.
- Biografía.
 - El P. Canellas, págs. 239-240.

- Fenelon, págs. 241-249.
- Reseña de los trabajos agrícolas y hortícolas en el mes de abril, págs. 249-251.
- Bibliografía, págs. 251-252.

[mayo 1840, n°19]

- Colección de memorias del socio Agustín Yañez, leídas en varias sesiones de la Academia de Ciencias de Barcelona sobre la temperatura de dicha ciudad, págs. 252-262.
- Biografía. Broussais, págs. 264-267.
- Diario de un médico. La esposa, págs. 267-282.
- Viajes. Senegambia, págs. 283-291.
- Historia y monumentos de Córdoba, págs. 292-296.
- Ciencias. Química, págs. 296-302.
- Higiene, Vestidos. Sueño, págs. 302-306.
- Reseña de los trabajos agrícolas y hortícolas en el mes de mayo, págs. 306-308.

[junio 1840, n°20]

- Estudios morales. Un episodio de la guerra de Santo Domingo, págs. 308-320.
- Del cultivo de los pantanos y terrenos baldíos, págs. 320-328
- Historia Natural, Consideraciones generales. División de la Historia natural en varias ramas...., págs. 329-337.
- Reseña de los trabajos agrícolas y hortícolas en el mes de junio, págs. 337-339.
- González de Reguero, Vicente, Epítome histórico de la vida de Rodrigo Díaz de Vivar, págs. 340-351.
- Romance I, II, III, págs. 351-353.
- Bisso, J., Idea sobre el origen e historia de la medicina, págs. 353-355.
- Biografía.
 - Rubens, págs. 356-358.
 - La Bella Fornarina, págs. 358-362.
 - El tribunal supremo, págs. 362-365.
 - El escultor de agradecido, págs. 364-366.
 - Diario de un médico. El perro fantasma, págs. 366-370.
- Filosofía. De la popularidad entre antiguos y modernos, págs. 371-376.

- Progreso, estado actual y porvenir de las fábricas de algodón en Inglaterra, págs. 376-382.

IV– Vol. IV, 1840

- Los editores del Museo de las Familias, 1 de julio de 1840, pág. 6.
- Diario de un médico. El corazón traspasado, págs.7-10.
- Comparación entre las literaturas de los diversos países del globo, págs. 15-17.
- Higiene, págs. 18-20.
- Misceláneas. Memorias autobiográficas de una familia malaya, págs. 21-24.
- Ojeada política y comercial sobre la cuenca del Mediterráneo, págs. 24-28.
- Medicina. De la erisipela, págs. 28-30.
- Reseña de los trabajos agrícolas y hortícolas en el mes de julio, págs. 30-32.
- Ensayo sobre Lavater y su sistema fisiognómico, págs. 32-39.
- Estudios morales. La hija del general, págs. 39-49.
- La caza del lobo, págs. 41-42.
- Romance IV, V, VI, VII, págs. 31-34.
- Un episodio. De la peste en Londres en 1665, págs. 55-59.
- Una hora de sobras, págs. 59-61.
- Viajes. Escenas de un invierno en las orillas del Misisipi, págs. 62-69.
- Diario de un médico. Los primeros afanes, págs. 69-81.
- Ojeada política y comercial sobre la cuenca del Mediterráneo, págs. 81-89.
- Costumbres de las Universidades de Alemania, págs. 89-102.
- Del comercio de opio con la China, págs. 102-106.
- Reseña de los trabajos agrícolas y hortícolas en el mes de agosto, págs. 106-107.
- Comparación de la mortalidad entre célibes y casados, págs. 108-109.
- Misceláneas. Un seguro marítimo, págs. 110-114.
- Romance VIII, IX, X, XI, XII, págs. 115-120.
- Filosofía. Moral. Los abolicionistas en los Estados Unidos, págs. 120-124.
- Literatura. Biografía.
 - Don Telesforo de Trueba y Cosío, pág. 125.
 - Monthyon, pág. 126.
 - Franklin, págs. 127-136.
 - Juicio sobre el trágico alemán, págs. 136-138.
- Reseña de los trabajos agrícolas y hortícolas en el mes de septiembre, págs. 138-140.

- Diario de un médico. Un erudito frustrado, págs. 140-146.
- Geología. Su definición y división de la tierra. Ideas generales, págs. 147-153.
- Medicina. Instrucción popular acerca de los socorros que se han de emplear con los ahogados y sofocados, págs. 153-157.
- Viajes. Una excursión a Santa Elena, págs. 158-160.
- Biografía. Dupuytren, págs. 161-162.
 - Roberto Boyle, págs. 162-164.
 - Francisco Bacon, págs. 165-168.
- Costumbres. El album de Waterloo, págs. 168-171.
- Misceláneas. La loca de Ostende, págs. 171-173.
- Romances del Cid Campeador. Romance XIII, XIV, XV, XVI, XVII, págs. 174-179.
- Bellas artes. Progreso y decadencia de la pintura en España, págs. 179-190.
- El amante de la emperatriz, págs. 190-193.
- Economía política. De la coligación de los jornaleros y de su influjo en la riqueza social, págs. 193-205.
- Diario de un médico. El lastimado por un espectro, págs. 203-215.
- Las mujeres en Italia, págs. 215-221.
- Reseña de los trabajos agrícolas y hortícolas en el mes de octubre, págs. 221-223.
- Romances del Cid. Romance XVIII, XIX, XX, XXI, págs. 224-229.
- Conor O'Mara. Tradición irlandesa, págs. 229-235.
- Zoología. Indagaciones sobre la aparición de los mamíferos en el globo, págs. 235-237.
- Inauguración de la estatua de Gutenberg en Maguncia, pág. 238.
- Higiene de la leche, págs. 239-242.
- Carta de Mr. Victor Cousin. Profesor de filosofía al Conde de Montalivet. Instrucción general para los maestros de las escuelas populares, págs. 239-242.
- Los dos millonarios. Cuentos morales de Zschokke, traducción del alemán, págs. 250-264.
- Reseña de los trabajos agrícolas y hortícolas en el mes de noviembre, págs. 265-266.
- Ciencias médicas. Influencia perjudicial de las tareas intelectuales de los niños en su organización y salud, págs. 264-267.
- Diario de un médico. La cabeza al revés, págs. 267-274.
- El canónigo con dos conciencias, págs. 274-280.

- Revaux, Consideraciones generales sobre la historia natural, págs. 280-289.
- La acrópolis de Atenas, págs. 290-291.
- Romances del Cid. Romance XXII, XXIII, XXIV, págs. 291-295.
- Literatura italiana. Silvio Pellico, págs. 295-300.
- Historia de los piratas y de la piratería, págs. 300-307.
- Estadística médica. Duración comparada de la vida en el hombre y en la mujer, págs. 308-310.
- Antropología. Estado social de los habitantes de la Oceanía, págs. 311-318.
- Progresos y desarrollo de la filosofía y de las ciencias metafísicas desde el principio del siglo XIX, págs. 318-328.
- Revaux, Consideraciones generales sobre la historia natural. Artículo segundo, págs. 328-337.
- Consideraciones nuevas sobre la constitución geológica de Europa, págs. 337-344.
- Los dos millonarios. Cuentos morales de Zschokke, traducción del alemán, págs. 346-360.
- Reseña de los trabajos agrícolas y hortícolas en el mes de diciembre, págs. 360-361.
- Bibliografía española. La historia del Emperador Napoleón. Biblioteca infantil, págs. 361-365.
- La vieja doncella de Boston. Leyenda americana, págs. 366-370.
- Romances del Cid. Romance XXV, XXVI, XXVII, págs. 371-374.
- Historia del drama, págs. 374-383.

V– Vol. V, 1941

- Diario de un médico. El cáncer, págs. 5-8.
- Paleografía. De los libros y manuscritos antes y después del descubrimiento de la imprenta, págs. 8-19.
- Consideraciones generales sobre la historia natural. Artículo Tercero: Mamíferos con cuatro manos (quadrumana), págs. 19-26.
- El cerrajero de Filadelfia, págs. 26-32.
- Economía Política. Influencia de la industria en el aumento de la población, págs. 33-36.
- Biografía. Antonio Barnave, págs. 36-39.
- Amor, págs. 42-48.
- El Cid. Romances XXIX-XXXII, págs. 49-52.
- Vista interior de la mezquita de Achmet de Constantinopla, págs. 53-54.

- Economía política. De la esclavitud, su origen y resultados en los pueblos antiguos y modernos (1), págs. 56-70.
- Bellas artes. Apuntes sobre una nueva especie de voz cantada, págs. 71-73.
- Episodios de la vida de un naturalista. Aventuras, descripciones y escenas de la naturaleza (I), págs. 74-80.
- Costumbres-Tradiciones. Antigüedad del carnaval, o saturnales antiguas y modernas, págs. 80-84.
- Ciencias Naturales. La alquimia y la piedra filosofal, págs. 84-95.
- Escenas de la vida marítima. Un crucero en frente de la isla de cuarzo, págs. 95-98.
- Costumbres religiosas. Entierros entre los turcos, págs. 98-100.
- Psicología. Cuadro filosófico de los progresos del magnetismo animal desde Mesmer hasta el día, págs. 99-107.
- Consideraciones generales sobre la historia natural. Artículo IV. Mamíferos volátiles (chiroptera), págs. 407-416.
- Romances del Cid. XXXIII-XXXVIII, págs. 117-121.
- Costumbres. El Serrallo del hajá de Vidín, págs. 122-129.
- Viajes. Los cantones de la Suiza central, págs. 132-140.
- Consideraciones generales sobre la historia natural. Artículo quinto, págs. 140-154.
- Historia de Haiti. De sus revoluciones e importancia actual, págs. 155-159.
- Arqueología. De la fabricación y comercio de libros en la antigua Roma, págs. 160-162.
- Lady Blessington, Dos meses de matrimonio, págs. 162-171.
- Romances del Cid. XXXIX-XL, págs. 174-177.
- Costumbres indias. Los muertos vivos, págs. 178-181.
- Embriaguez, págs. 182-183.
- Casas de hierro fundido, págs. 184-185.
- Influencias de la pasión del juego en la salud, pág. 185.
- Historia. Expedición marítima hecha por los españoles en el siglo XV en las costas de Francia e Inglaterra, págs. 186-192.
- Literatura. Poetas alemanes del siglo XIX, págs. 193-204.
- Consideraciones generales sobre la historia natural. Artículo sexto, págs. 204-214.
- Filosofía religiosa. Lutero y la reforma, págs. 214-229.
- Viajes. Bellas artes, Recuerdos de Roma, págs. 227-230.
- Romances del Cid. XLI-LIV, págs. 231-234.
- Viajes. Estadística. Puerto Rico, su colonización y progresos, págs. 238-250.

- M. Bocous, Ojeada histórico-crítica sobre la Literatura italiana, traducida del francés, anotada, y aumentada con un suplemento, págs. 250-266.
- Viajes. Costumbres. La ciudad y la Corte de San Petersburgo, págs. 268-279.
- Costumbres. Vida comercial e industrial de los habitantes de Roma, págs. 279-284.
- Consideraciones generales sobre la historia natural. Artículo séptimo, págs. 284-293.
- Estadística. Bibliografía. De la imprenta en el siglo XV, y de la propagación de este arte por las varias partes del mundo, págs. 293-303.
- J. M. de F., La Pléyada española o los siete prohombres. págs. 303-310.
- Romances del Cid. XLV-XLVI, págs. 311-316.
- Un matrimonio de la mano izquierda, págs. 316-325.
- Economía social. Política. Religión. Los socialistas ingleses. Esfuerzos y progresos de la secta owenita en Inglaterra, págs. 326-332.
- Consideraciones generales sobre la historia natural. Artículo octavo, págs. 332-346.
- Política. Filosofía. Progreso, Variedades y Porvenir de la democracia en Europa y América, págs. 346-354.
- Filosofía. Educación. De las Universidades de la Alemania y de la enseñanza superior en diferentes países de Europa, págs. 354-367.
- J. LL., Ojeada histórico-crítica sobre la Literatura italiana, traducida del francés, anotada, y aumentada con un suplemento, págs. 367-375.
- Romances del Cid Campeador, XLV, III-L, págs. 376-382.
- El Veridico, Fenómeno intelectual, págs. 382-383.

II. Literatura, historia y pensamiento. Índice temático del museo de familias¹⁰

Antigüedades, sitios, monumentos

1– Vol. I, 1838: Mosaico de la iglesia de San Miguel en Barcelona, pág. 59. – Sepulcro de Escipión en Tarragona, pág. 60. – Baños que existían en Barcelona en la calle del mismo nombre, pág. 94. – Arco de Bará, cerca de Tarragona, pág. 122. – Puente del diablo y arco triunfal cerca de Martorell, pág. 186. – Sala capitular del monasterio de Poblet, pág. 197. – Anfiteatro de Tarragona, pág. 384

10. Reproducimos original del índice temático en las materias relativas a cultura humanística.

II– Vol. II, 1839: –Bajo relieve del claustro de la catedral de Tarragona, pág. 50. –Ciencias naturales. Escenas de la vida de un naturalista, págs. 51-62. –La Alhambra, págs. 63-64. –San Miguel Desfal, págs. 118-119. –Vista de Monistrol y de la montaña de Montserrat, págs. 250-251. –Manresa, págs. 307-308. –La catedral de Córdoba, pág. 309. –Sepulcro cerca de Manresa, pág. 431. –Nápoles. págs. 445-446.

Bellas artes

IV– Vol. IV, 1840 : –Progreso y decadencia de la pintura en España, págs. 179-190.

Biografía

I– Vol. I, 1838: Don Juan de Austria, págs. 371-372.

II– Vol. II, 1839: –Miguel de Cervantes Saavedra, págs. 30-32. –Ingenios contemporáneos. D. Vicente Cuyás, págs. 48-49. –Murillo, págs. 117-118. –El Taso, pág. 181-190. –Schiller, págs. 239-241. –George Washington, págs. 329-349. –Potencias intelectuales y nuestra edad. Humphrey Davy, págs. 267-272. –Biografía. Vida y aventuras de Trelawney, amigo de Lord Byron, págs. 272-281. –Berzelius, págs. 319-324. –D. Guillermo Mesquida, págs. 302-303. –Artistas célebres de nuestra época. John Flarman, págs. 359. –Jorge Bosch, págs. 377-378. –Shakespeare, págs. 381-389. –Ingenios contemporáneos. Hugo Fóscolo, págs. 396-400. –Ignacio de Loyola, págs. 421-431. –Simón de Bolívar. Historia contemporánea, págs. 432-436.

III– Vol. III, 1840: –Carlos I, págs. 56-58.-A. P., Don Antonio Sandalio de Arias, págs. 58-61. –Goethe, págs. 118-127. –La Santa Flecha, por Zurbarán, págs. 172-173. –Zacarías Werner, págs. 174-182. –Thorvalsen, págs. 232-235. –El P. Canellas, págs. 239-240. –Fenelon, págs. 241-249. –Broussais, págs. 264-267. –Rubens, págs. 356-358. –La Bella Fornarina, págs. 358-362.

IV– Vol. IV, 1840 : –Literatura. Biografía. –Don Telesforo de Trueba y Cosío, pág. 125. –Monthyon, pág. 126. –Franklin, págs. 127-136. –Dupuytren, págs. 161-162. –Roberto Boyle, págs. 162-164. –Francisco Bacon, págs. 165-168.

V– Vol. V, 1841: –Antonio Barnave, págs. 36-39. –Filosofía religiosa. Lutero y la reforma, págs. 214-229.

Cuadros de costumbres

I– Vol. I, 1838: –Costumbres Inglesas. El regreso del Nabá, págs. 33-46. –Don Juan, págs. 84-94. –El Soldado ruso y la joven armenia. Anécdota contemporánea, págs. 96-107. –Edad Media española. Bernardo del Carpio, págs. 107-114. –La lonja de Londres, págs. 128-135. –El utilizador. Anécdota americana, págs. 174-177. –Historia de las sectas religiosas. Los cuaqueros. Los anabaptistas, págs. 198-206. –Costumbre húngaras. Speranski I, págs. 243-255.

II– Vol. II, 1839: –Cuadro de costumbres. Jorge de Lindsay, págs. 24-29. –Gelina, págs. 82-92. –Un matrimonio griego en Atenas, págs. 92-95. –Costumbres sicilianas, págs. 150-158. –Autobiografía. Juventud, locura y casualidad, págs. 191-201. –El casamiento chino, págs. 237-239.

Diario de un médico

I– Vol I, 1838: –Diario de un médico. El Boxer o el luchador y la Niña. págs. 153-170. –Diario de un médico. El comerciante arruinado. págs. 211-220. Desliz y arrepentimiento. págs. 290-300. –Desliz y arrepentimiento, págs. 331-339.

II– Vol. II, 1839: –La tisis, págs. 74-82. –El rico y el pobre, págs. 17-23. –¡Es loca...!, págs. 157-171. –El desafío, págs. 223-228. –La hija del comerciantes, págs. 291-301. –Agonía de un sabio, págs. 330-339. La niña mimada. La muerte en el tocador, págs. 478-480.

III– Vol. III, 1840: *Ver Estudios morales.*

IV– Vol. IV, 1840: –El corazón traspasado, págs.7-10. –Los primeros afanes, págs. 69-81. –Un erudito frustrado, págs. 140-146. –El lastimado por un espectro, págs. 203-215. La Cabeza al revés, págs. 267-274.

Estudios morales

I– Vol. I, 1838: –La cena en casa de un nigromántico. Imitación de un cuento alemán, págs. 123-128. –La amistad, págs. 170-174. –La caridad en el invierno, págs. 178-180. –Aventuras de una familia inglesa, págs. 222-231. –Aventuras de una familia inglesa, págs. 274-289. –Escenas de la Iglesia primitiva, págs. 300-304. –Escenas de la vida militar. Una ejecución en la isla de Malta, págs. 344-349. –El sepulcro de María, págs. 349-354. –Las dos hermanas, págs. 362-369. –Escenas irlandesas, págs. 372-378.

II– Vol. II, 1839: –Moral. Fábricas de vicios y delitos al uso de los gobiernos. Fábricas de vicios y delitos al uso de los gobiernos (*Babylon the Grese*), págs. 33-41. –De las casas de refugio en los Estados Unidos, págs. 201-204.–Las consejas de Schiraz, págs. 226-337. –Huard y Verduron, Parte I, Capítulos I-VII, págs. 359-377. –Viajes. Aventuras y desdichas de Francisco Burgett, págs. 452-465. –Un cuento para los niños, págs. 486-489.

III– Vol. III, 1840: Ver Estudios morales. Amena literatura.

Literatura

I– Vol. I, 1838: –Mujeres griegas, págs. 231-240.

II– Vol. II, 1839: –Supersticiones poéticas de la Escocia, págs. 214-223. –Bosquejo de la poesía española anterior al siglo de Carlos V de Austria, págs. 324-330. –El Ángel de los Williams, 400-420. –El muerto desposado, págs. 480-483. –El sueño de una pobre loca, págs. 490-493. –Vanina de Ornano, pág. 437-442.

III– Vol. II, 1840: Ver Estudios morales. Amena literatura.

IV– Vol. IV, 1840: –Comparación entre las literaturas de los diversos países del globo, págs. 15-17. –Juicio sobre el trágico alemán Schiller, págs. 136-138. –Silvio Pellico, págs.295-300. Bibliografía española. págs. 361-365. –Historia del drama, págs. 374-383.–Romances del Cid Campeador, págs. 31-34, págs. 115-120, págs. 174-179, págs. 224-229, págs. 291-295, págs. 371-374.

V– Vol. V, 1841: –Diario de un médico. El cáncer, págs. 5-8. –Paleografía. De los libros y manuscritos antes y después del descubrimiento de la imprenta, págs. 8-19. –El cerrajero de Filadelfia, págs. 26-32. –Arqueología. De la fabricación y comercio de libros en la antigua Roma, págs. 160-162. –Poetas alemanes del siglo XIX, págs. 193-204. –De la imprenta en el siglo XV, y de la propagación de este arte por las varias partes del mundo, págs. 293-303. –La Pléyada española o los siete prohombres, págs. 303-310. –Ojeada histórico-crítica sobre la Literatura italiana, traducida del francés, anotada, y aumentada con un suplemento, págs. 367-375. –Romances del Cid Campeador, págs.49-52, págs. 117-121, págs. 174-177, págs. 231-234, págs. 311-316, págs. 376-382.

Estudios morales-amena literatura

III– Vol. II, 1840: –*Diario de un médico: El Falsario*, págs. 28-34. –Intriga y furor, págs. 202-211. –La esposa, págs. 267-282. –El perro fantasma, pág. 366-370. –Huida de un francés, prisionero en Inglaterra, págs. 77-98. –El juramento del Bajá, págs. 110-118. –El farol de julio, págs. 138-145. –Los oranjistas, págs. 146-152. –La peste a bordo del bergantín del Espíritu Santo, págs. 163-172. –El casamentero, escenas de la vida escocesa, págs. 222-229. –El ventríloquo, págs. 229-231. –Un episodio de la guerra de Santo Domingo, págs. 308-320. –Romances del Cid, págs. 351-353. –El escultor de agradecido, págs. 364-366.

Filosofía

I– Vol. I, 1838: –Los restos de Jacob, págs. 181-185. –Influjo que ha ejercido y está ejerciendo Walter-Scott en la riqueza, la moralidad y la dicha de la sociedad moderna, págs. 354-359.

III– Vol. II, 1840: –Ventajas del estudio de la economía política, págs. 65-67. –De los medios más adecuados para fomentar la instrucción de las clases jornaleras, págs. 7-14. –Sobre la utilidad de la educación clásica, págs. 129-131. –Civilización entre antiguos y modernos, págs. 193-201. –De la popularidad entre antiguos y modernos, págs. 371-376.

Historia

I– Vol. I, 1838: –Situación del pueblo ruso desde sus orígenes hasta nuestros días, págs. 256-273.

III– Vol. II, 1840: –Sitio y toma de Barcelona en 804 por los franco-aquitanos, págs. 103-106. –El tribunal supremo, págs. 362-365.

Filosofía – Historia

II– Vol. II, 1839: –La Magia en el siglo XIX y en los anteriores, págs. 64-74. –Morris, M. G., Memorias, págs. 104-116. –Persecuciones contra el cristianismo, págs. 248-250. –Carácter de nuestra época, págs. 310-316. –Civilización primitiva y civilización actual del nuevo mundo, págs. 446-452. –Historia contemporánea. Sublevación del Cairo, págs. 472-478.

Historia, Filosofía, Moral, Política

III– Vol. II, 1840: –Ojeada política y comercial sobre la cuenca del Mediterráneo, págs. 24-28, págs. 81-89. –Estudios morales. La hija del general, págs. 39-49. –Costumbres de las Universidades de Alemania, págs. 89-10. –De la coligación de los jornaleros y de su influjo en la riqueza social, págs. 193-205. –Una hora de sobras, págs. 59-61.-Filosofía. Moral. Los abolicionistas en los Estados Unidos, págs. 120-124. –Las mujeres en Italia, págs. 215-221. –Carta de Mr. Victor Cousin. Profesor de filosofía al Conde de Montalivet. Instrucción general para los maestros de las escuelas populares, págs. 239-242. –Antropología. Estado social de los habitantes de la Oceanía, págs. 311-318. –Los dos millonarios. Cuentos morales de Zschokke, traducción del alemán, págs. 250-264. págs. 346-360. –Historia de los piratas y de la piratería, págs. 300-307. –Progresos y desarrollo de la filosofía y de las ciencias metafísicas desde el principio del siglo XIX, págs. 318-328.

V– Vol. V, 1841: –Influencia de la industria en el aumento de la población, págs. 33-36. –Amor, págs. 42-48. –De la esclavitud, su origen y resultados en los pueblos antiguos y modernos (1), págs. 56-70. –Historia de Haití. De sus revoluciones e importancia actual, págs. 155-159. –Historia. Expedición marítima hecha por los españoles en el siglo XV en las costas de Francia e Inglaterra, págs. 186-192. –De las Universidades de la Alemania y de la enseñanza superior en diferentes países de Europa, págs. 354-367. –Los socialistas ingleses, págs. 326-332. –Progreso, Variedades y Porvenir de la democracia en Europa y América, págs. 346-354.

Misceláneas

I– Vol. I, 1838: Una caza de elefantes en las cercanías del cabo de Buena-Esperanza, págs. 118-121. –Proverbios orientales. Plutarco, Ley de Solón, pág. 186. –Pelea de dos toros en celo, pág. 187. –Barcelona, págs. 306-308. –Representaciones de Jovellanos, págs. 317-320. –Los lobos, págs. 339-344. –El último jefe de una tribu indiana. Anécdota americana, págs. 359-362.

II– Vol. II, 1839: –Los pongos, págs. 252-256. –El sepulcro de Lord Byron en Hucknall Torkard, págs. 281-284.-Comunicado sobre la historia de España por Carlos Romey, págs. 306-307. –Manuscrito encontrado en una casa de Orates, págs. 317-319. –La caverna del tigre, págs. 256-259.-Ingleses y franceses, págs. 379-381.-Campana en Arabia de un oficial europeo, págs. 493-499.

IV– Vol. IV, 1840: –Memorias autobiográficas de una familia malaya, págs. 21-24. –La caza del lobo, págs. 41-42. –Un episodio. De la peste en Londres en 1665, págs. 55-59. –Comparación de la mortalidad entre célibes y casados, págs. 108-109. –Un seguro marítimo, págs. 110-114. –La loca de Ostende, págs. 171-173. –Conor O'Mara. Tradición irlandesa, págs. 229-235. –Costumbres. El album de Waterloo, págs. 168-171. –El amante de la emperatriz, págs. 190-193. –El canónigo con dos conciencias, págs. 274-280. –Inauguración de la estatua de Gutenberg en Maguncia, pág. 238. –La acrópolis de Atenas, págs. 290-291. –La vieja doncella de Boston. Leyenda americana, págs. 366-370.

V– Vol. V, 1841: –Apuntes sobre una nueva especie de voz cantada, págs. 71-73. –Episodios de la vida de un naturalista. Aventuras, descripciones y escenas de la naturaleza (I), págs. 74-80. –Costumbres-Tradiciones. Antigüedad del carnaval, o saturnales antiguas y modernas, págs. 80-84. –Escenas de la vida marítima. Un crucero en frente de la isla de cuarzo, págs. 95-98. –El Serrallo del hajá de Vidín, págs. 122-129. –Dos meses de matrimonio, págs. 162-171. –Costumbres indias. Los muertos vivos, págs. 178-181. –Casas de hierro fundido, págs. 184-185. –Embriaguez, págs. 182-183. –Influencias de la pasión del juego en la salud, pág. 185. –Un matrimonio de la mano izquierda, págs. 316-325. –Vista interior de la mezquita de Achmet de Constantinopla, págs. 53-54.

Viajes

I– Vol. I, 1838: –Viaje de Lima a Pará, por los Andes, las misiones y el río de las Amazonas», págs. 21-32. Terremoto en Chile, págs. 51-58. –Viaje al Polo Boreal, págs. 70-84. –Expedición proyectada en los Estados Unidos para explorar los recursos comerciales de las Islas del Mar del Sur, págs. 135-142. –Viaje al Polo Boreal, págs. 142-153. –Tres días en las riberas del Orinoco, págs. 206-211. –La Maladeta. Junto a Venasque. Escenas de los Pirineos, págs. 308-317. De los viajes más recientes alrededor del mundo, págs. 320-330.

II– Vol. II, 1839: –Un invierno en Laponia, págs. 41-47. –Usos y costumbres de los chinos, págs. 128-145. –Excursión a la Meca y a la Medina, págs. 172-179. –Segunda expedición comercial a las costas de China, págs. 210-213. –La corte de Madagascar, págs. 241-245. –Los monjes del monte San Bernardo, págs. 245-247. –Bosquejos levantinos, págs. 390-395.

III– Vol. III, 1840: –Excursión en los Estados Unidos, págs. 49-54. –Isleños de la Polinesia, págs. 152-162. –Quince días en Palestina, págs. 212-216. Historia y monumentos de Córdoba, págs. 292-296. –Senegambia, págs. 283-291.

IV– Vol. IV, 1840: –Escenas de un invierno en las orillas del Misisipi, págs. 62-69. –Una excursión a Santa Elena, págs. 158-160.

V– Vol. V, 1841: –Los cantones de la Suiza central, págs. 132-140. –Bellas artes, Recuerdos de Roma, págs. 227-230. –Costumbres. La ciudad y la Corte de San Petersburgo, págs. 268-279. –Vida comercial e industrial de los habitantes de Roma, págs. 279-284. –Puerto Rico, su colonización y progresos, págs. 238-250.

Bibliografía

- ANÓNIMO. 5-12-1832. «La trompeta literaria», *Revista española*, 8.
- BERTRAN I PIJOAN. 1931. *Prensa de Catalunya*, Barcelona.
- CLUA SERENA, José Antonio. 1987. «Bergnes de las casas, helenista del sexenio liberal español. Semblanza intelectual», *Estudios clásicos*, 29, 92, págs. 59-71.
- COMAS I GÜELL, Montserrat. 2009. *La imprenta catalana i els seus protagonistes al inici de la societat liberal (1800-1833)*, Tesis doctoral, dirigida per Borja de Riquer, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, Consultado <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/4821/mcglde1.pdf?sequence=1>, diciembre de 2012.
- DARNTON, Robert. 1982. *L'Aventure de l'Encyclopédie, 1775-1800*. París, Seuil.
- DURÁN Y SEMPERE, Agustín. 1952. *Editores y librerías en Barcelona: Estivill, Piferrer, Brusi, Bastinos*, Barcelona, José Boch.
- FERRER, Antoni-Lluc. 1987. *La patrie imaginaire: la projection de «La Pàtria» de B.C. Aribau (1832) dans la mentalité catalane contemporaine*, Aix en Provence, Publications Université de Provence.
- FERRER, Antoni-Lluc. 1998. «Tres poemas inéditos del Duque de Rivas (1825-1833)», *Mélanges offerts au professeur Guy Mercadier*. Aix en Provence, Publications Université de Provence, págs. 125-148.
- FREIRE LOPEZ, Ana María. 2005. «Un negocio editorial romántico (Aribau y Walter Scott)», *Anales de Literatura Española*, 18, págs. 163-180.
- GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel. 1933. «Sobre *El Vapor*, periódico de Barcelona», *Amigos de Zorrilla*, Valladolid, Imprenta Castellana, págs. 17-22.
- GUILLAMET, Jaume. 2003. *Els orígens de la premsa a Catalunya. Catàleg de periòdics antics (1641-1833)*, Barcelona, Arxiu Municipal de Barcelona.
- HUADE PASCUAL, Pilar. 2006. «Bergnes de las Casas, crítico literario: entre el helenismo y el romanticismo», Marieta Cantos Casenave (ed.), *Redes y espacios de opinión pública: de la Ilustración al Romanticismo: Cádiz, América y Europa ante la Modernidad, 1750-1850*, Universidad de Cádiz, Alienta Editorial, págs. 237-247.

- JURETSCHKE, Hans. 1979. «La Abeja» de Bergnes de las Casas o aspectos del Germanismo catalán hacia mediados del siglo XIX, *Estudis Universitaris Catalans*, XXIII, págs. 313-329.
- LAFARGA, Francisco. 2004. «Nombres propios en la literatura francesa en El Vapor (1833-1836)», Marta Giné Janer y Yolanda Domínguez (coord.), *Prensa hispànica i literatura francesa al segle XIX: petites i grans ciutats = Prensa hispànica y literatura francesa en el siglo XIX: pequeñas y grandes ciudades*, Universitat de Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, págs. 47-64.
- LAFARGA, Francisco. 2009. «La cultura francesa en *El Vapor* (1833-1836): referentes franceses en el debate sobre el romanticismo; en Encarnación Medina Arjona (coord.); *La prensa = La presse*, Universidad de Jaén, Diputación Provincial de Jaén, págs. 31-40.
- MIQUEL I VERGÉS, Josep M. 1937. *La Premsa catalana del vuit-cents*. Barcelona, Barcino, 2 vols., 309+308.
- OLIVES CANALS, Santiago. 1947. *Bergnes de las Casas, helenista y editor, 1801-1879*, Barcelona, C.S.I.C.
- RUBIÓ Y ORS, Joaquín, 1887. *Noticia de la vida y escritos de D. Manuel Milá i Fontanals*, Barcelona, Imprenta de J. Jesús Roviralta.
- SEGALÁ Y ESTALELLA, Luis. 1916. «El Renacimiento Helénico en Catalunya», *Discurso inaugural en la apertura del Curso Académico 1915-1916 de la Universidad de Barcelona*, Barcelona, Tipografía La Académica.
- TORRENT, Joan y TESIS, Rafael. 1966. *Història de la premsa catalana*, Barcelona, Bruguera.
- VALLE DE RIBAS, Marqués de [Manuel Rodríguez de Llauder]. -11-1968. «Aportación al periodismo. Unas cartas de Aribau aclaran la fundación de *El Vapor*». *ABC*.
- VALLE DE RIBAS, Marqués de [Manuel Rodríguez de Llauder]. 26-4-1983. «Aribau, Llauder i el periódico *El Vapor*», *El Noticiero Universal*.

Fecha de recepción: 04/07/2013

Fecha de aceptación: 12/09/2013

CRÍTICA TEATRAL EN *EL ARTISTA*: DEFENSA DEL NUEVO DRAMA ROMÁNTICO

Nadia Rebeca VAÍLLO GARRI

nadia.vaillo@ua.es
Universidad de Alicante

Resumen

El Artista, revista literaria del primer tercio del siglo XIX, establece como principal objetivo la defensa de la nueva escuela romántica; propósito este que se muestra de modo evidente en los artículos de crítica literaria. Las reseñas sobre teatro no solo analizan y valoran las propias representaciones, sino que además reflexionan sobre los principios y polémicas del nuevo movimiento. Concretamente, los editores de esta revista madrileña denuncian el lamentable estado en el que se halla el teatro, fruto del escaso afecto e interés que el público le prodiga a las bellas artes españolas. Asimismo, critican los errores estéticos y estilísticos de la vieja y obsoleta escuela neoclásica. La difusión del nuevo drama romántico también tiene cabida en estas páginas destinadas al análisis literario, donde los colaboradores de *El Artista* defienden con vehemencia estas piezas teatrales, convertidas en objeto de crítica por parte de algunos sectores.

Palabras clave: *El Artista*, romanticismo, crítica teatral, decadencia del teatro, nuevo drama romántico.

Abstract

El Artista, a literary journal from the first third of the 19th century, establishes the defence of the new romantic school as its main goal; such purpose is very noticeable in the articles devoted to literary criticism. The theatre reviews not only analyse and evaluate the performances themselves, but also reflect on the new movement's principles and controversial aspects. Specifically, this Madrid-based magazine's editors denounce the regrettable conditions for theatre, due to how little affect or interest Spanish fine arts receive from the public. Likewise, they criticise the aesthetic and stylistic flaws in the outdated neoclassical school. The dissemination of new romantic drama finds its space as well within these pages aimed at literary analysis; there, *El Artista's*

collaborators vehemently advocate for these theatrical pieces, which had become an object of criticism for some.

Keywords: *El Artista*, Romanticism, theatre criticism, decadence of theatre, new romantic drama.

El Artista, cuyo primer número vio la luz el domingo 4 de enero de 1835, surgió con el evidente propósito de divulgar y defender el incipiente movimiento romántico¹. Sus editores, Eugenio de Ochoa y Federico de Madrazo, expresaron la esencia de esta corriente literaria en distintos artículos de carácter polémico e introdujeron composiciones poéticas y narrativas de marcado gusto romántico. Pero si algún género asumió de forma especial la defensa de la nueva escuela, este fue el teatral. Por ello, existen numerosos artículos que, desde diferentes perspectivas, abordan el teatro del siglo XIX, ya sea para debatir sobre las polémicas del momento, para reseñar una obra concreta o para comentar la actuación y escenografía de una determinada representación teatral. Autores como el propio Ochoa o el conde de Campo Alange, escritores prolíficos en todos los ámbitos y secciones de la revista, dedicaron gran parte de sus publicaciones a la descripción y análisis de la escena teatral. Junto a ellos, Ventura de la Vega, José Bermúdez de Castro o José de Espronceda colaboraron, aunque de modo más tímido, en la elaboración de reseñas teatrales. La abundancia de textos sobre esta temática contrasta fuertemente con la escasez de artículos sobre narrativa o poesía, géneros que apenas son tratados desde un punto de vista teórico.

Desde sus páginas, *El Artista* denunció de forma constante el desastroso estado en el que se encontraba el teatro español, preocupación que no solo afectó a los redactores de la revista, sino que fue común para todas las escuelas y tendencias. Quizá, y así se refleja en el estudio previo que precede a la publicación madrileña², los románticos otorgaron mayor gravedad a la decadencia del teatro porque lo consideraban el género propicio para combatir, como ya había ocurrido en Francia, a los defensores del clasicismo. El exceso de traducciones, causa indudable de la crisis teatral, se convirtió en el principal objeto de crítica; muchos autores atacaron lo que consideraban el mayor obstáculo para el florecimiento de un teatro nacional que, por entonces, se mostraba demasiado apegado a las piezas extranjeras. «La manía de las traducciones ha llegado ya a su colmo. Nuestra nación, en otros tiempos tan original, no

1. Véase Ayala Aracil (2002).

2. Estudio preliminar de Ángel González García y Francisco Calvo Serraller en el facsímile de *El Artista* (1993).

es otra cosa en el día que una nación traducida» (Mesonero Romanos cit. por Dengler Gassin 1989, p. 307). Mesonero Romanos denunciaba en estos términos el exceso de obras foráneas que llegaban a territorio nacional mediante las traducciones. En efecto, las creaciones propias y originales eran un bien que escaseaba en el panorama teatral decimonónico; una ojeada a la cartelera madrileña refleja que, entre 1830 y 1850, las obras extranjeras —la mayoría de origen francés— que habían sido representadas en los dos teatros de la capital suponían un 60% de la producción total. Ante este dato tan alarmante, es lógico pensar que los dramaturgos, críticos teatrales y demás individuos ligados a este género intentaran reducir el exceso de traducciones que, como si de una plaga se tratara, se había extendido por el mundo del teatro. Así se entiende que Eugenio de Ochoa reaccionara ante declaraciones que, como la que sigue, apoyan la traducción: «Pero si las obras originales han de ser como el *Maniquí*, vengan traducciones, que por malas que sean serán más tolerables y no influirán tan directamente en el descrédito de nuestra literatura»³ (II, p.39). Estas palabras proceden de *Biblioteca Universal de todos los conocimientos humanos*, obra de carácter didáctico que el editor madrileño elogia en uno de los artículos de *El Artista*; sin embargo, lo que empieza siendo crítica de esta obra, recientemente publicada, se torna análisis del estado del teatro y, por consiguiente, alegato en favor de la creación de obras originales; un giro que no sorprende en *El Artista*, tan predispuesto siempre a abordar los grandes asuntos teatrales. Como respuesta, Eugenio de Ochoa proporciona una serie de razones que ponen de relieve el efecto perjudicial de las tan criticadas traducciones. Oponiéndose al criterio de los redactores de la *Biblioteca Universal*, considera que el auténtico descrédito de la literatura nacional no procede de las obras originales, sino de las traducidas, cuya excesiva demanda impide el desarrollo de «nuestros ingenios». Por ello, es imprescindible y urgente estimular las producciones de carácter nacional, verdadero componente de la literatura española, aunque ello conlleve, en algunos casos, la elaboración de dramas como el *Maniquí*, considerada no solo por los editores de la *Biblioteca Universal*, sino también por los de *El Artista*, una obra de escaso interés. Obra que, a pesar de su pésima calidad o justamente por ella, es necesaria para la creación de las grandes piezas teatrales:

¿Ignora este escritor que solo a fuerza de estímulos, de ensayos, de triunfos, de derrotas puede llegar a establecerse entre los jóvenes autores la emulación

3. Tomo la cita de *El Artista* (Madrid. 1835-1836), facsímile con estudio preliminar de Ángel González García y Francisco Clavo Serraller, Madrid, Turner, 3 volúmenes, 1981. En adelante indico volumen y páginas a continuación de la cita.

necesaria de las cosas? ¿No se acuerda de aquel refrán tan conocido; *quién no se embarca no pasa la mar?* (II, p.39)

Este principio, desconocido e ignorado en territorio español, es, por lo que apunta el joven editor, de práctica común en Francia, donde anteponen a la grandeza de Shakespeare o de Calderón las obras de carácter nacional, incluidas aquellas que, por sus despropósitos y desatinos, son recibidas con abucheos. El público español, por el contrario, se muestra más benévolo con las traducciones, a las que disculpa errores y fallos que reprueba con contundencia en las creaciones originales. El ingenio nacional, maltratado por un público que prefiere a toda costa la obra teatral extranjera, acaba, en muchos casos, apostando también por la traducción. Los espectadores, no obstante, no son el único sector que infravalora a los autores españoles; los propios críticos teatrales enjuician a estos escritores con una dureza innecesaria. Por ello, Eugenio de Ochoa denuncia el trato que recibe el autor del *Maniquí*, el Sr. Andrew Covert-Spring. Los redactores de la *Biblioteca Nacional*, lejos de limitarse a valorar la pieza teatral, realizan un ataque personal hacia el propio escritor, del que se burlan por su «imaginación raquítica» e incluso por lo sonoro y estrambótico de su nombre. Estos reproches, que rozan la crueldad, dificultan, en opinión de Eugenio de Ochoa, el surgimiento de nuevos talentos nacionales, pues estos huyen del escarnio público al que se pueden ver sometidos si su obra no es del agrado de cierta crítica.

Quizá pueda resultar poco coherente descubrir que el editor de *El Artista*, defensor apasionado de las obras originales, contribuyera con traducciones a esta problemática que perjudicaba al teatro español. Dramas teatrales como *Hernani o el honor castellano* de Victor Hugo o *Antoni* de Alejandro Dumas, del que se publica un fragmento en el primer tomo de *El Artista*, pasaron a la escena española de la mano de Eugenio de Ochoa. Indudablemente, el joven escritor estaba interesado por las ideas que habían surgido en Francia y pretendía dar a conocer en territorio español el romanticismo exaltado que caracterizaba al francés Victor Hugo. Para ello, lógicamente, importó los dramas franceses que reproducían esta tendencia romántica. Las traducciones de Eugenio de Ochoa no buscaban reemplazar las obras originales, sino introducir un nuevo tipo de romanticismo que enriqueciera el teatro nacional. No obstante, las obras de Hugo o Dumas, que por su calidad merecían ser representadas en escenarios españoles, no suponían realmente ningún obstáculo para la creación de obras originales; eran los autores como Scribe, fecundos e incansables, quienes verdaderamente desesperaban a los editores de *El Artista* y al resto de defensores del teatro nacional.

Las traducciones, sin embargo, no eran el único problema que afectaba al panorama teatral del momento. A la profusión de piezas extranjeras había que añadir además la presencia de la ópera, que gozó de gran popularidad entre el público, especialmente entre las clases altas. Larra en su artículo «Horas de invierno», publicado el 25 de diciembre de 1836 en *El Español. Diario de las Doctrinas y los Intereses Sociales*, refleja esta problemática: «¿Será el teatro el refugio de nuestra gloria? ¿El teatro, sin actores y sin público, el teatro nacional, que por último insulto, para mengua eterna y degradación sin fin del país, es ya una sucursal de la ópera y un llena-huecos para las noches en que está ronca la primera dama?» (Larra, 1836). Eugenio de Ochoa se suma también a esta crítica de la ópera realizada por Fíguro y denuncia en el texto «Reflexiones sueltas» el derroche que supone su mantenimiento. Los motivos que el joven editor aduce para censurar este género son bien distintos de los que esgrimía para atacar las traducciones. Si las piezas extranjeras se adueñan de los escenarios, proporcionando apenas espacio para la producciones nacionales; la ópera acapara la mayoría de dinero destinado a los espectáculos. De acuerdo con el joven editor de *El Artista*, mientras otras naciones como la italiana, la francesa o la alemana pueden permitirse este lujo, España ha de renunciar a él en favor de su teatro. Salvo rarísimas excepciones, los grandes artistas que han otorgado fama y renombre a su país han desarrollado su talento gracias, en parte, a los estímulos económicos. Si se descuida la financiación del teatro, los buenos poetas dramáticos abandonarán la labor literaria, y los actores, desanimados ante la escasa valoración que reciben, desatenderán el estudio y la formación.

Este artículo apunta otro dato relevante para entender la situación decadente por la que pasa el teatro. Una vez más, Eugenio de Ochoa describe la ya famosa problemática de las traducciones; en esta ocasión, sin embargo, profundiza en el tema e intenta evidenciar los motivos que la expliquen. Es entonces cuando encuentra al verdadero culpable de la crisis teatral: el público. Aunque ya en otros artículos los redactores de *El Artista* habían criticado la apatía o el mal gusto que caracteriza a los aficionados, nunca antes lo habían señalado con dedo acusador. La culpabilidad del público exime de responsabilidades a la empresa de teatros, que debe mirar por su interés y apostar por obras que sean rentables. El público resulta, sin duda, una pieza clave en este entramado; de ahí que se aluda constantemente a sus reacciones en las representaciones teatrales. Sin embargo, su grado de responsabilidad en esta decadencia no está del todo clara. Si bien este texto acusa sin miramientos al espectador y lo considera el principal causante de la crisis; existen otros artículos en los que su apatía queda justificada.

Con el objetivo de poner freno al deterioro que había invadido el panorama teatral del momento, los editores de *El Artista* apostaron por el nuevo y emergente movimiento romántico. El teatro del Siglo de Oro y, especialmente, los nuevos dramas románticos se convirtieron en material recurrente de la publicación madrileña, publicación que no se limitó a difundir y consolidar el romanticismo histórico, sino que apostó por una batalla todavía más difícil como era la aclimatación del romanticismo exaltado, vertiente que se personificaba en los franceses Victor Hugo y Alejandro Dumas⁴. Estas dos concepciones teatrales, aunque defendidas ambas por los editores de la revista, tienen una presencia desigual en las páginas de la publicación madrileña. Dicha disparidad no es casual, sino fruto de una serie de circunstancias de carácter literario. Por un lado, el romanticismo español halla en 1835 —fecha en la que surge *El Artista*— un año crucial para su desarrollo teatral. Ya en 1834, habían aparecido obras teatrales, como *La conjuración de Venecia* de Martínez de la Rosa⁵ o *Macías* de Larra, que iniciaban el despertar de una nueva sensibilidad. Sin embargo, habrá que esperar un año más para que las obras de los grandes apóstoles del romanticismo alcancen el escenario español. Como no podía ser de otro modo, *El Artista* aborda en sus páginas estos estrenos teatrales que constituyen un verdadero hito en la consolidación del teatro romántico. Por otro lado, los nuevos dramas despertaban rechazo entre el público y parte de la crítica; lo que obligó a los redactores de *El Artista* a realizar una campaña a su favor a través de la revista madrileña.

Esta disparidad es más acusada en los textos dedicados a la crítica literaria, donde el teatro del Siglo de Oro solo cuenta realmente con dos artículos. Su presencia, sin embargo, es mayor en otro tipo de escritos como las biografías, donde los redactores de la revista pueden alabar a las grandes figuras literarias de este período. Mientras el nuevo teatro romántico precisa de artículos polémicos que analicen sus virtudes y defectos, así como sus innovaciones; el teatro del Siglo de Oro es más propicio a textos moderados que reemplazan la controversia por el simple y llano elogio.

Mayor protagonismo, sin duda, tuvo el nuevo drama romántico. Los editores de *El Artista*, movidos por su deseo de difundir esta tendencia teatral,

4. Véase Alonso Seoane (2002). Dice: «La batalla es tan violenta, al menos interna o soterradamente, porque estos jóvenes, a pesar de sus intentos de equilibrio, lo que proponen es precisamente un romanticismo más actual que el histórico; y, en el terreno del canon, abrirlo a los autores recientes. Es decir, proponen la apertura del canon romántico ya consolidado, para formar un canon romántico nuevo, difícil todavía de reconocer en España por su modernidad».

5. Véase Ferri Coll (2010).

le dedicaron diversos artículos de carácter teórico y práctico. Aunque poco inclinados a la traducción de obras extranjeras, los redactores recibieron con agrado las obras francesas de Victor Hugo y Dumas, piezas teatrales que el panorama literario precisaba con rapidez. Este es, al menos, el mensaje que se desprende de un comunicado emitido con motivo de la representación de *Lucrecia Borgia*. *El Artista*, que comparte las ideas allí expresadas, reproduce este texto procedente de la empresa de teatros. En él se justifica la elección de esta obra de Victor Hugo, con la que se pretende reformar la escena teatral. Atendiendo a este comunicado, las piezas de los célebres autores del siglo XVII han perdido prestigio y ni siquiera el intento por reanimarlas a través de refundiciones ha surtido efecto; la comedia neoclásica moratiniana ya no llena teatros y el drama sentimental aburre al público. Ante este deterioro del teatro, «es ya forzosa una verdadera revolución literaria, y en materia de espectáculos teatrales nada puede convenir tanto al severo carácter de las ideas modernas, como el drama grave, profundo, filosófico, a cuya cabeza brillan *Victor Hugo* y *Alejandro Dumas*» (II, p.34). Esta misma idea es la que desarrolla Eugenio de Ochoa al reseñar, una vez estrenada y representada, la pieza teatral *Lucrecia Borgia*. El joven editor, que no escatima en elogios, dedica alabanzas al talentoso Victor Hugo, considerado junto a Alejandro Dumas, el coloso del teatro moderno francés. El propio drama, así como el género que representa, también reciben un juicio favorable: *Lucrecia Borgia*, «creación tan gigantesca como el genio de Victor Hugo», está destinada no solo a convertirse en una obra relevante, sino a reformular los postulados del teatro. Su estreno es, tan solo, el inicio de un camino que recorrerán otras grandes creaciones dramáticas.

Este optimismo, sin embargo, es ligeramente ensombrecido por la cuestionable acogida que la obra tiene entre el público. En esta reseña ya se intuye, por tanto, la problemática que gira en torno a estos dramas románticos. La mayoría de ellos, tachados de indecentes e inmorales, tendrán que luchar contra un aluvión de críticas. En este caso, sin embargo, la actitud del público no es tanto de censura o reproche como de confusión, «*Lucrecia Borja* ha aterrado a nuestro público, le ha cogido de improviso y por fuerza le ha arrancado aplausos» (II, p.47). Los espectadores, sorprendidos ante el rumbo que adopta el teatro, no logran apreciar la belleza de estas obras, intuyen en ellas innovaciones y virtudes, pero no alcanzan a comprenderlas y, menos aún, a disfrutarlas: «este drama, lo repetimos, ha aterrado, ha conmovido hasta el fondo de sus entrañas a los espectadores españoles, ha ejercido sobre ellos el influjo de un talismán, pero decir que les ha *gustado* sería inexacto» (II, p.47). Su falta de costumbre ante estos dramas y su escasa educación teatral son los

obstáculos que el público debe vencer para poder entender y estimar las nuevas tendencias dramáticas.

El texto que Eugenio de Ochoa escribe acerca de *Angelo*, el segundo drama de Victor Hugo representado en España, recoge las mismas ideas que ya se han expuesto con anterioridad: el editor vuelve a hacer referencia a la importancia de estos nuevos dramas que han de imprimir a la sociedad y, concretamente, al mundo literario un nuevo rumbo. Insiste, además, en la dificultad que la mayoría del público tendrá para acceder a estas obras. Solo el lector familiarizado con el lenguaje y el estilo de Victor Hugo penetrará su verdadero significado. Como no podía ser de otro modo, el escritor romántico es nuevamente elogiado. En este caso se ensalza su capacidad para dirigirse al *hombre*. Sus obras trascienden las circunstancias políticas y sociales y alcanzan verdaderamente al individuo. Solo grandes autores como Calderón, Shakespeare y, por supuesto, el gran poeta romántico Victor Hugo logran hablar a la humanidad:

Entusiasmarán las obras dramáticas de Voltaire mientras queden vestigios del *partido* a quien hablaba aquel gran hombre; las de Moliere, mientras sea la sociedad lo que era en tiempo de Luis XIV; las de Calderón, Shakespeare y Victor Hugo mientras haya hombres en el mundo, porque lo repetimos, el primero hablaba a un *partido*, el segundo a la *sociedad* y los otros tres al *hombre*. (II, p. 108)

En esta ocasión, sin embargo, ya no se alude a un público sorprendido que reacciona tímidamente. Los espectadores, que en la reseña de *Lucrecia Borgia* no habían apreciado en su totalidad el nuevo drama romántico, reciben a *Angelo* con aplausos: «Pero en efecto, ¿qué pudiéramos decir de él? ¿Que ha sido muy aplaudido en Madrid? Nadie lo ignora» (II, p.108).

Para cualquier lector neófito en el tema, estas declaraciones podrían dar una imagen errónea de los nuevos dramas románticos. La visión de aceptación e incluso de aprobación hacia estas obras francesas, que Eugenio de Ochoa retrata con entusiasmo, no refleja con exactitud la realidad del momento. Como ya se ha adelantado, estas innovadoras piezas teatrales desarrollan un romanticismo exaltado y, hasta cierto punto, radical que no casaba con gran parte de la sociedad. Entre las reacciones negativas de la crítica cabe destacar la de *El Eco del Comercio*, a la que alude *El Artista* en su texto «Del drama moderno en Francia». En él, los redactores de este periódico madrileño acusan al moderno teatro francés de desarrollar un gusto excesivo por temas truculentos como el asesinato, el incesto o la violencia. Para apoyar su argumentación, proporcionan una estadística que refleja el alto número de crímenes que albergan estas obras, estadística que, por otro lado, resulta ridícula a ojos de los

redactores de *El Artista*. El conde de Campo Alange, autor del ya mencionado «Del drama moderno en Francia», intenta desmentir el duro juicio emitido contra estas obras francesas. Él mismo se muestra crítico con los excesos y monstruosidades que presentan ciertas obras teatrales «que a ningún género pertenecen, y que, tal vez con demasiada frecuencia, se representan en algunos teatros de Francia» (I, p. 95). Pero este no es el caso de las piezas teatrales de Dumas o Victor Hugo, cuyos argumentos no exceden la crueldad de ciertas tragedias griegas.

Los estrenos franceses no fueron, sin embargo, los únicos que padecieron este tipo de comentarios. Los dramas españoles que se inscribieron a la nueva escuela recibieron un trato análogo. Así, *El Artista* elogió, como ya había hecho con los dramas franceses, estas piezas nacionales. Pero, como sucediera con las obras de Victor Hugo y Dumas, los nuevos dramas españoles también tuvieron que lidiar con las críticas. De nuevo, *El Eco del Comercio* censuró los principios de la escuela romántica y acusó, esta vez, a *Don Álvaro o la fuerza del sino* de recrearse innecesariamente en el horror. El conde de Campo Alange, en su reseña de este drama romántico, esgrimió el mismo argumento que había empleado con anterioridad para defender la obra de Victor Hugo, a saber, la comparación con el teatro griego.

A pesar de la tenaz campaña que *El Artista* llevó a cabo para defender el nuevo drama romántico, algunos de sus colaboradores se mostraron críticos con ciertos aspectos. Así, Eugenio de Ochoa, en su traducción de *Antony*, introdujo una serie de cambios que mitigaban la violencia y las blasfemias del original. Más curioso es el tratamiento que dispensan a la obra *Angelo*. En la entrega X del segundo tomo, aparece en el apartado «Variedades» una pequeña nota que se refiere en estos términos a la obra de Victor Hugo: «Nos extasiarnos en la contemplación de las altas bellezas dramáticas en que abunda la última producción de Victor Hugo, *el Angelo, Tirano de Padua*» (II, p.119). Más adelante añade: «Favorable ocasión es esta para recordar que *El Artista* se abstuvo prudentemente de dar su opinión acerca del *Angelo* en particular, contentándose con hablar del carácter peculiar de los dramas en general del gran poeta Victor Hugo» (II, p. 119). Ciertamente, la reseña teatral que la revista romántica realiza con motivo del *Angelo* elude cualquier análisis o comentario concreto sobre la obra. Este silencio con el que prudentemente tratan la pieza teatral pronto da paso a una crítica abierta y explícita. En la entrega XV de este mismo tomo, Eugenio de Ochoa dedica estas palabras a *Angelo*: «Que este drama es malo, destestable, es fácil demostrarlo (y hay pocos de que pueda decirse otro tanto) matemáticamente, y no apoyándose en códigos sujetos al capricho de esta o la otra escuela, sino en las reglas eternas

de la razón y de la moral» (II, p.116). Muy posiblemente esta declaración constituya los primeros pasos de un proceso que, finalmente, desembocó en el arrepentimiento de la labor romántica⁶. La defensa a ultranza del romanticismo francés que Eugenio de Ochoa llevó a cabo durante su apasionada juventud derivó en una actitud más moderada. Una vez muerta esta inclinación juvenil, manifestó ciertos remordimientos por haber traducido las novelas de George Sand y la obra *Antoni* de Dumas. De hecho, años más tarde, el que fuera editor de la revista romántica *El Artista* se opuso al reestreno de esta obra.

Al apostar por un teatro de claro sabor romántico, los editores de *El Artista* se oponían necesariamente a los defensores de la vieja escuela, rebautizados con el nombre de clasicistas. Estos consideraban que las reglas del buen gusto sobre las que se debía asentar cualquier obra de calidad ya estaban fijadas por autores como «Aristóteles, Horacio, Boileau, Mengs y Palomino» (I, p.86); por lo que cualquier cambio que se alejara de dichos preceptos resultaba innecesario y perjudicial. Este desdén por las innovaciones —reflejo de una desconfianza en la capacidad artística del siglo XIX— sumerge en la rutina a la literatura, que debe repetir de modo ineludible las pautas creadas por los clásicos. Los románticos, por el contrario, rechazaban esta visión inmovilista del arte y creían en su continua evolución. Para ellos, la literatura debía ser fruto y expresión de su tiempo.

Esta batalla entre románticos y clasicistas tuvo especial importancia en el ámbito del teatro, donde el debate acerca de las unidades clásicas fue un punto crucial. Como era de esperar, los románticos se opusieron a un seguimiento estricto de estas reglas, a las que consideraban un yugo. Las razones aportadas para justificar esta decisión se encuentran en numerosos artículos de *El Artista*. En «Teatro», por ejemplo, el conde de Campo Alange rechaza estas pautas porque ahogan el genio hasta hacerlo desaparecer. Si bien el uso de estas normas proporciona una obra correcta, elimina al mismo tiempo cualquier nota de talento o brillo. Por tanto, el producto artístico que surge del cumplimiento riguroso de las unidades es adecuado pero insulso. Así lo explica el propio José Negrete, conde de Campo Alange:

Ha formado un código, clasificando los delitos en que puede incurrir un escritor, y dando fórmulas para producir obras de formas sumamente regulares, sin ninguna monstruosidad, tersas y apacibles como el agua de una laguna, aunque sean como ella sin transparencia, insípidas y prosaicas. (I, p. 54)

Luis de Usó y Río en su reseña sobre *Talía Española* aborda este mismo tema pero con una postura distinta. Sus armas para atacar las reglas aristotélicas

6. Véase Randolph (1966).

no son las mismas que emplea su compañero, el conde de Campo Alange. La estrategia para censurar estas normas ya no radica en demostrar su efecto perjudicial, es decir, la supresión del genio o talento; sino en cuestionar su origen. Las famosas unidades son defendidas por su procedencia aristotélica; sin embargo, Luis de Usoz y Río matiza esta cuestión, demostrando que los clasicistas han interpretado erróneamente las palabras del gran filósofo:

La *unidad de lugar*, y la, así llamada *unidad de tiempo*, no son reglas fundadas en la razón del arte, ni emanadas de la índole del poema dramático, sino que se originan de una autoridad no bien entendida y de arbitrarios principios, lo que aparece claro a quien observe el origen de dichas unidades. La unidad de lugar ha nacido del hecho que la mayor parte de las tragedias griegas imitan una acción que se ejecuta en un solo lugar, y de la idea que se tiene de que el teatro griego ha de ser el perpetuo y exclusivo modelo de la perfección dramática. La unidad de tiempo tuvo origen en un paso de Aristóteles, que, como observa Schlegel, no contiene un precepto, sino la simple relación de un hecho: esto es de la práctica más general del teatro griego. (I, p.34)

Según se colige de estas palabras, los defensores del clasicismo han adoptado como principios rígidos lo que tan solo era descripción de la realidad. Para Luis de Usoz y Río, la pretensión de Aristóteles no era establecer un canon del arte, sino detallar los rasgos del teatro de su tiempo. El colaborador de *El Artista* continúa su argumentación refutando uno de los defectos que se le atribuye a la literatura romántica: la inverosimilitud. Según los partidarios del clasicismo, la violación de las unidades de tiempo y lugar conduce necesariamente a este error. Una obra que transcurre en diferentes lugares y durante un período de tiempo considerado se torna inverosímil para el espectador, que sabe perfectamente que no se ha movido de su silla y que la representación no ha supuesto más de unas horas. Esta deficiencia que se le achaca a las diferentes obras románticas, entre ellas a *Don Álvaro o la fuerza del sino*, es desmentida por Luis de Usoz y Río, quien afirma que el espectador no forma parte del drama, sino que es «una mente extrínseca que la contempla».

A pesar de estas afirmaciones, los románticos no se oponen totalmente a las unidades de tiempo y lugar, sino que apuestan por un uso moderado y coherente de las reglas. Así, el conde de Campo Alange critica las actitudes extremas de ambas escuelas; para él merecen el mismo rechazo los que cumplen escrupulosamente estas normas, como los que las ignoran y las desobedecen constantemente. En la segunda parte de su artículo «Teatro», ilustra a la perfección el uso que ambas escuelas hacen de los principios clásicos: «Los otros ven en las reglas una indicación de los límites que conviene no traspasar, mas no una prescripción del camino que se ha de seguir» (I, p. 68). Así, mientras los seguidores del clasicismo no se apartan de estas reglas, aunque ello vaya

en detrimento de la obra; los románticos se despojan de este yugo y solo ven en las normas un referente que les sirva de orientación. En este mismo texto, el conde de Campo Alange defiende el drama moderno de las acusaciones proferidas por los clasicistas. Al tratarse de un género mixto que las antiguas poéticas no incluyen, los defensores de la vieja escuela lo han considerado una degradación del arte. En su defensa, el conde de Campo Alange esgrime varios y diversos argumentos que impugnan los reproches que ha recibido este género. Para justificar su carácter mixto, se vale de la propia realidad, donde lo dulce y lo amargo se dan de forma mezclada:

Ya hemos dicho que en la naturaleza va mezclado lo sublime con lo trivial, lo horrible con lo halagüeño, y *sobre todo*, que así como en la pintura la oposición de los colores no hace sino aumentar respectivamente la fuerza y brillo de cada uno; del mismo modo el contraste de una escena amable o jocosa con otra terrible (siempre que no haya exageración), produce una impresión mil veces más profunda que la que de esta última escena aislada resultaría. (I, p. 70)

Para apoyar su causa, el conde de Campo Alange acude a Laharpe —crítico severo y de marcado gusto clásico—, quien reconoce que el carácter mixto así como el resto de defectos que posee el drama son superados por su gran capacidad para despertar interés.

A pesar de esta controversia que enfrentó a románticos y clasicistas, Eugenio de Ochoa se mostró tolerante con esta tendencia literaria y dedicó parte de sus páginas a la publicación de algunas obras de tinte neoclásico. Así, Lista, que fue maestro del joven Ochoa, participó, aunque de manera breve, en la revista madrileña. Allen Randolph (Randolph 1966) ve en estas colaboraciones una negativa por parte de los autores románticos a romper definitivamente con sus antiguos preceptores. O quizá *El Artista*, siguiendo sus propios principios —expresados a lo largo de la revista— diera cabida a todos los textos de calidad, fuera cual fuera su inclinación o tendencia literaria.

Bibliografía

- ALONSO SEOANE, M^a José, «La defensa del presente en *El Artista* y el nuevo canon romántico», en *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX*, Luis F. Díaz Larios et al (eds.), Barcelona, Universidad, 2002, pp. 11-26.
- El Artista*. (Madrid. 1835-1836). facsímile con estudio preliminar de Ángel González García y Francisco Clavo Serraller, Madrid, Turner, 3 volúmenes, 1981.
- AYALA ARACIL, M^a de los Ángeles, «La defensa de lo romántico en la revista literaria *El Artista*», en *Los románticos teorizan sobre sí mismos*, Bolonia, Il capitello del Sole, 2002, pp. 35-46.

- DENGLER GASSIN, Roberto, «El drama romántico francés en Madrid», en *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Francisco Lafarga (ed.), Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1989, pp. 307-315.
- ESPÍN TEMPLADO. M^a Pilar, «La teoría sobre las unidades de espacio y tiempo en la representación del drama romántico», en *Los románticos teorizan sobre sí mismos*, Bolonia, Il capitello del Sole, 2002, pp. 113-120.
- FERRI COLL, José María, «Los dramas históricos de Martínez de la Rosa. Memoria de un gran éxito», en *Desde la Platea. Estudios sobre el teatro decimonónico*, Editorial PUBLICAN, 2010, pp.22-33.
- FERRI COLL, José María, «Las ilustraciones de *El Artista* y la idea de lo romántico en la década de 1830», en *Literatura ilustrada decimonónica. 57 perspectivas*, ed. Borja Rodríguez Gutiérrez y Raquel Gutiérrez Sebastián, Santander, Universidad de Cantabria, 2011, pp. 243-248.
- FERRI COLL, José María, «*El Artista* y la ideación romántica de los géneros literarios», en *Arbor; ciencia, pensamiento y cultura*, n^o 712, CSIC, 2012, pp. 959-964.
- LARRA, Mariano José de, «Horas de invierno», *El Español. Diario de las Doctrinas y los Intereses Sociales*, n.º 420, domingo 25 de diciembre de 1836, Madrid.
- LÓPEZ SANZ, Genoveva Elvira, «Romanticismo frente a clasicismo en *El Artista*», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 2000, Ed. on line.
- RANDOLPH, Donald Allen, *Eugenio de Ochoa y el Romanticismo español*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1966.
- SHAW Donald L., «El drama romántico como modelo literario e ideológico», en *Historia de la literatura española. Siglo XIX (I)*. Director de la obra: Víctor García de la Concha. Coordinador del volumen: Guillermo Carnero. Madrid, Espasa Calpe, 1997.

Fecha de recepción: 06/09/2013

Fecha de aceptación: 14/10/2013

GEOGRAFÍA LITERARIA EN LA PRENSA ROMÁNTICA: LA CUEVA ENCANTADA

Pilar VEGA RODRÍGUEZ

pvegarod@ccinf.ucm.es
Universidad Complutense

Resumen

Este trabajo examina el tópic de la cueva encantada en las noticias y leyendas literarias de tema geográfico publicadas en la prensa romántica. El motivo analizado se articula en torno a dos tipos principales: la cueva de la Encantada y la cueva de los encantos. Ambos siguen un camino similar, pero mientras el primero desarrolla leyendas literarias el otro, cuyo tipo más conocido es la cueva de Hércules, produce en el periodismo romántico, principalmente, el debate y la polémica.

Palabras clave: Geografía literaria, Leyendas, Cueva encantada, Revistas románticas, Cueva de Hércules.

Abstract

This paper focuses on literary motif of haunted cave palace in romantic legends published in journals. In this issue two types can be considered: the cave of fairy and the cave of spells. Both follow a similar path but while one developed literary legends the other one, whose most famous type is the cave of Hercules, sparked controversy and discussion in romantic journalism.

Keywords: Legends, Geography, Haunted Cave, Romantic reviews, Cave of Hercules.

Lugares primordiales: la geografía como fuente de fabulación

La representación literaria de espacios, paisajes y sitios culturales (Jouve, 1997; Lévy, 2006; Frank, 2009, 64-68; Piatti, 2009) y, a la inversa, la lectura literaria de los mismos (Nepveu, 2005; Lahaie, 2008) es hoy uno de los campos de investigación más interesantes de la Literatura Comparada. En estas

páginas nos ocuparemos de analizar el espacio primordial de la cueva desde la perspectiva en que es leído por las leyendas literarias del Romanticismo español. Dicha lectura se apoya en la simbolización natural —la cueva siempre ha sido el lugar de la revelación del vaticinio o de la aparición maravillosa— a la que se añade la significación histórica de los marcos referenciales y las particularidades de los espacios de la narración y del universo narrativo (Ryan, 2009). Todos ellos impulsan la generación de la intriga (Brosseau 1996: 84 et 87) en cuanto que el acceso a la cueva, como lugar de la manifestación de lo sagrado, suele ser impedido u obstaculizado, de modo que el cruce umbral (la transgresión) —el recorrido espacial, en definitiva— constituye el motor del desarrollo narrativo.

Los textos analizados aquí proceden de la pesquisa de un legendario geográfico conformado por las leyendas literarias publicadas en la prensa española entre 1830 y 1870, amplificadas en muchos casos por sus autores en narraciones más extensas que fueron publicadas como capítulos de misceláneas, novelas o libros de viaje. Como es sabido, la prensa romántica española reservó un espacio considerable a la publicación de leyendas literarias, género que se presentaba entonces como innovación en el marco de la poesía narrativa, y en las que solía trabarse lo histórico y lo geográfico. La leyenda geográfica explicaba el origen y formación del paisaje familiar y le confería significación trascendente al presuponer que el espacio cercano había sido escenario de hechos prodigiosos bien conocidos por los naturales de un lugar. Generalmente estas leyendas basaron su narración en una lectura del paisaje a la que sumaban datos específicos sobre personajes históricos, bien conocidos para el público que las recibía. Por eso muchas de las leyendas literarias de tema geográfico son también leyendas con un marco histórico. Será este el caso de la famosa leyenda de la Cueva de Hércules, asunto principal de este trabajo, tan relacionada con la explicación del ocaso de la monarquía visigótica en España. Además de una justificación histórica esta leyenda ejemplifica uno de los dos modos de aparición del cronotopo primordial de la *cueva encantada* (Bahktine, 1978), la *cueva de los encantos*, por contraposición a la *cueva de la Encantada*. Éste último será el motivo predilecto de las leyendas literarias publicadas en prensa mientras que el tema de la *cueva de los encantos*, de Salamanca, de Montesinos, o de Hércules, como se dirá después, se convierte en objeto preferente de la polémica o la discusión arqueológica.

Pero antes de iniciar el examen del motivo de la *cueva encantada* conviene hacer notar su estrecha vinculación con el del edificio-palacio encantado-clausurado. En primer lugar, porque la cueva también puede ser obra arquitectónica, si recibe una acomodación artificial (por medios mecánicos o remedios

mágicos); secundariamente, porque entre la cueva y el palacio puede existir una relación metonímica —en cuanto el palacio encantado es ignoto y misterioso, y pocas cosas hay más representativas de ese misterio oculto que sus criptas o cámaras subterráneas— pero también, porque la cueva, morada de seres extraordinarios, ha podido surgir tras la demolición del palacio, es decir, formando parte de él como sótano subterráneo o derramándose en secretos pasadizos hasta comunicar con el edificio. Por otra parte, cueva y palacio encantados configuran un cronotopo secundario, específico de la narración fantástica, que corporiza la interioridad psíquica oscura y tortuosa. Tanto la *cueva de la Encantada* como la *cueva de los encantos* son motivos que apuntan a recorridos y mapas situacionales de los personajes, del lugar encantado a la periferia, o al contrario, de la exterioridad al misterio clausurado.

Etiología del paisaje: la cueva de la Encantada

En las leyendas sobre la *cueva de La Encantada* la cueva-palacio se localiza fuera y a cierta distancia de la ciudad, su misterio es protegido por guardas visibles o invisibles (maleza y vegetación, un vapor fétido, corrientes de viento, humo y llamas, sonidos terribles, etc) y el acceso a ella es difícil y peligroso. Pueden servir de indicadores de la proximidad de lo maravilloso algunos signos emplazados en las inmediaciones de la cueva como ermitas, cementerios, castillos, etc. con un efecto generalmente maligno en el estado de cultivos, vegetación, o bienestar de hombres y ganados. En definitiva, la cueva es un lugar del que los naturales del país tienen buen cuidado en apartarse.

Todas estas circunstancias hacen de la cueva un lugar idóneo para buscar refugio, alcanzar la exclusión o administrar el castigo.

En los textos literarios que analizamos aquí *La Encantada* es el fantasma de una mujer (generalmente una doncella mora) presa en el encanto o maldición de la cueva a consecuencia de la muerte violenta (razón por la que su ánima aún busca la paz del sepulcro). La cueva es por tanto la habitación de un espectro¹. La intriga de la leyenda se construye sobre el movimiento de

1. El motivo deriva de la creencia antigua en que las mujeres que acompañaban a los ejércitos árabes fueron abandonadas por sus compatriotas al marcharse éstos de la península. Aquellas mujeres se ocultaron en las cuevas de las montañas, al cuidado de los tesoros que los guerreros moros no pudieron llevarse y desde entonces, hace siglos, las «moras encantadas» viven en lo profundo de esas cuevas de donde jamás salen más que en noches de luna llena para buscar agua en las fuentes. A la mora encantada no se la puede ver más que un día al año, en la velada de S. Juan, corrobora un autor anónimo en *La Floresta infantil*: cuando sale «con sus doncellas de la gruta donde habita y <sólo> permanece fuera mientras peinan <sic> sus cabellos de oro». (8-12-1855, pág. 71). En definitiva, una mora más parecida a un hada nórdica que a una *moura* hispánica.

ingreso y de salida tanto del personaje principal, la Encantada, como de los co-actantes expresos o tácitos. El umbral es cruzado por la Encantada sin prohibición expresa, más aún, como posible liberación. De otra parte, la cueva es el escenario de la afrenta, persecución, violación y muerte en la que intervienen otros personajes (amantes despechados, correligionarios vengadores, enamorados) que ingresan en ella. Pero además, la cueva es contemplada desde la otra perspectiva, como frontera inquebrantable, para los que ven salir a la Encantada y no osan acercarse al espacio mágico.

El ejemplo literario más conocido de este motivo es la leyenda becqueriana «La cueva de mora» publicada en *El Contemporáneo* en 1863 y cuyo argumento plantea el trágico amor entre un cautivo cristiano y una mora, bautizada *in extremis* por su amante. La leyenda participa de los detalles característicos del motivo. En primer lugar, la tradición llega al narrador, tranquilo paseante, desde los labios de un lugareño y viene precedida por el rumor de que el espíritu de los dos amantes aún reside en la cueva. El espacio interior de la cueva es presentado así por la imaginación popular y permite un recorrido en doble dirección: mientras los lugareños evitan el acercamiento el narrador entra en la cueva por la reconstrucción de la historia. Es fama también que en la cueva de la Mora, sita a los pies de un castillo del que sólo quedan ruinas, yacen sepultados cuantiosos tesoros. La cueva responde pues a la caracterización mítica (Cirlot, 2004; 178). Es también un híbrido de naturaleza y construcción humana dado que se emplaza a cierta distancia del espacio comunitario y forma parte del castillo como soporte subterráneo. Como espacio maravilloso es de difícil acceso. De hecho, la apertura de la cueva depende de un resorte mecánico, una escalera que arranca de ella sube hasta el alcázar y un largo subterráneo la derrama hasta el valle. El relieve inexpugnable del entorno (poterna cegada, camino secreto) las ruinas y la maleza que la ocultan (boquerón abierto en la peña viva y medio oculto por frondosos y espesísimos matorrales) y la fama de historias intimidatorias de los que, intencional o fortuitamente, han entrado en ella la defienden de los intrusos². En la leyenda de Bécquer los espíritus del cristiano y la mora han sido apresados en la cueva en castigo de su traición; de la mora por haber renegado de los suyos, del cristiano por haber lanzado a sus huestes a la batalla no por la fe de todos, sino por el amor de uno solo.

Un texto cercano temáticamente al de Bécquer, aunque de inverso sentido y sin fantasma encantado propiamente, es «La cueva del lagarto. Leyenda de

2. «—¡Penetrar en la cueva de la Mora! —me dijo, como asombrado al oír mi pregunta—. ¿Quién había de atreverse? ¿No sabe usted que de esa sima sale todas las noches un ánima?» (Bécquer, 2008: pág. 326)

la Edad Media» publicado por Fernando Mellado en el *Museo de las Familias* (1866). Como en el relato becqueriano, también Mellado deriva su leyenda de la tradición oral, «Tal es la tradición que oí no ha mucho en las márgenes del Genil, a una linda colona de los señores que al presente» (Mellado, 1866: pág.17) y emplaza la cueva fuera de la ciudad, en lo alto de una montaña. Cierra la cueva una gran piedra oculta por la maleza (las ramas impiden el paso por todas partes, la espesura hace casi impenetrable aquel agreste sitio). El contraste entre exterior e interior es completo ya que la caverna aparece transformada en laboratorio fáustico. En esta leyenda quien habita en la cueva es un mago que vaticinará al protagonista, Mored-Alid, tras la observación de las vísceras de un lagarto, la conversión a la fe cristiana y el matrimonio de Zulima, la joven a la que ama, con un cautivo cristiano. Más adelante, cuando Mored-Alid esté a punto de dar muerte a los enamorados, un horrible lagarto de ojos centelleantes aparecerá para defender a Zulima y Rui Lope. Al verlo (diminuta versión del dragón huido de los romances fantásticos) Mored-Alid recuerda la predicción, se pone de lado de los amantes, e invocando a la Virgen de los cristianos arremete contra sus propios compañeros. Al borde de la muerte Rui Lope lo bautiza. La suerte del guerrero árabe es a la vez recompensa (por su generosidad con los cristianos) y castigo (por haber entrado en la batalla no tanto por su fe como por el reconocimiento de Zulima)

Mellado introduce como variante de la leyenda el carácter orgulloso de Zulima, que rechaza a todos sus pretendientes sin dar razón de su despego. Con esto el autor parece dar a entender que Zulima espera al hombre de sus sueños (el cautivo Rui Lope); sin embargo, el detalle de la caracterización es un signo también de la evolución de la fórmula de la *Encantada*. La cueva ha sido por tradición un lugar privilegiado de la escuela nigromántica (Cacho Blecua, 1995)³; por ello, en nuevas versiones, como la recogida por Francisco Martínez de la Rosa en su novela *Isabel de Solís* (1844, II, XLII), la negativa de la joven a contraer matrimonio se explica no ya por el anhelo del amor ideal sino por la ambición de un conocimiento prohibido, la ciencia mágica (en la que hace progresos debidamente instruida por un tutor). Semejante dedicación augura su transformación en sacerdotisa, sibila, maga.

Para su novela Martínez de la Rosa se sirve de una leyenda conocida en la zona de Montescalros, también en Granada. La hija del rey Abdalaxis aventajaba en hermosura a todas las mujeres de su tiempo y quería también ser superior a todos los hombres también por su entendimiento. Para complacerla

3. En la cueva de Salamanca residió por un tiempo el marqués de Villena y ejerció cátedra y oficio nigromántico.

su padre hizo venir de Egipto a un sabio mago que la inició en la ciencia astrológica y la alquimia. Envanecida por sus triunfos la joven rechazaba a todos sus pretendientes hasta que llegó un momento en que el rey no pudo sino maldecir las aficiones de la princesa. Murió la joven, quizá a consecuencia de un error en sus artes mágicas, y su padre, avergonzado, la hizo enterrar en una cueva inaccesible. Desde entonces comenzó a aparecerse, precedida por el signo de la niebla, y a lamentarse con suspiros dolorosos que aterrorizaban a los rústicos. Convertida en hada hizo surgir el río de las mesas de Villaverde, modificó el relieve de los montes, labró las salas de la cueva y siempre se mostraba deseosa de lidiar con los caballeros como si fuese un fuerte varón. Como en los ejemplos anteriores la leyenda se propone como tradición del país y es referida por uno de los personajes, el guía, aprovechando un descanso del trayecto y antes de que la legendaria cueva se haga visible.

Es también la historia, más o menos, de «La cueva de la judía», relato de Froilán Carvajal y Rueda publicado en el *Semanario pintoresco español* (1857) y ambientado en Cuenca. El texto se enmarca no ya en un paseo turístico sino en el reconocimiento casi profesional de la cueva que da lugar al artículo publicado en el *Semanario*. La leyenda llega como colofón del reportaje a modo de narración recogida directamente de los «naturales del país» (1857: pág.181) con la que se puede explicar la historia del gran peñasco en que todavía quedan vestigios de una torre.

Si en este tipo de relatos es frecuente marcar la transición entre espacios interiores y exteriores de la cueva, dado que la boca de la cueva es puerta de entrada a una experiencia maravillosa, en el texto de Carvajal se expresa perfectamente este contraste sin recurrir a la presencia de personajes fantásticos. El acceso a la Cueva la Judía (extramuros de la ciudad) es dificultoso por lo resbaladizo y puntiagudo de las piedras del camino. El contraste entre la hostilidad del paisaje exterior, y la quietud, frialdad y belleza del interior de la cueva es severo, hasta el punto, dice Carvajal, de que hace experimentar el tránsito entre «los extremos más distantes: el de ser y el de no ser» (Carvajal, 1866: pág.179). A pocos metros de la entrada «se deja ver la cueva en toda su magnífica extensión, en toda su desmesurada altura y en toda su profundidad maravillosa y sorprendente; y todo varía de aspecto, todo cambia y se transforma de la manera más completa y absoluta» (*ibid*). Carvajal refiere la leyenda de un modo tan sucinto que apenas permite seguir la historia. Una muchacha pobre vive con sus padres a las afueras de la ciudad y tiene un pretendiente, pastor, que la visita de vez en cuando. En cierta ocasión le sorprende en el campo una terrible tormenta y tiene la desgracia de encontrarse con un rico caballero de la ciudad que también ha extraviado su camino. El

caballero, hijo de uno de los grandes señores de la ciudad, comienza a visitarla desde aquella tarde y a cortejarla. Ella lo rechaza, sigue Carvajal: «Lo despreció, últimamente, y la perdió de la manera más completa. Había herido un orgullo que se creía invulnerable. De sus resultas, fue la infeliz deshonrada» (Carvajal, 1866: pág.182). Los padres de la muchacha mueren de pesar y ella se vuelve loca. Por esta razón comienza a deambular por las montañas donde «se estaba allí escondida días enteros». Su pretendiente, el pastor, sigue sus pasos y trata de cuidar de ella, hasta que un día la ve desaparecer por la hendidura de una cueva, de la que nunca más querrá salir y que, desde entonces, será llamada «La Cueva de la Judía».

El texto de Trinidad de Rojas⁴ «La cueva de Menga», publicado en el *Museo Universal* (1861), refiere la misma leyenda con más pormenor, esta vez haciendo protagonista de ella a la princesa Kelma, hija única de un príncipe siempre ausente, que vive recogida y ocupada en sus quehaceres. Una tarde que la joven pasea por el bosque estalla la tormenta y queda apresada en el incendio provocado por un rayo. La salva del fuego un joven al que conoce de hace tiempo y Kelma, embebecida después de la horrible experiencia, se deja seducir: «El vil seductor había desaparecido en los aires entre una nube de humo negro y pestilente, más negro que sus alas, menos hediondo que su aliento. Era el diablo» (Rojas, 1861: pág. 295) Para protegerla de la sentencia de muerte, el padre acude a un mago que le hace tomar unas yerbas por las que ella queda como muerta y es llorada y conducida a la cueva para su enterramiento. El mago cubre de piedras el lugar y hace crecer la vegetación para ocultar la entrada; pero traza un subterráneo que comunique la cueva con el palacio de su padre. A partir de ese momento padre e hija saldrán de noche al campo y se ocultarán de día.

Trinidad de Rojas menciona la leyenda como colofón de un artículo geográfico sobre la cueva de Menga en el que se especula sobre su utilización como necrópolis celta o templo druídico y se describen las últimas tentativas realizadas para su exploración: cuando se cerró la cueva con una puerta enrejada y dejó de buscarse la supuesta galería subterránea que habría conectado la cueva con un castillo árabe próximo. Rojas describe el emplazamiento de la cueva de Menga, sus materiales, textura, altitud, profundidad, puerta

4. Trinidad de Rojas, licenciado en Derecho y miembro de la academia literaria de Antequera, fue Diputado a Cortes por Málaga en 1864. La Cueva de Menga era un lugar peligroso porque más de una vez fue utilizado como refugio por los delincuentes: el 30 de septiembre de 1858 *La Discusión* daba la noticia del arresto en la cueva de Menga de una partida de forajidos (n.º 799, 2.) *El Museo Universal* sacó un grabado de la cueva en el n. 39 (22-septiembre de 1866).

de ingreso y habla del silencio pavoroso que reina en ella, no interrumpido más que por los cantos fúnebres que se escuchan en el cementerio colindante cuando se lleva a alguien a enterrar. Por su antiguo uso como necrópolis y por la vecindad del cementerio cristiano la cueva es como una especie de «palacio de la muerte», razón por la que quizá ha dado lugar a las «oscuras, supersticiosas y fantásticas consejas» que refieren las ancianas. Aunque añade Rojas irónicamente: «No hay en él, sin embargo, ningún gigante encantado, ningún alma en pena, ninguna bruja bailarina ni seres de tal especie que inspiren supersticioso miedo a los transeúntes» (Rojas, 1861: pág. 295).

Manuel Ibo Alfaro utiliza los mismos tópicos en su novela *La mora encantada o la bandera de amor* (1859, cp. IX) donde la cueva es escenario de varios episodios de amores contrariados y del anhelo del conocimiento prohibido⁵. Esta cueva es lo único que queda del antiguo baño de la Princesa Zara, asesinada por el judío mago Moisés Lobeid. El acceso a la cueva es dificultoso, los lugareños desconocen el punto exacto de ingreso pero, aunque escondida a la vista, la imaginación supersticiosa hace salir de ella una neblina blanca que precede a la aparición de la Encantada. La mora sale de la cueva en días de luna y deambula por los alrededores como una sombra blanca. De la cueva salen reflejos sulfurosos y rugidos como de tempestad. Otro elemento característico mencionado es el encarecimiento de la profundidad y peligrosidad de la cueva: «Aseguran también, que por este agujero sale una corriente de aire húmedo; y que si por dicho agujero se tiran piedras se oye un ruido ininterrumpido, que se debilita por grados, hasta perderse en la nada, cual si la piedra cayera por una escalinata sin fin» (Ibo Alfaro, 1859: pág. 27).

Insistiendo ahora en la vinculación entre palacio y cueva encantada la «Historia de Alarabi», publicada en 1858 en *El Iris*, muestra la comunicación entre ambos, también a través de subterráneos o galerías que enlazan los edificios. En esta leyenda tres caballeros entran en el palacio de Mohamad Alarabi amenazándole de muerte si no les entrega a su hija Zaida. Como él se niega lo arrojan al suelo para matarlo. Zaida acude en su defensa y apuñala a uno de los caballeros. En venganza, otro de ellos, Diego de Uceda, señor de Carpio, asesina al padre de Zaida y se lleva a la joven, que se ha desmayado, a su castillo. El sótano del castillo de Carpio es el lugar de la violación de Zaida mientras ella sigue inconsciente. Al despertar, la joven reconoce su desgracia y es presa de tal dolor y vergüenza que cae muerta. Lleno de horror, Uceda quiere huir del

5. Sobre esta leyenda escribió Manuel Ibo Alfaro el cuento «La Cueva de la Luna» que fue premiado con Diploma de honor de primera clase por la Academia Montreal de Francia en 1882. Lo publicó ese mismo año en *La Ilustración* de Barcelona, 30 de abril, págs.221-224 y 7 de mayo, págs.282-259.

sótano del castillo pero siente que «flaquean sus piernas y una mano de bronce le sujeta» (*El Iris*, 1858: pág.4). Tratando de llamar en auxilio a sus criados quiere gritar, pero un nudo se le interpone en la garganta. «Empieza a ver fantasmas por do quiera. No oye sino lamentos y agonías. Solo se halla tranquilo cuando está al lado del cadáver. No parece sino que la justicia divina le impone como pena la contemplación de su crimen» (*El Iris*, 1858: pág.5) Por fin, Diego de Uceda se decide a enterrar a Zaida en el sótano del palacio. Un mes después el pueblo celebra un acto de conjuración de los espíritus diabólicos del palacio. La procesión de clérigos abre la mansión y topa con toda una caterva de demonios, sombras y espectros que organizan un estruendo horrible. Bandadas de búhos, cuervos y murciélagos revolotean por el edificio. Las culebras y serpientes salen de la profundidad de la tierra y todo el palacio se conmueve al resonar de tristes lamentos. El boquete realizado en la bóveda para entrar en el palacio es todo lo que hoy puede verse del castillo desaparecido, es decir, el umbral de la cueva, conocida «bajo el nombre de la *Encantada*», continúa siendo defendido por los clásicos signos (hedor, gritos y corrientes de aire)⁶.

Como recapitulación de los ejemplos mostrados hasta el momento, en todos estos casos la fábula se construye a partir de la contemplación de huellas visibles en el paisaje: un boquerón en la roca, una hendidura en la montaña, una cueva con restos de alguna edificación. La simbolización natural de la cueva propicia la reconstrucción imaginativa. Una cueva es en cierto modo una especie de cápsula del tiempo. Por sus condiciones de aislamiento, temperatura, oscuridad, y por las prácticas culturales asociadas a ella, la cueva es el símbolo de lo primordial, telúrico e iniciático. La cueva es el lugar del nacimiento, del origen, de las fuerzas irracionales: una especie de vientre subterráneo. A partir de esta comprensión del espacio la trama de estas leyendas construye la historia del ultraje de una doncella o de la consumación feliz de

6. Una variante del relato es el texto de Fernando Mellado, «La cueva de la mora», publicado en el *Museo de las Familias* en 1870. Sobehia se niega a aceptar a su pretendiente Al-Mohadet, quien la secuestra. En el camino hacia el palacio del moro Sobehia logra zafarse y encuentra la puerta oculta de una cueva por la que ingresa sin vacilar a pesar de la oscuridad profunda. Al-Mohadet trata de seguirla, pero un terror supersticioso le impide pasar del umbral de la cueva, por lo que decide hacer guardia en la boca de la cueva hasta que la joven no tenga más remedio que salir muerta de hambre. Pero Sobehia se interna por las galerías de la cueva y andando a oscuras llega al palacio de los cristianos. Sin saberlo la mora ha cogido el pasadizo construido para desembocar directamente en el campo. El fruto de esta expedición es su encuentro con Rodrigo, de quien se enamora, y su conversión al catolicismo: «La cueva por donde milagrosamente se salvó Sobehia, se llamó desde entonces Cueva de la Mora, nombre que aún conserva el agujero ruinoso que se distingue cerca del río Guadarrama, y no lejos de Villa viciosa» concluye el autor (*Museo de las Familias*, 1-4-1870, pág. 151)

un matrimonio. También coinciden los relatos examinados en otros puntos, la ubicación de la cueva fuera de la ciudad, a veces bajo las ruinas de un castillo; su difícil acceso; la actitud escéptica de los narradores, que salvan la incredulidad del lector atribuyendo lo narrado a la tradición popular; la sugerencia del tesoro y el guardián del umbral, que implican prohibición y delito; el topónimo otorgado a la cueva, derivado de su huésped (mora, judía, lagarto). En definitiva, construyendo el espacio el relato se construye a sí mismo (Lévy, 2006:3). Los recorridos y pasos de umbral del narrador y personajes tejen la intriga: el ingreso en la cueva de la doncella, de donde saldrá únicamente como *encantada*; la entrada en la cueva del narrador, para cubrir el resto de lo imaginado a medias por los naturales del lugar; la defensa del umbral por parte de los guardianes, etc.

Prueba de que estas leyendas han generado un *set de características narrativas* que pueden ser reutilizadas a voluntad es su empleo en relatos que nada tienen que ver con el tópico de la casa cerrada y encantada, como en el cuento de Manuel del Palacio «La cueva de Zampona» (1857). Esta cueva de las cercanías de Soria, denominada *de la Encantada* y protegida por la superstición, no es morada de seres mágicos sino el escenario de turbios negocios; pero inspira el horror tradicional, de ahí que pueda alcanzar el recato necesario para la comisión del crimen. «Era cosa corriente entre el pueblo, y probablemente lo será todavía —aclara Palacio— que llegada la noche oíanse salir de aquel abismo lamentos, gritos y maldiciones, mezclado todo con un ruido tal de cadenas que atemorizaba al más osado y emprendedor» (Palacio, 1857: 47). El marco tradicional de la leyenda geográfica sirve aquí para narrar un suceso histórico, la muerte de Garcilaso de la Vega a manos de Bertrán Núñez para vengar a su padre, el zapatero de Zampona. En la cueva encontrará Beltrán el tesoro, cofres de oro y joyas, y el expolio máximo, el cadáver de su padre sobre los sacos de doblones. Junto a él un pergamino con la advertencia clásica, «El que en esta cueva entrare / ni vivo ni muerto sale» (*ibid.*)⁷.

Los elementos analizados hasta ahora se toman como referentes tópicos de la construcción de otros relatos con mayores pretensiones literarias según veremos a continuación.

7. Lo mismo puede decirse de la leyenda de *La Cueva del Amor*, ambientada en Biarritz, escenario del final trágico de Sara, pescatera del mercado de Bayona, y Lorenzo, hijo de un labrador. La familia de ambos jóvenes se opone a su relación, por eso Sara y Lorenzo suelen encontrarse en una cueva, a orillas del mar, donde les sorprenderá la marea y morirán ahogados. Esta cueva la visitan hoy los enamorados, dice el anónimo autor de la leyenda en *El Museo de las familias*, y allí graban sus nombres (25-7-1850, pág.11). La historia se refiere bajo el pretexto de la correspondencia entre dos amigos y añade el grabado del encuentro de Sara y Lorenzo en la cueva.

El espacio imaginado de la Cueva de Hércules

Un hito trascendental en la aventura caballerescas es el ingreso y conquista del palacio encantado, lugar donde ocurren fenómenos prodigiosos o mágicos que ponen a prueba las virtudes, valentía y deseo de gloria del héroe. Dicha aventura exige al protagonista coronar victoriosamente una serie de pruebas: el reconocimiento del lugar mágico, su acercamiento a él, el cruce de umbral —tras superar todas las dificultades que se lo impiden (signos, barreras, guardianes, vaticinios, monstruos, etc) en completa soledad (sin armas ni compañeros)— hasta llegar el centro o eje mágico de la cueva (lugar donde nadie ha estado antes) (Neri, 2007: pág. 46). Allí es donde el héroe recibe en muchas ocasiones una revelación profética⁸. Concluida la aventura y desentrañado el misterio desaparece el hechizo de la arquitectura maravillosa, el edificio se desploma, es santificado por una rehabilitación sagrada (como en la «Historia de Alarabi») o comienza a recibir un uso común.

Estos son también los hitos narrativos del relato de la Cueva de Hércules y Palacio encantado de Toledo, leyenda geográfica e histórica de antigua tradición literaria, vinculada a la justificación del fin de una dinastía y la explicación de la invasión musulmana (Miralles, 2008:129). Sobre la vecindad de los relatos de la cueva encantada de Toledo con la imaginería de la fábula caballerescas volveremos luego. Nos detenemos ahora en la particularidad de que la leyenda haya sido edificada sobre un espacio en transformación que combina lo natural y lo artificial, una cueva cerrada e inscrita —según las versiones— en un palacio o en una torre, o comunicada con ellos por pasadizos subterráneos, y de otra parte, edificada sobre un «no lugar», un espacio nunca visto, el construido textualmente por las antiguas crónicas medievales⁹.

8. El ejemplo más característico de *Cueva de los Encantos* es, sin lugar a dudas, la Cueva de Montesinos. Sin embargo, quizá por la acuñación novelesca realizada en *El Quijote*, las referencias a esta cueva en la prensa romántica no tienen lugar en el contexto de la leyenda sino como lugar común mencionado en textos literarios o en artículos de opinión, para indicar algo oscuro o misterioso (como pueden ser las explicaciones políticas). Al respecto se lee en *El Clamor público*: «Cuando esperábamos que del periódico apostólico saliesen rayos de vivísima luz que nos iluminasen, solo hemos visto tinieblas en el fondo del artículo que ayer nos dedica. Tan a oscuras estamos después de haberle leído, como si nos hubiesen sepultado en las profundidades de la cueva de Montesinos» (nº 2778, 17-8-1853, pág.1). A lo máximo que moverá tanto el «espíritu minero» de los tiempos como el avance del cervantismo será a la exploración de la cueva: «acompañados de un práctico encontramos en 1840 la boca de la ponderada Cueva de Montesinos que ya se nos anunciaba por el ruido prolongado y acuosos vapores que de su seno se desprenden» G. [arcia?] del C. [orral?] *El Clamor público*, nº 630, 9-6-1846, pág. 4.

9. Existe una importante bibliografía al respecto que evalúa la actividad de los cronistas. Los primeros en determinarla fueron M. Menéndez Pelayo (1897) y R. Menéndez Pidal

Si aceptamos el testimonio de Lorenzo Franciosini en 1626 ya no se recordaba su ubicación¹⁰. Lo mismo indicaría Feijoo cien años más tarde, en su *Theatro Crítico* al asegurar que la especie de la cueva era una superstición abandonada por el vulgo¹¹. Los datos históricos más antiguos recabados sobre la cueva procedían del reconocimiento realizado por el Cardenal Silíceo en 1546¹² cuando, es de suponer, todavía era visible la puerta de la cueva en los bajos de lo que luego fue la iglesia de S. Ginés. Pero en 1826 ya no existían trazas de aquella puerta cerrada. Cuando Washington Irving visitó la iglesia en ese año, junto a un pequeño grupo de arqueólogos, pudo constatar que el sótano de S. Ginés había sido pavimentado de nuevo, con lo que era imposible localizar indicios de la cueva mágica; por ende, el guía local no parecía saber nada de la cueva, aunque sí recordaba haber oído decir que en la entrada de la iglesia había un arco de obra maestra que podría haber formado parte de una cueva subterránea¹³.

-
- (1924). Los relatos del arzobispo Rodrigo Jiménez de Rada, el autor de la crónica General de Alfonso X, Díaz Gámez en su *Vitorial*, Alfonso Martínez de Toledo en la *Atalaya de las crónicas*, junto a varias relaciones árabes (en especial la *Crónica del Moro Rasis*) tejieron los hilos de la leyenda que otros autores más cercanos, Cristóbal de Lozano, Pedro de Rojas, el Dr. Salazar Mendoza, el Padre Mariana, o Julián del Castillo recogieron y repitieron, con diverso grado de credulidad. Consúltese también Ruiz de la Puerta, 1977.
10. *Diálogos apacibles* (he consultado la edición de 1684, Génova, Chôuet, 194, diálogo entre Poligloto y Filosceno). En cambio sí muestran los toledanos a Poligloto un artificio desarrollado en la ciudad para subir el agua.
 11. «La especie de la Cueva de Toledo ya casi enteramente se ha desaparecido del vulgo; mas la de la Cueva de Salamanca echó ondas (*sic*) raíces en él» (Feijoo, 1798: pág. 185). Antonio Ponz en el *Viaje de España*: «acerca de la cueva de Hércules, y de aquella torre encantada, le dixé ingenuamente, que no creía nada, y que tenía por patraña quanto se decía de aquellas escrituras, que vió, y leyó el Rey D. Rodrigo: historia mas propia para entretener muchachos que para ser leída por hombres de juicio. (Ponz, 1787, pág. 231)
 12. La expedición ordenada por el Cardenal Silíceo en 1546 tuvo por objeto desvanecer los temores populares, pero no sólo no logró eliminar supersticiones sino casi contribuyó a crear otras nuevas. Los exploradores pasaron todo un día de verano en la cueva, anduvieron como media legua, vieron las estatuas de bronce sobre el ara, y una de ellas cayó con tanto ruido que los espantó. También vieron dentro una corriente de agua que no pudieron vadear y como efecto del frío y humedad de la jornada y del contacto con el vaho pútrido de la cueva —próxima a un cementerio— varios de los expedicionarios enfermaron y murieron. Otra historia es la del padre de familia que entró en la cueva para buscar en sus riquezas el último recurso para su pobreza, y murió al día siguiente de salir de allí, atormentado por visiones siniestras y voces terribles. El hombre llegó hasta la sala del supuesto tesoro y la vio sembrada de huesos y calaveras. También solía hacerse referencia al mozo que huyendo del castigo de su amo recorrió la cueva y salió a tres leguas de Toledo, cerca de Añover.
 13. Estos recuerdos sirvieron a Irving como prólogo de la narración del episodio de Rodrigo en sus *Leyendas de la Conquista de España*, que resumen items clásicos como los

El primer uso concedido a la cueva, según decía la tradición, había sido el de cátedra nigromántica. Para este fin había fundado la cueva Hércules quien impartió algún tiempo en ella sus clases de magia negra. Al concluir su estancia en la Península el héroe cerró la cueva-palacio y prohibió la entrada en ella bajo la amenaza de terribles castigos. La cueva sirvió después de templo pagano, en tiempo de los romanos pudo ser utilizada como cloaca o como mina subterránea por la que escapar de un eventual asedio de la ciudad; los cristianos la usaron como catacumba y necrópolis; y, posteriormente, llegó a alojar el cementerio de la iglesia de S. Ginés, «Se ve, pues, por todo lo dicho, que la cueva de Hércules se ha prestado a todas las tradiciones igualmente», decía José Amador de los Ríos en 1845 (pág.328). Cada uno de los pueblos que había dominado en la Península había contribuido «a llenar de misterios aquel antro, mágico según unos y despreciable y de ninguna importancia según otros» (*ibid.*) Además de la recomendación de la monarquía hispánica, añeja como ninguna otra, la leyenda había servido para rebajar la culpa de su decadencia, explicaba Amador de los Ríos, pues siempre es más grato a los pueblos «atribuir sus desastres a cosas sobrenaturales y maravillosas que el reconocer su corrupción y su degradación». Así fue cómo, para justificar la pérdida y la degeneración del trono de Toledo, la leyenda se hizo hueco en la Historia de España (Amador de los Ríos, 1845: 328)¹⁴.

Del atractivo novelesco y dramático de la leyenda no lograron sustraerse cronistas e historiadores y, como es natural, por su relación directa con el tema de Rodrigo la historia de la cueva encantada de Hércules fue utilizada en multitud de obras literarias¹⁵. Pero como sucedió con otras leyendas vinculadas a ciudades de larga tradición histórica (Granada, Sevilla, Córdoba,

avatares de la expedición del cardenal Silíceo y otras historias repetidas desde antiguo sobre los peligros de la cueva.

14. El eje temático de la leyenda lo constituye el tópico de «la casa cerrada» (Krappe, 1924) de procedencia china y venido a Europa a través de los árabes. La historia del último emperador chino de una dinastía que se atrevió a abrir la tumba de Confucio podría haberse asociado a la historia de Rodrigo, que según dicen antiguos cronistas, robó el tesoro de una basílica cristiana; dentro de un cofre el rey encontró un pergamino que dictaba la excomunión de quien profanase el sagrado (Krappe Haggerty, 1924: pág. 307)
15. Pero antes de Irving, «la cueva de Hércules» había sido motivo frecuente en la literatura europea gracias a escritores como el marqués de Sade ('Rodrigue, ou La Tour Enchantée, conte allégorique' vol. III, en *Les crimes de l'amour*, 1788), Walter Scott (*The Vision of Don Roderick*, 1811) Walter Savage Landor (*Count Julian*, 1812) o Robert Southey, (*Roderick, the Last of the Goths*, 1814). En su hermosa novela *Notre Dame de Paris* (1831) Victor Hugo pone en boca de Esmeralda el romance de la casa encantada de Toledo. No podemos ocuparnos aquí de la tradición literaria de esta leyenda, para la que sería necesario un estudio específico; en este trabajo nos centramos

etc) el relato de la cueva de Hércules fue invocado en época romántica principalmente en textos propedéuticos (guías de viaje, notas, artículos, polémicas, crónicas) más que en textos de aprovechamiento literario. La leyenda daba pie a la polémica por el prestigio que sumaba o restaba a un importante destino turístico, la antigua y magnífica ciudad de Toledo. Por entonces la leyenda se juzgaba ya una superstición vencida¹⁶. La nota particular que estas recreaciones agregaron sobre la tradición fue el descrédito de Rodrigo, contra el propósito mismo de la leyenda. En efecto, al referirse al episodio los antiguos cronistas habían destacado que la caída de los reyes y las revoluciones de los imperios eran acontecimientos de tal magnitud que, necesariamente, tenían consecuencias no sólo en el mundo moral sino también en el físico; por ello podían ser anticipados por maravillas y prodigios como el de la destrucción del palacio y la formación consecutiva de la cueva. La responsabilidad moral del rey era atenuada por la acción aciaga del destino. Pero en las versiones que analizamos aquí no hay disculpa para Rodrigo, que pierde su reino tras haberse perdido a sí mismo. En las recreaciones románticas no hay necesidad para explicaciones penúltimas; la superstición, sugiere con ironía José Joaquín de Mora en su poema *Don Opas* (1840), brota libremente sobre el humus de la culpabilidad: «Cuando el rugir del infortunio suena / Superstición redobla su energía / «Nunca hay calamidad sin alma en pena, / Visión duende, fantasma o profecía (Canto VIII).

Prestando atención a estas versiones españolas de los años 30 a 50 destacaremos en primer lugar la novela de García Bahamonde, *Los Árabes en España, ó Rodrigo, último rey de los Godos* (1832), la crónica-leyenda de Basilio Sebastián Castellanos «La Torre encantada» (1837), algunos fragmentos incidentales en el poema bufonesco de José Joaquín de Mora, *Don Opas* (1840) así como el tardío romance histórico de García Tejero, «Pelayo. Año 718» (1858). En el mismo formato de Castellanos, y bajo el rótulo «El palacio encantado», Víctor Balaguer haría después una versión de la leyenda en un capítulo de *Los frailes y sus conventos* (1851: 317-321) justificando el excursus sobre la cueva

exclusivamente en la historia de la cueva maravillosa y sus vínculos con la tradición popular.

16. Fernando Mellado no tenía ninguna duda sobre la falsedad del mito. «Hoy los amores de Florinda, la cueva y el arca, todo está reputado por una fábula; es verdad que los que vivimos en este siglo tenemos la incomparable dicha de no creer en nada» (Mellado, 1849: pág.88). Es significativa al respecto la instrucción de los redactores del *Museo de los Niños* cuando refieren la historia «A nosotros nos parece este pasaje asunto de pura invención, y así lo aseguramos a los jóvenes que leen el *Museo de los Niños*, y en este supuesto deben caminar siempre que le vean consignado en nuestra Historia (vol. 2.1850, pág.331)

de Hércules con la apelación al recuerdo de la leyenda de Rodrigo que, naturalmente, habría de surgir al visitante de la Cartuja de Jerez. Finalmente, la novela de Juan de Dios Mora, *Florinda, o, La caba* (1853) dedicó un capítulo a la aventura de la cueva a modo de paráfrasis narrativa de lo expuesto en el drama de Miguel Agustín Príncipe *Don Julián* (1839). También la leyenda recibió atención en un libro sorprendente, *Animales célebres de todos los tiempos y de todos los países* (1858) de José Castro y Serrano a propósito de Orelia, el caballo de Rodrigo.

Pero quizá de todas estas recreaciones la más conseguida haya sido la narración de Washington Irving en los cp. VI y VII de las *Legends of the Conquest of Spain* (1835)¹⁷. Para el relato de Washington Irving hemos seguido en estas páginas la traducción reproducida en *La Crónica* en 1845, por dos razones, en primer lugar la tardía circulación de traducciones directas del autor americano; secundariamente, por lo significativo del año en que el periódico publica esta traducción. El interés del periódico por la historia coincide con el desplazamiento de varios miembros de la Comisión Central de Monumentos Históricos para trabajar en el proyecto de catalogación y restauración de monumentos. José Amador de los Ríos, a la sazón secretario de esta Comisión, aprovecharía la experiencia para publicar unos meses más tarde su obra *Toledo Pintoresco* en la cual ocupa un apartado específico la tradición de la Cueva de Hércules. En este capítulo el erudito argumenta que el efecto principal de la leyenda fue conceder a la corte de Alfonso VI una antigüedad verdaderamente prodigiosa ya que los testimonios de los historiadores atribuían la construcción de la cueva a Túbal, hijo de Jafet y nieto de Noah. Es decir, los orígenes de Toledo se remontaban a los primeros días de la Humanidad. Cuando Amador de los Ríos publica su libro ya era una opinión ampliamente difundida que la cueva de Hércules no había sido más que una cloaca romana e incluso había quien dudaba que hubiera existido alguna vez. Como recordaría más tarde Sixto Parro en su libro *Toledo a la mano* (1857), Francisco Santiago Palomares, buen conocedor de la legislación y costumbres romanas, y compañero de Antonio Ponz en su viaje de reconocimiento a Toledo en 1753, había sentenciado que la cueva de Hércules no podía haber sido más que una cloaca para el desagüe de las inmundicias de la

17. Los dos capítulos son traducidos por *La Crónica* (marzo y abril de 1845: bajo el rótulo «El rey Rodrigo recibe una embajada extraordinaria», «Historia de la torre encantada y maravillosa» y en *La Esperanza*. (nº 1346, 15 de febrero pág 4. y nº 1349, 19 de febrero de 1849, pág.4). En 1862 reitera la traducción un periódico barcelonés, *La Luz*.

ciudad¹⁸. Como tal fue catalogada en el *Diccionario geográfico* de Pascual Madoz (Madoz, 1840, pág. 832). El académico correspondiente Nicolás Magán hará un resumen de todas las noticias, fabulosas o no que circulaban en torno a la famosa cueva en un artículo para el *Semanario Pintoresco Español*, «La cueva de Hércules» (1840). En su opinión era indubitable que la cueva había existido. Un año antes un grupo de jóvenes universitarios había intentado el reconocimiento de la cueva con el propósito de confirmar las dos hipótesis y había llegado a localizar el primer gran arco subterráneo (Martín Gamero, 1862, I, lb.II, pág. 192); sin embargo, una vez dentro de la bóveda, tanto la imposibilidad de continuar el acceso como la evolución de los acontecimientos políticos, entre ellos el golpe de Espartero, frustraron el proyecto.

A finales de 1850 y principios del 51 volvió a impulsarse la excavación en los sótanos de S. Ginés. Para los gastos de ejecución del proyecto se había abierto suscripción pública que contaba con el apoyo del jefe político interino y aspiraba a la protección del gobernador propietario, a su vez, presidente de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos (*La Esperanza*, 23-4-1851, pág. 3)¹⁹.

Ángel Magán, oficial segundo del gobierno de Toledo resumía en un artículo publicado en abril de 1851 en *El Heraldo* de Madrid lo descubierto hasta el momento: una serie de arcos de piedra sillería de gran dimensión, prueba de la existencia de varias cuevas enlazadas entre sí de época romana y árabe. Los descubrimientos desautorizaban la opinión antigua de que la cueva hubiese servido como cloaca de la ciudad. Pero Magán se permitía también una alusión velada a la *Toledo Pintoresca* de Amador de los Ríos: «De este número es un ilustrado autor contemporáneo, quien con alguna ligereza, salva sea su reputación literaria, en cierta obra popular asegura que la cueva llamada de Hércules no pasa de ser una cloaca» (Magán, 1851: pág. 3) El Sr. Magán se dolía de ver tratado de un modo «ignominioso» lo que consideraba un

18. «Algún autor del siglo pasado (...), aventuró la racional y muy aceptable conjetura de que la pretendida cueva de Hércules debía ser ni más ni menos que una cloaca» (Sixto Parro, 1857: págs.647-648).

19. En 1873 el solar de S. Ginés era propiedad de D. José de los Infantes y se dudaba de que la cueva hubiera existido. Para probarlo las excavaciones tendrían que haber continuado por los sótanos de las casas vecinas, y la sociedad arqueológica no pudo reunir el dinero para la indemnización de los propietarios, razón por la que todo quedó en suspenso. La expedición de 1838 fracasó porque hubiera necesitado del permiso de traslado de los enterramientos de la bóveda; por eso los trabajos no pasaron de la puerta de S. Ginés. Lo cierto es que las casas que rodeaban a S. Ginés eran muy antiguas y no del todo imposible que en sus cimientos se escondiese el secreto de la cueva, restos de un templo de Júpiter en todo caso. *Apud*, Mariano de la Torre Roldán, «Cueva de Hércules en Toledo», *La Ilustración Española y Americana*, año 17, n°2, 8-1-1873, págs.31-32.

valioso monumento toledano, sobre el que tanto se había escrito. Tal vez no hubiese estado allí el palacio de Rodrigo pero, sin duda, aquella cueva había podido ser «refugio o tumba soberbia de cristianos, morada real de los árabes o mezquita suntuosa» (*ibid*) y lo más grave del asunto es que estas opiniones repercutían en la valoración que los turistas podían hacer del patrimonio de la ciudad, estando próxima «la ocasión en que lo puedan examinar con detención y estudio los muchos viajeros que suelen visitarnos en la Semana Santa para admirar los monumentos de Toledo» (*ibid*)²⁰.

En este clima, dice el historiador de Toledo Antonio Martín Gamero, «cayó como una bomba sobre ellos el artículo de un literato muy conocido y respetado en la ciudad, quien desde la corte, enterado de los resultados de las exploraciones hechas escribía» (...). Se refería Martín Gamero, naturalmente, al nuevo artículo de Amador de los Ríos publicado en noviembre de 1851 en el *Semanario Pintoresco Español* que rectificaba lo suscrito por él en su *Toledo pintoresco*: «La denominada Cueva de Hércules, ni es tal cueva maravillosa ni es cloaca» (Amador de los Ríos, 1851: pág.383) La cueva era romana, sí, no del tiempo de Hércules; pero tampoco cloaca a juzgar por la estructura de su planta. Las enormes bóvedas encontradas, sostenidas sobre pilares, eran indicio de que la cueva había servido de cimiento de un importante edificio: «Semejante fábrica está manifestando que fue destinada a recibir un edificio tan fuerte y robusto como ella; y por la situación, por la importancia de lo existente y por la ostensión del lugar que ocupa, no admite duda en que fue aquel un templo gentílico» (*ibid.*)

Pero, añadía el erudito, las excavaciones habían logrado hacer morir de una vez una ilusión. «La tradición que ponía la Cueva de Hércules bajo la demolida iglesia de San Ginés, ha muerto: para alimentarla por algún tiempo hay necesidad de buscar una nueva cueva. ¿Sera posible hallarla? (...)» (págs. 382-383).

El palacio de Hércules había sido desencantado definitivamente. Y concluía Amador de los Ríos: como van los niños «tras la luna de cerro en cerro»

20. A esta pulla siguió un artículo de Amador de los Ríos que no he podido localizar quizá porque la contrarréplica de Magán se publicó mucho tiempo después por falta de espacio en el periódico. «En el Heraldo del 24 del actual se ha publicado un artículo en el que se permite a D. José Amador de los Ríos una contestación bastante fuerte al que se insertó en el del 13 sobre la llamada Cueva de Hércules de Toledo. Habla *ex cathedra* y en un tono que yo no le seguiré porque no es mío; pero sin ese acumulo de citas de que hace alarde, y se ha afanado en rebuscar para salir a la arena, debo decirle que antes de leer su artículo sabía y sé que en lo antiguo se edificaron cloacas, algunas de ellas magnificas; que ignoraba, e ignoro que en Toledo se hayan construido» (1851a: pág.3)

así podrían continuar los exploradores de cueva en cueva hasta alcanzar «el último desengaño» (Amador de los Ríos, 1851: pág. 383).

Marcos espaciales y genéricos en «La cueva de Hércules»

Como antes se ha dicho, la leyenda de la Cueva de Hércules dibuja un espacio ignoto caracterizado a través de los *spacial frames* (Ryan, 2009), los imaginarios culturales propios de la versión del relato en cada momento y el mundo narrativo que comparten productores y receptores de la leyenda. Al comienzo de su circulación, con las antiguas crónicas del moro Rasis, Lucas de Tuy o el arzobispo Rodrigo de Toledo, el texto toma prestados diversos elementos del marco espacial dibujado por la cuentística oriental y la novela de caballería. Esto explica el cúmulo de tópicos de la literatura caballeresca que van heredando las sucesivas versiones de la leyenda, aún patentes, por ejemplo, en el relato de Basilio Sebastián Castellanos en 1837 (traducción de la *Revue Hiberique sic*) donde la leyenda confluye con la historia pseudo-caballaresca de la Torre del Placer y de la Pena²¹. Pero la evolución de los *spacial frames* llevará la reescritura de la leyenda hacia otras tonalidades, como la gótica y vampírica en el drama de Miguel Agustín Príncipe, *Don Julián* (1836). En cualquier caso, cada versión de la leyenda es construida a través de los itinerarios de los personajes, del palacio de Rodrigo al palacio de Hércules, insertos

21. Paseando por Toledo y tras haber visitado la catedral gótica, la mezquita, y el alcázar de los Alfonsos, el narrador sale al campo, «reflexionando sobre los notables sucesos de aquella célebre ciudad» en las diversas edades y sobre el carácter efímero de las obras humanas. En el promontorio que domina la ciudad encontrará al anciano que le refiere la tradición de la Torre del Placer y de la Pena, que aloja la cueva encantada. La referencia alude de inmediato arquitecturas maravillosas de la novela de caballerías como la altísima y fúlgida Torre Desamorada, donde vive cautiva la princesa Lindabrides (*Espejo de Príncipes y caballeros o El Caballero del Febo* de Diego Ortúñez de Calahorra, 1555; Neri, 2007, págs. 38-41), custodiada por dos estatuas que portan hachas de acero. Encima de la puerta un letrero de oro previene la entrada en la torre. Otro ejemplo del estilo puede tomarse del *Clarian de Landanis*. El temor que inspira la entrada tenebrosa de la Gruta de Ércoles, un lugar «donde ningún hombre terrenal había entrado que saliese» (*Clarian de Landanis*, I, libro I, *apud* Neri, 2007: pág. 122) es soporte para una de las aventuras. Dentro de la cueva el caballero encuentra todo tipo de maravillas, una mesa de oro, columnas, la estatua majestuosa de Ércoles, con la que razona, el auxilio de los letreros e inscripciones, etc. El héroe regresará victorioso y dueño de la valiosa Espada de la Esmeralda o de Hércules. La cueva es obra de maravilla y riqueza y se sitúa al pie de la montaña. Sus puertas incandescentes no se pueden franquear más que en días determinados de la semana. Los que tratan de entrar son encontrados en el lago cercano, amortecidos. De la cueva sale a veces una serpiente voladora. El hechizo de la Gruta de Ércoles tiene su origen en una circunstancia familiar a los textos examinados hasta ahora, los amores incestuosos de un mal rey Quipolo por su hermana, a la que gozó dentro de la cueva.

en una cronografía determinada, el tiempo mítico de la fundación de Toledo, el presente de la monarquía corrupta, y el porvenir vaticinado en el cofre custodiado en la torre.

El argumento es conocido y puede secuenciarse narrativamente del modo siguiente:

—*Rodrigo rompe la tradición de sus antepasados*. Al subir al trono Rodrigo rompe con la tradición antigua de añadir un candado a la puerta del palacio de Hércules, la cual le transmiten, dice Irving, los dos ancianos que custodian la torre maravillosa. Estos dos guardianes son los herederos de aquella docena de hombres que, según explicaba la *Crónica del Moro Rasis* (Menéndez Pidal, 1924: pág. 19), habían sido escogidos por Hércules para guardar su candado con la orden de ser siempre sustituidos. Basilio Castellanos mantendrá en «La torre encantada» la custodia de la pareja de ancianos (1837: pág.134) mientras que José Joaquín de Mora, en *Don Opas*, más en la línea romántica, hará llegar el vaticinio a Rodrigo a través de un ermitaño (1840: LIX). En el mismo sentido, en el *Pelayo* de García Tejero la predicción la hace una maga, vestida de blanco, que muestra a Rodrigo una estrella roja en el firmamento, signo de la catástrofe que se avecina y pronóstico no sólo de la caída del rey sino de todo su pueblo: «no caerás solo, tu raza / cumple el término, los Godos / víctimas sucumben todos / de aleve impura traición» (1858: pág.16) Con el correr del tiempo y la tendencia de los productos populares al incremento los candados se multiplican y exigen a los criados de Rodrigo enorme aplicación para ser abiertos (Irving) y hasta pueden ser desplazados de la cueva a una sala de palacio, la «de los candados» (Mora, 1856: 66). Inscripciones, monstruos, animales fieros, ancianos y, por supuesto, el autómeta gigantesco cumplen la misma función en el relato: custodiar el secreto tras el umbral infranqueable. Desde el comienzo la fábula se organiza en torno a la polaridad dentro-fuera, permitido-prohibido, oculto-descubierto, realidad-ilusión.

—*Rodrigo decide entrar en la cueva peligrosa*. La curiosidad de conocer lo secreto, la ambición de convertirse en el destinatario de una predicción ambigua y la codicia de los tesoros ocultos deciden al rey a violentar la torre. Los textos tardo-románticos inciden en esta caracterización prometeica. Era fama —declara García Bahamonde— que quien abriese «el antiquísimo alcázar respetado por el tiempo» traería la ruina al país en castigo de su curiosidad (1832: pág.41). La motivación de Rodrigo en las primeras versiones de la leyenda (la carestía tras el despilfarro o la imprevisión) se matiza en los textos aludidos para adecuarse al prototipo byrónico (la curiosidad y la lascivia). Para Castro

y Serrano son la frivolidad y disipación de Rodrigo las que le hacen olvidar la ceremonia del candado; cuando el peligro de la invasión sea inminente el rey franqueará el palacio con el mismo atolondramiento para conocer qué le reserva el destino (1858: pág. 254). La finalidad de este hito narrativo es mostrar no sólo el valor del rey sino también su carácter soberbio y extremado puesto que Rodrigo entra en el palacio no sólo movido por la codicia sino también por la curiosidad, ya que su destino está escrito en el pergamino del arca. «Cuando se supo aquel extraño arrojó / causó en Toledo escándalo infinito / —aclara Mora en *Don Opas*— «En uno admiración, en otro enojo / Uno lo llama hazaña, otro delito» (LXIII). Porque el destino de Rodrigo es el de todo el pueblo sus cortesanos se sienten con derecho a impedirle la transgresión²². Rodrigo desoye todas las recomendaciones de sus consejeros. En la versión de Irving, el arzobispo de Toledo trata de contener la temeraria curiosidad del rey con el recuerdo de las amenazas. Víctor Balaguer hará la escena aún más dramática: «uno de sus privados se arrojó a sus pies conjurándole en nombre de todo lo que amaba para que se volviese atrás de su propósito y no quisiese arrostrar la ira el cielo» (1851: pág. 320).

Según la tradición general, que es la que sigue Irving, el rey entra en la cueva acompañado por sus caballeros al menos hasta la primera aventura de la estatua animada. Sin embargo, corresponde mejor a la prueba iniciática del paso del umbral que la experiencia se realice en solitario. Así ocurre en la fabulación de Víctor Balaguer. Sordo a las suplicas de sus consejeros, Rodrigo se niega a ser acompañado en su tentativa «por temor de faltar a lo que mandaba la común tradición» según la cual «era preciso que el rey bajase de noche a la cueva, solo, sin armas, y vestido con su traje más ordinario. De otra manera no se cumplía con el destino» (1851: pág. 319). Sin hacer caso de los ruegos de sus vasallos se dirige «solo y tranquilo» «hacia el terrible castillo de los encantos» detalla Castro y Serrano. Y como indicio del carácter mágico del castillo a su alrededor el campo aparece mustio y sin flores. (1858: pág. 254)

—*El edificio encantado opone resistencia*. La torre se emplaza fuera de la ciudad. Por la tendencia al incremento a que nos referíamos antes, en el relato de Víctor Balaguer la cueva se extiende ya seis leguas desde lo alto de la ciudad

22. La ironía de J.J. de Mora es patente en García Bahamonde que habla de Rodrigo en estos términos: «Rodrigo, el príncipe deseado de su pueblo, el amable, prudente y justo, se convirtió en opresor, cobarde y cruel. Si derogó algunas de las escandalosas leyes de su antecesor, fue más por una política estudiada que por bondad de corazón, y por ganar las voluntades de los partidarios (1832: pág. 12). «Para mayor seguridad se propuso Rodrigo llamar cerca de sí a los emigrados del anterior gobierno, entre los cuales se hallaba Pelayo» (1832:pág.13)

(1851: pág.318). Su profundidad se ha multiplicado por cinco desde las primeras descripciones de los cronistas. Irving pinta una torre exenta, fúlgida, cilíndrica, construida sobre una alta roca inexpugnable y sostenida en sus cimientos por «cuatro leones de bronce de la altura de un hombre a caballo» (1845: pág. 220) «Los muros estaban formados de pequeños pedazos de jaspe y mármol, de diferentes colores, cuyo tamaño no excedía el de la mano de un hombre. Sin embargo estaban unidos de tal manera, que a no ser por la diversidad de los colores, se hubiera creído que era una sola y misma piedra» (*ibid*) Es decir, se trata de una arquitectura maravillosa, imposible, de origen mágico, progresivamente más inverosímil.

Basilio Castellanos explica que la torre es redonda, encaramada sobre un pedestal con cuatro leones de bronce, tal alta «que ninguno es capaz de verla» (1837: pág.134) hecha de pedazos de jaspe y mármol y que en sus muros se pronostica la Historia de Toledo. La brillante descripción de la torre brota en el relato de Castellanos de las imágenes evocadas por la contemplación de las ruinas de un supuesto palacio, y desde la narración de un lugareño. De la ensoñación toma también motivo García Tejero para referir la leyenda de la cueva «de la cual restos existen / sombríos muros, históricos» (1856: pág. 17). El palacio es un edificio exento que se puede escalar, describe García Bahamonde (1832:pág.44) Balaguer indica mecánicamente que la cueva todavía puede visitarse, cosa que como se ha dicho es incierta: «En tiempo de los godos había en Toledo una cueva, cuya tapiada boca se enseña aún hoy día, de la que se contaban maravillas» (1851: pág. 317). En todos estos casos se habla de un edificio visible y exento, ruinoso o maravilloso.

Pero los narradores de la leyenda también pueden referirse a un palacio subterráneo sumido dentro de la cueva, como en el drama de Miguel Agustín Príncipe, en que Rodrigo y Don Julián llegan al palacio por un pasadizo que comunica con el alcázar real (Príncipe, 1836: pág. 85). En la novela de Juan de Dios Mora, la cueva es reducida a lo que llaman «la sala de los candados» mansión «de los terribles espíritus infernales» (Mora, 1856: 66) La descripción más elocuente al respecto es la de Balaguer: «contábase que en su interior existía un palacio encantado de magnífica, notable y primorosa fábrica, con muchos arcos, pilares y columnas todo de plata y oro; que en el fondo de este palacio había arcas de hierro con grandes tesoros» (Balaguer, 1851: pág. 318) García Bahamonde, sin embargo, describe la aventura con realismo: el pavimento y las paredes de la cueva aparecen humedecidas y malolientes, los reptiles corren por el suelo. La mansión la forman pilares de piedra y unos amplios arcos entre los cuales se ve una urna de madera. Al abrirla saltan las

tablas podridas. En el fondo de la cueva suben unas escaleras (García, 1832: págs. 46-50).

El rey ordena abrir los candados de la puerta de hierro (orlada o no de inscripciones según las variantes de la leyenda) o, más prácticamente, manda echar abajo la puerta (José Joaquín de Mora, Víctor Balaguer). La opción de mostrar a los cortesanos abriendo uno a uno los candados, como hacía Irving, era sin embargo muy significativa, ya que hablaba de la resistencia del edificio encantado a la intrusión del héroe, y subrayaba el tono caballeresco del relato. Después de muchas horas luchando con los cerrojos toda la fuerza de los criados no bastará para empujar la puerta. En cambio, un leve toque de Rodrigo es suficiente, puesto que a él sólo está reservada la aventura. Las puertas se abren por sí solas, en el relato de Castro Serrano, después de un segundo golpe de Rodrigo con la lanza, cuando el rey no se ha dejado intimidar por el rumor indefinible que llega de la torre, como de una gran batalla (Castro y Serrano, 1858: pág. 254). El rey ve delante de sí una gran estancia y un corredor que termina en una escalera (como también en las versiones de García, Castellano, Príncipe y Mora) Para García Bahamonde al abrirse las puertas sale de la cueva una columna de aire tan violento que apaga la luz de los expedicionarios (García, 1832: pág. 47).

En las tradiciones de la novela caballeresca la visita importuna de la cueva era defendida por letreros en el *frontis* de la puerta de ingreso, o por medio de criaturas monstruosas que impedían el paso (serpientes, perros, tigres, leones, estatuas animadas). En la leyenda de la cueva de Hércules existen los mismos signos intimidatorios. Algunas versiones hablan del *frontis* de la puerta, que advierte gravemente a los osados, aunque en términos quizá ambiguos ya que al infractor se le prometen los mayores males o los máximos bienes, es decir, la inscripción funciona como una especie de anzuelo para el héroe deseoso de fama y riquezas. Recuerda Víctor Balaguer: «Un letrero a la puerta de la cueva en letras griegas y en cifra decía: EL REY QUE ABRIERE ESTA CUEVA, Y PUDIERE DESCUBRIR LAS MARAVILLAS QUE TIENE DENTRO, DESCUBRIRÁ BIENES Y MALES» (Balaguer, 1851: pág. 319)²³.

Otros signos intimidatorios derivan de la descripción de la cueva cuya extensión y profundidad no puede medirse, su acceso es difícil, y sus moradores se presumen terribles. El edificio encantado opone resistencia a los intrusos también por la fama de sucesos luctuosos. Washington Irving recordaba las

23. Belianis sólo podrá descifrar el letrero en caracteres arábigos que hay a la entrada de la Cueva de la Aurora, y que contiene un vaticinio, después de vencer al gigante que custodia la cueva (*Belianis de Grecia*, Burgos, 1547, *apud*, Neri: 2007, pág.102)

hablillas sobre el perro terrible que tenía todas las llaves de la cueva y velaba noche y día el tesoro escondido por los romanos: «aún no se ha tenido noticia de ningún amante al oro que haya tenido valor para arriesgar una lucha con este terrible Cerbero» (Irving, 1845: pág. 194). La tradición fantástica del perro es sustituida en la novela de García Bahamonde por la presencia de fantasmas, bultos blancos gigantescos, y el resonar, cada noche, de lamentos humanos en su interior. De la cueva llegan también alaridos y ruido de combate. «Estas palabras, inventadas por el miedo, las / repetían a Rodrigo sus validos». Pero el rey, que quiere recuperar el prestigio ante sus vasallos, decide entrar de madrugada en el palacio «para probar su valor», explica García Bahamonde (1832: págs. 44-45). Para Miguel Agustín Príncipe el palacio es un antro de brujas donde se celebran aquelarres sabatinos y se sacrifica a los incautos que se atreven a entrar. Prueba de ello son los cadáveres que se encuentran después en el río, chupada la sangre y sin cabello. Del palacio salen todos males, de modo que «mientras permanezca en pie / Aqueste maldito alcázar / no hay que esperar el remedio / de pestes ni de tronadas» (Príncipe, 1839: pág. 40). Por su parte, José Joaquín de Mora recuerda burlón el riesgo de la aventura pues, según dicen las lenguas, no se ha oído de nadie que entrando en la cueva volviese a salir: «uno que quiso entrar se quedó mudo / él entrará, pero salir, lo dudo» (Mora, 1840: LXIII, pág. 444)²⁴. Incluso se sospecha que el edificio es habitado por un monstruo, sugiere Víctor Balaguer: «las hablillas del vulgo estaban más en su sazón, merced a unos ruidos subterráneos que decían haberse oído, y a una visión horrorosa que despidiendo fuego por los ojos, la boca y las narices, se había presentado en la puerta a un pastor que por junto a la torre pasaba a deshora de la noche» (Balaguer, 1851: págs. 318-319). O también, agrandaría Juan de Dios Mora «...en aquel palacio habitaba un formidable gigante o encantador llamado Harpalus, cuya boca era como

24. De estas tradiciones se hace eco Irving en otro lugar para hablar de la cueva de Boadibil. Cuantos han entrado en la caverna «no han vuelto a ver la luz», su profundidad es incalculable, si se arroja una piedra «atraviesa durante algunos segundos un vacío inmenso, hasta que, encontrando la punta de una roca, choca en ella con un estrépito semejante al de cien rayos encontrados, que al cabo de un nuevo intervalo muy abajo, muy abajo se precipita, silbando en un lago, y todo queda en silencio; mas este silencio no es muy duradero. El abismo parece conmoverse. Repentinamente un débil murmullo, un sordo zumbido se eleva de la inmensa profundidad. El estrépito se aumenta, crece y se aproxima, semejante a un tumulto confuso de una multitud agitada con un terrible choque de armaduras y ruido de timbales, como si algún ejército sorprendido se formase rápidamente en batalla en las entrañas de la tierra» (*Cuento de la Alhambra*, prólogo a las leyendas de Irving (*Semanario Pintoresco Español*, n° 42, 18-10-1840, pág. 333).

un horno encendido, respiraba fuego y cuya cabellera, como la de Medusa, estaba erizada de silbadoras serpientes» (1853: pág. 86). En la novela de este autor los sábados se oyen en la cueva chirridos de cuervos y lechuzas, relinchos de caballos, silbos de reptiles. Las brujas y trasgos, presididas por un gigante montado en un monstruo volador, asoman por las ventanas y se divierten raptando a los muchachos del pueblo a los que chupan la sangre, rapan el pelo y arrojan al río.

Pero además, a la entrada de la cueva hay una gigantesca estatua de bronce o de hierro, que, sobre una mesa, o sobre un pilar muy alto, previene el ingreso dando golpes con una maza. Víctor Balaguer la hace golpear no en el suelo, sino en el «arca de hierro que se veía a sus plantas, produciendo un ruido tan fragoroso que hacía temblar de una manera siniestra las bóvedas como si fueran a desmoronarse sobre la cabeza del que imprudente allí guiara sus pasos» (Balaguer; 1851: pág. 321). Por la misma tendencia a la incredulidad Miguel Agustín Príncipe confiesa que los fantasmas que golpean el suelo no son más que conspiradores disfrazados (cuadro V, pág. 101).

Al verla, los cortesanos abandonan a Rodrigo. También según las versiones la estatua lleva en el pecho una inscripción que dice «hago mi deber» y en otras, letreros a derecha a izquierda, e incluso en su espalda.

Basilio Castellanos muestra una primera sala donde yace en una cama la estatua gigantesca de un guerrero que tiene en la mano un pergamino en el que declara ser Hércules: «Temerario que diriges aquí tus pasos, mira el mal de que serás causa... ¡Por mí la España fue conquistada y poblada...! ¡Por ti será destruida y perdida. A esta provocación responde Rodrigo: «ninguno puede conocer el porvenir sino el verdadero Dios» (Castellanos, 1837: pág. 135); esto es, el rey conjura la estatua como si estuviese exorcizando un demonio y el autómatas se detiene²⁵.

—*El rey llega al centro del edificio mágico.* En la mayoría de las versiones románticas, después de salvar el obstáculo del autómatas, el rey llega a la cámara del tesoro, un aposento de paredes brillantes y transparentes como de cristal

25. En la versión de Irving, Rodrigo se dirige a la estatua solemnemente: «quien quiera seas, sabe que no vengo a violar este santuario, sino a penetrarme de los misterios que contiene; por tanto le mando que me dejes pasar con seguridad. (Irving, 1845: pág.194) Así lo refiere Balaguer: «—O tú quien quiera que seas el solitario huésped de esta caverna, yo soy el rey Rodrigo que aquí he llegado fiado en mi valor y en el destino que promete maravillas al monarca que penetre en esta cueva. Si el poder mágico..., dices te lo permite, dime tú, el caballero de la maza, lo que me toca hacer para apurar el destino y el misterio; pronto estoy a todo, que ante nada retrocedo» (Balaguer, 1851: pág. 321).

(Irving) y de cuatro colores, rojo, verde, negro y blanco (Castellanos), iluminado por una luz inexplicable aunque se encuentra bajo tierra.

El centro de la sala lo ocupa una mesa de alabastro, dice Irving (la mesa de Salomón, según tradiciones antiguas cubierta de relieves e inscripciones y fabricada en oro y piedras preciosas). En la mesa hay un casco de oro, que Rodrigo se pone de inmediato, y una caja de oro, ricamente engastada en piedras preciosas, asegurada con una cerradura de perlas. Los caracteres griegos que rodean la mesa declaran que Hércules fue el fundador de aquella torre en el año tres mil y seis. Una inscripción en el cofre dice: «En este cofre se encierra el misterio de la torre. Ninguna otra mano, sino la de un rey, puede abrirlo; pero guárdese de hacerlo porque le serán revelados acontecimientos maravillosos que deberán realizarse antes de su muerte» (Irving, 1845: pág.221). Para Castellanos, el cofre se ubica dentro de una columna que puede abrirse mediante una puertecilla coronada por una inscripción griega, la cual atribuye la construcción de la cueva en 3006 a Hércules. El cofre es de plata sobredorada cuajado de piedras preciosas, y cerrado con un magnífico broche.

«¿Qué debo temer del conocimiento del porvenir?» —se pregunta el rey al abrir el arca y encontrar en ella tan sólo un lienzo en el que se ven figuras de guerreros a pie y a caballo, vestidos extrañamente. Una inscripción en el lienzo dice: «monarca temerario, considera a los hombres que han de arrojarte de tu trono y subyugar tu reino» (Irving, 1845: pág. 51). García Bahamonde precisa en su novela que en la escena del lienzo los guerreros miran con ojos feroces a una noble matrona, que representa la monarquía goda, pisotean las armas de los godos y empuñan el cetro de la corona (García, 1832: pág. 51). La repulsa al rey absoluto es expresiva en la obra de Miguel Agustín Príncipe al exculpar completamente a Don Julián «¿Qué importa / si el que llamas traidor liberta a un pueblo / De sus triste cadenas? No se vende / La Patria que no existe. El moro fiero / Viene a darnos la Patria» (cuadro V, pág. 101). En el arcón secreto hay tres lienzos y una moneda. La moneda lleva su efigie, y de ella dice irónicamente el rey «¿es posible que en mi imperio / para eterno vituperio / un grabador no se halle? / siempre me retratan mal» (Príncipe, 1836: pág.7)²⁶. En uno de los lienzos hay un «figurón estrambótico y de

26. Sobre los pasos de M. A. Príncipe, Juan de Dios Mora hace que el rey encuentre en el cofre una moneda de cada uno de los reyes godos, incluida una suya, y un pergamino en que aparecen los doce hombres que reciben el mandato de Hércules, además de los retratos de Florinda y Pelayo. También el héroe de caballerías topa en el centro del edificio encantado, como en la Cueva del Hada Arquía, de *Felix Magno* (III, Barcelona 1531) su propio retrato (Neri, 2007: pág. 56).

estatura colosal» (remedo del autómeta gigante). En el lienzo está escrito el futuro que aguarda a Rodrigo, de ahí que en las diferentes versiones aparezca un signo por el que rey puede reconocer su propia historia. En otro lienzo lo que se ve es el retrato de Florinda, y en otro más las figuras de los árabes, y la inscripción que lleva el propio dosel del lecho del rey, «Toletus pius» y también «Per hos Hispania peritura» (cuadro V, pág. 101). En el lienzo donde se ven los guerreros puede leerse en letras de sangre, dice Balaguer: «Quien aquí llegase y esta arca abriere, perderá España, será vencido de estas gentes» (1851: pág. 222).

Irving permite que el lienzo se anime y el rey pueda verse a sí mismo de espaldas, en mitad de la batalla, huyendo de los enemigos, con la armadura y divisa que le pertenecen, montando «un caballo blanco, muy semejante a su caballo de batalla, Orelia». (Irving: 1845: pág. 222)²⁷. El personaje vive un momento de alucinación. Se oye el tremolar de las cornetas, los relinchos de los caballos, el choque de los caballos. El lienzo se ensancha y se dilata transformándose en una especie de bandera que cubre el muro, atraviesa el techo y se pierde en el aire, pero «si todo de aquel cuadro era una pintura animada o una visión, o una legión de espíritus endiablados conjurados por algún poder sobrenatural, ninguno de los circunstantes pudo definirlo» (Irving, *ibid.*)

José Joaquín de Mora hace la parodia de esta escena al explicar en un tono bufo cómo al abrir la caja el rey sale de allí un fuego sulfúreo que llena de luz la cámara y hace escapar «Cual profunda ratonera, espíritus impuros a millones» (Mora, 1840: LXXIII, pág. 417). La alucinación de Rodrigo ocupa varias estrofas: «Lo que pasó en la torre es un problema / que nuestros ilustrados escritores / Refieren, cada cual, según su tema: / Pero que allí se vieron mil horrores / Para ninguno es ya duda o dilema / Y en cuanto a que lucieron sus primores / Con el pobre Rodrigo los demonios / Unánimes están los testimonios (LXV). Rodrigo se sumerge en niebla oscura por un pasadizo estrecho, tentando la pared hasta que se transforma en sala. Grita y el eco le responde, le faltan las fuerzas y, como no puede orientarse, se echa al suelo.

27. El episodio de Orelia es el que da lugar a la narración de Castro y Serrano. Al salir Rodrigo del castillo, trémulo y desencajado, crujen los cimientos del edificio, salen ríos de fuego por las puertas y ventanas, y el rey, que intenta ponerse a salvo, no puede moverse porque sus pies parecen «atados por el miedo». En este punto aparece un caballo que acude en su socorro y el rey salta encima y huye hacia Toledo. Pero escucha una voz que dice «Con él te salvas y con él te perderás» (Castro y Serrano, 1858: pág. 255), si bien el rey la atribuye a un engaño de sus sentidos aterrorizados. Al llegar a la ciudad Rodrigo busca al dueño del caballo para comprárselo, pero no lo consigue. Desde entonces Orelia se convierte en su caballo.

Descubre entonces la superficie bruñida de la caja. Cuando la abre se produce una explosión y sale de allí todo un festival de demonios que desfila ante Rodrigo «grandes, chicos, medios, flacos, gordos / lívidos, pardos, negros, bayos, tordos» (LXIII). De una especie de nicho será liberado un demonio gigantesco el cual manifiesta lo siguiente: «en prueba del agrado / con que hemos aceptado tus servicios / Dejamos en tu trono vinculado / Uno de nuestros mayores beneficios / En nuestro idioma. Allí queda estancado / Bajo nuestros diabólicos auspicios / un vástago fecundo del infierno / ese don que se llama desgobierno» (LXXXIII)

–*El edificio es desencantado.* El rey Rodrigo pierde el sentido y se encuentra sin saber cómo a la puerta del palacio. «Respecto a lo que en ella vio andan discordes las historias» agrega Castro y Serrano, poniendo en duda si todo ocurrió realmente o tan solo fue un sueño (1858: pág. 254) Balaguer prosigue el relato en el tono folletinesco y descreído que le caracteriza. Explica el autor que Rodrigo sintió la nube de un vértigo pasar por su mente: «parecióle como que retorcían su cerebro con unas tenazas ardientes, volvió a todas partes unos ojos vidriosos, creyó ver danzar mil fantásticas visiones en torno suyo mezcladas con las cabezas de los monstruos y reptiles de la cornisa, dio vacilante algunos pasos, batió el aire con las manos como el hombre que se ahoga, y cayó desplomado en el suelo sin voz y sin movimiento (Balaguer, 1851: pág. 323).

Rodrigo regresa a Toledo. En casi todas las narraciones románticas, a excepción de Castellanos, se omite el episodio inverosímil introducido en la crónica del Moro Rasis donde se cuenta que un águila que llevaba en el pico una tea encendida, prendió fuego al edificio encantado, que se desplomó. Las cenizas de la torre se esparcieron por toda España y aquellos sobre los que cayó la ceniza murieron en la batalla (Irving, 1845: pág. 222). Al menos, no faltan indicios de tal desenlace al decir que Toledo permaneció toda la noche alumbrada «por el rojizo resplandor de un incendio. Al día siguiente el castillo había desaparecido» (Castro y Serrano, 1858: págs. 255-256).

El examen de las estructuras narrativas de los relatos sobre la cueva de Hércules nos permite llegar a una serie de conclusiones. Desde el cronotopo primordial de la cueva, que hemos analizado en la primera parte del trabajo, esta famosa leyenda española es trazada sobre «un no lugar» e instalada en un tiempo a la vez mítico e histórico sin perder los recursos motrices básicos que el espacio facilita. Del espacio primordial toma el motivo del umbral prohibido, el tesoro custodiado e incluso el recuerdo de la presencia femenina; es evidente que la metáfora de la casa cerrada plantea de modo simbólico la

violencia de Rodrigo contra Florinda. Desde estos fundamentos la leyenda avanza hacia la configuración de un cronotopo adecuado a la narración fantástica después de acarrear tópicos caballerescos. Dos movimientos van enlazándose en el discurrir de la leyenda por los cauces literarios y orales. De una parte la tendencia al desplazamiento y al incremento; baste un ejemplo: nacido de la raza de los titanes, Hércules es reduplicado en la figura del autómatas gigantesco que impide el paso al héroe, con o sin compañía de los guardianes característicos. Los guardianes son multiplicados, como los seguros y cierres y el preciosismo de la cueva. De otro lado, la tradición legendaria que agrega nuevas topografías al suceso (cueva, torre, palacio, casa) va desmaterializando el espacio físico e intensificando el significado principal de la cueva: lugar de lo extraordinario. Desde este punto lo primordial conecta con los nudos espacio-temporales que indagan en la noción de lo extraordinario o sobrenatural tal como lo espacializan lo gótico-fantástico (el palacio, la cámara secreta, la torre, la cripta). El relato ha sido levantado desde la imaginación del espacio, no sobre la contemplación de su entidad física. Desde aquí, el itinerario de los personajes da primacía al ingreso en lo prohibido como movimiento principal. La aventura de Rodrigo es la trampa a donde le lleva su propia ambición; el tesoro oculto se revela simplemente como oráculo y maldición. Y en las narraciones más tardías asoma el dejo de la burla antiautoritaria.

BIBLIOGRAFÍA

- S. A. «Historia de Alarabi» (1858) *El Iris. Periódico semanal de Ciencias, Literatura y teatros*. Año I, nº2, 9 de mayo, págs. 2-3.
- A. L. (1850) «Estudios sobre viajes» San Sebastián y Biarritz, (Sobre La cueva del Amor), *Museo de las familias*, t. VIII, nº19, 25 de julio, pág. 455.
- Amador de los Ríos, José (1845) *Toledo pintoresco o descripción de sus más célebres monumentos*. Madrid, Ignacio Boix.
- A. L. (1851) «Cueva de Hércules. Las últimas excavaciones sobre la misma», *Semanario pintoresco español*, nº 48, 30 de noviembre, págs. 382-383.
- BAKHTINE, M. (1978) *Esthétique et théorie du roman*. Paris, Tel-Gallimard, págs. 85-233.
- BALAGUER, Víctor (1851) *Los frailes y sus conventos*: Madrid-Barcelona, Vol.1: págs. 331-333.
- BÉCQUER Gustavo Adolfo (2008), *Leyendas*. Ed.Pascual Izquierdo, Madrid, Cátedra, ed. 22, págs. 323-330.
- BROSSEAU, Marc (1996) *Des romans-géographes*. Paris, L'Harmattan.

- CACHO BLECUA, J.M. (1995) «La cueva en los libros de caballería: la experiencia de los límites». *Descensus ad inferus. La aventura de ultratumba de los héroes (de Homero a Goethe)* ed. P. M. Piñero, Sevilla, Universidad, págs. 99-127.
- CARVAJAL y RUEDA, Froilán (1857) «La cueva de la judía», *Semanario pintoresco español*, nº 23, 7 de junio, págs. 179-182.
- CASTELLANOS, B.S. (1837) «La torre encantada de Toledo», *El Observatorio Pintoresco*, nº 17, 30 de agosto, págs. 133-135.
- CIRLOT, J.E. (2004) *Diccionario de símbolos*. Madrid. Siruela.
- COLLOT, Michel (2007) «D'une modernité plurielle», Aline Bergé – Michel Collot [dir.], *Paysage et modernité(s)*, Bruxelles, Éditions OUSIA (Recueil), págs. 15-27.
- COLLOT, M. (2011), «Pour une géographie littéraire» *LHT* 8 (en línea: <http://www.fabula.org/lht/8/index.php?id=242> consultada, 9-8-2013).
- FEIJOO, Benito J. (1798) *Theatro crítico*, vol. VII, discurso VII, Madrid. por Andrés Ortega.
- FRANCIOSINI, Lorenzo (1626) *Diálogos apacibles*. Sarzina.
- FRANK, M. C. (2009). «Die Literaturwissenschaften und der spatial turn: Ansätze bei Jurij Lotman und Michail Bachtin». W. Hallet et B. Neumann (dirs.). *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld: Transcript Verlag. 53-80.
- GARCÍA MARTÍN, Francisco (2008), *La Comisión de Monumentos de Toledo (1836-1875)*, Editorial Ledoría.
- GARCÍA DE DIEGO, J.A., (1974) «La cueva de Hércules», *Revista de Obras Públicas*, 121, nº3114: págs. 683-700.
- GARCÍA TEJERO, Alfonso (1856) *El Romancero histórico. Vidas de Españoles célebres*. Madrid, Francisco Abienzo, Episodio en *Pelayo. Año 718. Siglo VIII*, Romance I, pág. 16.
- HAGGERTY KRAPPE, Alexander (1924), «La Légende de la Maison Fermée de Toledo», *Bulletin Hispanique* vol. 26, nº 26-4; págs. 305-311.
- IBO ALFARO, Manuel. (1859) *La mora encantada o la bandera del amor*. Impr. á cargo de Manuel Gomez.
- IRVING, George Washington, (1836) *Legends of the conquest of Spain*, London. John Murray.
- IRVING, George Washington (1845) «El Rodrigo recibe una embajada extraordinaria», *La Crónica* (Madrid), nº28, 13 de abril, pág.219 e «Historia de la cueva encantada y maravillosa», págs. 219-222.
- IRVING, George Washington (1849) «La cueva de Hércules», *La Esperanza*, nº1364, 15 febrero pág. 3 y nº 1349, 19 de febrero, pág. 4.
- IRVING, George Washington (1862) «La torre maravillosa. Leyenda toledana de W. Irving»; *La Luz*, (Barcelona), n.º 58, 7 de diciembre pág. 464; nº 59 14 de diciembre, págs. 471-471 y nº 60, 28 de diciembre págs. 479-480.

- JOUVE, Vincent (1997) «Espace et lectura: la fonction des lieux dans la construction du sens», *Cahiers de narratologie*, no 8, págs. 177-191.
- LAHAIE, Christiane (2008) «Entre géographie et littérature : la question du lieu et de la mimésis». *Cahiers de géographie du Québec* 52 (147) (Diciembre– 439-451)
- LÉVY, B. (2006) «Géographie et littérature. Une synthèse historique». *Le Globe. Revue genevoise de littérature*, tome 146, Genève, 25-52.
- LISTA, Alberto, (1844) «Leyendas españolas de José Joaquín de Mora», *Ensayos literarios y críticos*, vol. I art.1. Calvo Rubio.
- MADOZ, Pascual (1840) *Diccionario Geográfico*, P. Madoz y L. Sagasti, vol. 14, pág. 832.
- MAGÁN, Ángel, (1851) «Antigüedades. La cueva de Hércules», n° 2731, *El Herald*, 13 de abril, pág. 3.
- MAGÁN, Ángel, (1851a) Varios. *El Herald*, n°2806, 5 julio, pág. 3.
- MAGÁN, Nicolás (1840) «Cueva de Hércules y palacio encantado de Toledo», *Semanario Pintoresco Español*, t. II, n°1, 29 de marzo, n° 1, págs. 100-101.
- MARTÍN GAMERO, Antonio (1862) *Historia de la ciudad de Toledo, sus claros varones y monumentos*. Imp. de Severiano López Fando.
- MARTÍNEZ DE LA ROSA, Francisco (1844) *Isabel de Solís*, Baudry, Librería Europea, págs. 227-231.
- MELLADO, Fernando (1866) «La cueva del lagarto. Leyenda de la Edad Media». *Museo de las Familias*, 1 de enero. págs. 10-18.
- MELLADO, Fernando (1870) «La cueva de la Mora», *Museo de las Familias*, t.II, 1 de abril, págs. 89-90; 116-119; 148-151.
- MIRALLES, Enrique (2008) «De las leyendas regionalistas al cuento regional», en Monserrat Amores, *Estudios sobre el cuento español del siglo XIX*. Vigo, Academia del Hispanismo, págs. 129 y ss.
- MELLADO, Francisco de Paula (1849), *Recuerdos de un viage [sic] por España*, Volumen 3, pág. 86.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1924) *El rey Rodrigo en la Literatura (Revista de la Academia Española)* abril.
- MENÉNDEZ PIDAL, Juan (1905) *Leyendas del último rey godo: don Rodrigo y la Caba*, RABM, febrero, n°2.
- MORA, Juan de Dios (1852) *Florinda o la Caba*, Madrid, Repullés, 2. Edición. cp. XXII.
- NEPVEU, Pierre (2005), *Lectures des lieux*, Montréal, Boréal.
- PALACIO, Manuel de (1857) «La cueva de Zampona. Tradición», *Museo Universal*, I, n° 6, 31 de marzo, págs. 46-47.
- PONZ, Antonio (1787) *Viaje de España*. Madrid, Viuda de Ibarra.
- PIATTI, Barbara (2009). «Mapping Literature: Toward a Geography of Fiction». ftp://cartography.ch/pub/pub_pdf/2009_Piatti_Geography_of_Fiction.pdf

- ROJAS, Trinidad de (1861) «La cueva de Menga», *Museo Universal*, nº 37, 15 de septiembre, págs. 295-296.
- RUIZ DE LA PUERTA (1977) *La cueva de Hércules y el Palacio encantado de Toledo*, Madrid, Editora Nacional.
- RYAN, M.-L (2009) «Space». *Handbook of Narratology*. P. Hühn, J. Pier, W. Schmid et J. Schönert (dirs.). Berlín; New York: Walter de Gruyter, 420-433. (<http://www.lhn.uni-hamburg.de>). (Consultado 12 de mayo 2013).
- SIXTO PARRO, Ramón (1857) *Toledo en la mano, ó, descripción histórico-artística* (tomo I y II) Toledo, impr. de S. López Fando.

Fecha de recepción: 10/07/2013

Fecha de aceptación: 02/09/2013

LAS/LOS AUTORAS/ES

Cecilio Alonso. Ha ejercido la docencia de Literatura Española como Catedrático de Instituto, como profesor asociado en la Universitat de Valencia y como tutor en el C. A. de la UNED «Francisco Tomás y Valiente» de Alzira-Valencia. Se doctoró en la Universidad Complutense con una tesis sobre Manuel Ciges Aparicio, de quien ha publicado varias ediciones anotadas. Sus investigaciones histórico-literarias se han venido centrando con preferencia en fuentes periodísticas y epistolares de los siglos XIX y XX. Es autor de *Literatura y poder* (1971), *Intelectuales en crisis. Pío Baroja militante radical* (1985), *Índices de Los Lunes* de El Imparcial (2006) y *Hacia una literatura nacional* (2010). Hay artículos suyos en *Camp de l'Arpa*, *Litoral*, *Anales Cervantinos*, *Quimera*, *Ínsula*, *El Gnomo*, *España Contemporánea*, *ALEC*, *ALEUA* y *Laberintos*, entre otras revistas.

Antonio Arroyo Almaraz. Profesor titular acreditado (Junio, 2010) de Literatura Española en Ciencias de la Información (UCM), Dpto. Filología Española III. Ha colaborado e impartido docencia en distintas universidades extranjeras: Universidad Libre de Bruselas, Universidad de La Frontera (Temuco, Chile), School of Social Sciences, SWUS (Poznan, Polonia). Su investigación se centra en la vinculación entre la literatura española del siglo XIX y el periodismo, así como con otros medios de comunicación. Autor de numerosos artículos, ponencias, capítulos, libros... de los que se destacan: *Poética de lo urbano en la novela* (2003); *La lengua española en los medios de comunicación y en las nuevas tecnologías* (2008); *Ángel Saavedra, Escritor emblemático del romanticismo español* (2009)... Participó en las conferencias y el libro homenaje a M. J. de Larra: *Larra. Fígaro de vuelta 1809-2009*. UCM, Biblioteca Nacional, Ministerio de Cultura. Ha participado en distintos proyectos de investigación relacionados con su línea de investigación, así como responsable de varios Proyectos de Innovación y Mejora de la Calidad Docente, de los que destaca: *Literaturas peninsulares en contacto* (UCM, 2009). Director de las colecciones:

Clásicos Laberinto y Cuadernos de Literatura Occidental, en Ediciones del Laberinto, Madrid. Co-director, en colaboración con el Museo del Romanticismo, del IV Encuentro con la Literatura Romántica: *El mito de Don Juan* (2007), del I Congreso Internacional *Ángel Saavedra, Duque de Rivas* (2008), y del II Congreso Internacional *Literatura y Prensa Romántica: El Artista y el Semanario Pintoresco Español en sus aniversarios* (2011). Miembro de la SGLGYC (Lit. Comparada), Asociación Hispanistas, Asociación Internacional de Hispanistas y miembro colaborador del IEM (Instituto de Estudios Madrileños, CSIC).

M^a Ángeles Ayala Aracil. Profesora Titular de Literatura Española en la Universidad de Alicante. Ha publicado diversos estudios sobre literatura española del siglo XIX, de entre los que destacan sus monografías *Las colecciones costumbristas (1870-1885)* (1993), *Cartas inéditas de Rafael Altamira a Domingo Amunátegui Solar* (2006), *La labor periodística de Rafael Altamira (I). Catálogo descriptivo y antología de las colaboraciones en La España Moderna, Boletín de la Institución Libre de Enseñanza y Nuestro Tiempo* (2008, en colaboración) y *La labor periodística de Rafael Altamira (II). Catálogo descriptivo y antología de las colaboraciones en La Ilustración Ibérica, Revista La España Regional, La Ilustración Artística y Álbum Salón* (2011, en colaboración), *Rafael Altamira, Lázaro Galdiano y La España Moderna* (2012). Ha llevado a cabo las siguientes ediciones críticas y anotadas: *Antología costumbrista* (1985), *Jaime el Barbudo y Las señoritas de ogaño y las doncellas de antaño* de R. López Soler (1988), *Los Pazos de Ulloa* de E. Pardo Bazán (1997), *Cuentos de Levante y otros relatos breves* de R. Altamira (2000), *Memorias de un solterón* de E. Pardo Bazán (2004), *Madrid por dentro y por fuera* (2008) y *Cuentos fantásticos* de L. Coloma (2010). Asimismo ha publicado en revistas especializadas y actas de congresos diversos artículos sobre escritores de los siglos XIX y XX. Ha formado parte como investigadora en diferentes proyectos de investigación financiados por el Ministerio de Educación y Ciencia, de Ciencia e Innovación Tecnológica y de la Generalitat Valenciana. En la actualidad participa en los proyectos de I+D «Edición y estudios críticos de la obra literaria de Benito Pérez Galdós» (FFI2010-15995) y «Romanticismo español e hispanoamericano: concomitancias, influencias, polémicas y difusión» (FFI2011-26137), ambos concedidos por el Ministerio de Ciencia e Innovación y es miembro del Grupo de Estudios Galdosianos (GREGAL). Es directora de los portales «Escritoras Españolas», «Gertrudis Gómez de Avellaneda», «Concepción Arenal» y «Rosario de Acuña» en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Marieta Cantos Casenave. Profesora Titular de Literatura Española en la Universidad de Cádiz desde 1999 es miembro del «Grupo de Estudios del siglo XVIII» de la UCA, con el que ha participado en proyectos de I+D sobre «*La prensa española en la época de las Cortes de Cádiz*» *Historia de la literatura española entre 1808 y 1833*, del Plan Nacional de Investigación del Ministerio de Ciencia y Tecnología y ha dirigido el proyecto I+D *La prensa española en la época de las Cortes de Cádiz* (HUM2007-64853/FILO) (<http://literatura.delloce.es/>). Es también investigadora del proyecto de Excelencia *Las Cortes de Cádiz y la revolución liberal en Andalucía e Iberoamérica. Un marco comparativo* del Plan Andaluz de Investigación (HUM5410). Autora de una treintena de artículos en revistas especializadas, una quincena de libros y más de treinta capítulos de libros sobre la Literatura Española con especial atención a la producida en torno a las fechas de las Cortes de Cádiz y a su difusión en la prensa periódica. Otras líneas de investigación preferente son el cuento literario y la literatura escrita por mujeres, entre las que ha dedicado atención preferente a Frasquita Larrea, Fernán Caballero y Patrocinio de Biedma. Entre sus últimas publicaciones destacan: «Las mujeres en la era de 1812. De tapadas a excluidas», en *La Constitución de Cádiz y su huella en América*, Cádiz, 2011; «Escritura y mujer 1808-1838: Los casos de Frasquita Larrea, M^a Manuela López de Ulloa y Vicenta Maturana de Gutiérrez», en *Anales de Literatura Española* 23 (2011), pp. 207-232; «De novelas, cuentos y otras formas del relato breve», en *Edad de Oro*, XXXI (2012); *Dos siglos llaman a la puerta* (1812-2012), Universidad de Cádiz, 2013, coeditado con Lola Lozano Salado.

José María Ferri Coll. Profesor Titular de Literatura Española en la Universidad de Alicante. Ha publicado *Las ciudades cantadas. El tema de las ruinas en la poesía española del Siglo de Oro* (Alicante, Universidad, 1995); *La poesía de la Academia de los Nocturnos* (Alicante, Universidad, 2001); y *Los tumultos del alma. De la expresión melancólica en la poesía española del Siglo de Oro* (Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 2006). Ha colaborado asimismo en el *Diccionario Filológico de Literatura Española (siglos XVI y XVII)* (Madrid, Castalia, 2009). Es también editor de diferentes monográficos: Junto con José Carlos Rovira del volumen *Parnaso de dos mundos. De literatura española e hispanoamericana en el Siglo de Oro* (Frankfurt-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 2010); con Joaquín Álvarez Barrientos y Enrique Rubio Cremades del titulado *Larra en el mundo. La misión de un escritor moderno* (Alicante, Universidad, 2011); con M.^a Ángeles Ayala y Eva Valero de *El modo de mirar. Estudios sobre Rafael Altamira* (Vigo, Academia del Hispanismo, 2012); con Enrique Rubio

Cremades de *La península romántica. El Romanticismo europeo en las letras españolas del siglo XIX* (Genueve, en prensa).

Eva Valero Juan. Doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Alicante, Profesora Titular de Literatura Hispanoamericana en la misma y Directora del Centro de Estudios Iberoamericanos Mario Benedetti. Su trayectoria investigadora se ha centrado en la literatura hispanoamericana, con especial dedicación a la literatura peruana, fruto de la cual son los libros *Lima en la tradición literaria del Perú*, de la leyenda urbana a la disolución del mito (2003), *La ciudad en la obra de Julio Ramón Ribeyro* (2003). Asimismo, ha publicado *Rafael Altamira y la «reconquista espiritual» de América* (2003); la edición, junto con el profesor Enrique Rubio Cremades, del volumen colectivo *Rafael Altamira: historia, literatura y derecho* (2004); y los volúmenes en colaboración, *La labor periodística de Rafael Altamira*, vols. 1 y 2 (2008 y 2011). Es editora de las antologías *El Quijote en Perú* y *El Quijote en México* en el Centro Virtual del Instituto Cervantes, y de *La casa de cartón de Martín Adán* (Huerga y Fierro, 2006). La investigación sobre *El Quijote en América* ha dado lugar al último libro: *Tras las huellas del Quijote en la América virreina* (Roma, Bulzoni, 2010).

Marina Gacto Sánchez. Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Murcia, ha trabajado en el Museo Británico de Londres y en el Museo Reina Sofía de Madrid. También ha colaborado con instituciones culturales y centros de investigación de ámbito internacional como el Zentralinstitut für Kunstgeschichte en Munich y el Indianapolis Museum of Art. Es autora de varios artículos científicos y ha participado en diferentes congresos de ámbito nacional e internacional. En la actualidad imparte docencia en los Grados de Educación Infantil y Primaria de la Universidad Católica San Antonio de Murcia.

Salvador García Castañeda. Se doctoró en la Universidad de California en Berkeley y sus campos de trabajo son el teatro, la poesía y la novela, así como la literatura popular en los siglos XVIII y XIX. Ha publicado numerosos libros, entre los que destaco *Las ideas literarias en España entre 1840 y 1850* (University of California Press: Berkeley and Los Angeles, 1971); *Don Telesforo de Trueba y Cosío (1799-1835). Su tiempo, su vida y su obra.* (Santander: Institución Cultural de Cantabria, 1978); *Miguel de los Santos Alvarez (1818-1892). Romanticismo y poesía* (Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1979); *Valentín de Llanos y los orígenes de la novela histórica.* (Valladolid: Diputación

Provincial, 1991); *Los montañeses pintados por sí mismos. Un panorama del Costumbrismo en Cantabria* (Santander: Ayuntamiento de Santander, 1991); *Telesforo de Trueba y Cosío (1799-1835). Estudio y Antología*. Universidad de Cantabria, 2001; *Del periodismo al costumbrismo. La obra juvenil de Pereda (1854-1878)*. Universidad de Alicante, 2004. Es autor de una monografía sobre el Duque de Rivas y de otra sobre Zorrilla, ambas en la Biblioteca Virtual Cervantes; y de un estudio introductorio a los *Episodios Nacionales*. Tercera Serie de Benito Pérez Galdós' (Barcelona: Destino, 2007).

A él se deben también numerosas ediciones críticas, entre ellas, *Los amantes de Teruel* de Juan Eugenio Hartzenbusch (Madrid: Castalia, 1975); *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla (Barcelona: Clásicos Labor, 1975); *La venganza de don Mendo* de Pedro Muñoz Seca (Madrid: Cátedra, 1984); *Romances Históricos del Duque de Rivas* (Madrid: Cátedra, 1987); Vol. I (*Escenas Montañesas y Tipos y Paisajes*); Vol. II (*Tipos Trashumantes y Esbozos y Rasguños*); Vols. IX, X y XI (*Miscelánea*), en *Obras Completas* de José María de Pereda (Santander: Diputación Provincial de Cantabria, 1989, 2008-2009); *Literatura de Viajes. El Viejo Mundo y el Nuevo*. (Madrid: Castalia, 1999); José Zorrilla, *Leyendas*. (Madrid: Cátedra, 2000). De publicación reciente es su co-edición con el profesor Alberto Romero Ferrer, de las *Leyendas Españolas* (Sevilla: Fundación Lara, 2011) de José Joaquín de Mora. En la actualidad es catedrático de Literatura Española en The Ohio State University y figura en el portal de Hispanistas de la Biblioteca Virtual Cervantes.

Raquel Gutiérrez Sebastián. Profesora de Piano (Conservatorio Jesús de Monasterio de Santander) y Profesora Titular de Didáctica de la Lengua y la Literatura de la Universidad de Cantabria. Licenciada en Filología Hispánica por la Universidad de Valladolid, se doctoró en Filología por la Universidad de Santiago de Compostela con una tesis sobre el costumbrismo en las primeras novelas de Pereda. Actualmente es secretaria del *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, vocal de Literatura de la Junta de la Sociedad Menéndez Pelayo y miembro del Comité de publicaciones de dicha Sociedad. Preside el Instituto Cántabro de Investigaciones Literarias del Siglo XIX (ICEL19), organismo dedicado a la investigación literaria que organiza encuentros científicos anuales sobre Literatura del XIX, es secretaria de la Asociación de Profesores Gerardo Diego, representante de la Universidad de Cantabria en la Red de Universidades Lectoras y miembro del consejo asesor del Aula de Letras de la Universidad de Cantabria.

Sus líneas de investigación son la Didáctica de la Lengua y la Literatura y fundamentalmente la Literatura Española del Siglo XIX, en especial la

narrativa y el estudio de la obra crítica de Pereda y Marcelino Menéndez Pelayo. Ha publicado estudios y ediciones de Pereda, Menéndez Pelayo, Galdós, Pardo Bazán, Clarín, Duque y Merino y Patricio de la Escosura entre otros autores, y sus últimas investigaciones se han centrado en la Literatura con Ilustraciones en el XIX, especialmente novelas y cuentos.

Entre sus publicaciones en forma de libros y artículos dedicados al XIX destacan la monografía *El reducto costumbrista como eje vertebrador de la primera narrativa perediana*, Santander, Colección Pronillo, Ayuntamiento de Santander-UNED Cantabria, n1 20, 2002, dos ediciones de *Blasones y Talegas* de Pereda, ambas de 2006, una de ellas destinadas a estudiantes de español en EEUU, un estudio introductorio a *Escenas Montañesas*, del mismo autor y su participación en la monografía *La apoteosis de la edición modernista, la Biblioteca Arte y Letras*, en la que, como miembro del Grupo de Investigación Butil financiado por el Ministerio español de Economía, analiza esta importante colección ilustrada catalana. Actualmente dirige el Portal de Literatura del XIX con Ilustraciones de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Luis Marcelo Martino. Licenciado y Doctor en Letras por la Universidad Nacional de Tucumán (Argentina). Diplomado en Educación y Nuevas Tecnologías por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO). Investigador Asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de la República Argentina (CONICET). Profesor en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán. Becario Externo Posdoctoral del CONICET en el Ibero-Amerikanisches Institut de Berlín (agosto de 2012 a julio de 2013). Su tema de investigación actual son las representaciones del clasicismo y del romanticismo en la literatura y la prensa periódica hispanoamericana del siglo XIX.

Ángeles Quesada Novás. Profesora de Lengua y Literatura castellanas en EEMM, entre los años 1972 y 2007. Situación actual: jubilada. A partir del año 1992 inicié los estudios universitarios correspondientes al Tercer Ciclo en la Facultad de Filología de la Universidad de Santiago de Compostela, en los que centré mi interés en la narrativa del siglo XIX. Por ello versó mi Memoria de Licenciatura sobre: «Emilia Pardo Bazán: *Profesiones* (cuentos). Edición, anotación y estudio», dirigida por el profesor J. M. González Herrán.

A continuación comienzo el estudio sistemático de la producción cuentística de Pardo Bazán, que da como resultado la Tesis doctoral, «Los cuentos de amor y de desamor de Emilia Pardo Bazán» dirigida por el profesor González Herrán y defendida ante un tribunal compuesto por las profesoras: Nelly

Clèmessy, Cristina Patiño Eirín, Ángeles Ezama Gil, Ermitas Penas Varela y Marina Mayoral, en enero de 2003.

Dos años más tarde, en 2005, la tesis fue publicada por la Universidad de Alicante con el título: *El amor en los cuentos de Emilia Pardo Bazán*.

Al año siguiente, 2006, la Editorial Eneida de Madrid, publicó una antología —*Cuentos*— seleccionada e introducida por mí.

Mi labor como investigadora, en los últimos años, se ve reflejada en mi participación en los Simposios que, sobre E. Pardo Bazán, tienen lugar en la Casa-Museo de la escritora y son luego recogidos en las Actas prescriptivas: —2004:— «Emilia Pardo Bazán y los hermanos Álvarez Quintero: Historia de una polémica». —2005.— «Los cuentos de Emilia Pardo Bazán en el aula». —2007.— «Emilia Pardo Bazán, espectadora de teatro».

Con estudios pardobazanianos he participado también en algunos congresos y simposios relacionados con la literatura decimonónica, en Barcelona, Madrid y A Coruña, así como en diversas publicaciones, que se detallan a continuación.

Desde el año 2008 formo parte del Grupo Buriel, que centra su trabajo de investigación en el proyecto I+D+I: «Análisis de la literatura ilustrada del siglo XIX». Derivadas de esta labor son mi participación en los dos congresos puestos en marcha por el Instituto Cántabro de Estudios Literarios (ICEL19), del que formo parte, así como los artículos que sobre el tema se relacionan a continuación: (1997): «*Poda, no corta*: los cuentos *Profesiones* como reflejo de un emblema, en *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán, In memoriam Maurice Hemingway*, Santiago de Compostela. (1997): «Pragmatismo femenino: Emilia Pardo Bazán y el cortejo amoroso». *Actas del IV Simposio de Lengua y Literatura españolas*. Asociación de Profesores de Español. Madrid, 13-18 de octubre. (1998): «Pragmatismo femenino: Emilia Pardo Bazán y el cortejo amoroso». *Actas del IV Simposio de Profesores de Lengua y Literatura españolas*, Madrid. (1999): «Emilia Pardo Bazán, personaje narrador en sus cuentos», *Salina*, 13. (2002): «Los Reyes de Emilia Pardo Bazán», *Moenia*, 8. (2004): «Una colaboración periodística olvidada», *La Tribuna*, 2. (2004-2005): «Un cuento de Emilia Pardo Bazán posible réplica a las invectivas de Leopoldo Alas, *Clarín*», *Archivum*, LIV-LV. (2005): «Observemos una adaptación: de Pardo Bazán a Pilar Miró», en *El cine y la literatura. Curso sobre la adaptación literaria al cine*. Rey Hazas, A. y J. De la Cruz Martín (eds.), Madrid, Asociación de profesores de Lengua «Francisco de Quevedo». (2004-2005): «Emilia Pardo Bazán en los centenarios del *Quijote*», *Siglo Diecinueve*, 10-11. (2006): «Una meta alcanzada: la cátedra universitaria de Emilia Pardo Bazán», *La Tribuna*, 4. (2008): «Los poemas indios de Emilia Pardo Bazán», *La Tribuna*, 6. (2008):

V Coloquio SELSXIX. Barcelona: «Goethe en la obra de Pardo Bazán» (2009): «Fortuna pardobazániana de Heine», *Insula* 751-752, julio— agosto. (2009): «La India en la biblioteca de Emilia Pardo Bazán». En J.M. González Herrán, C, Patiño Eirín, E. Penas Varela (eds.) *La literatura de Emilia Pardo Bazán*. A Coruña. Fundación Caixagalicia. (2009): «*La dama joven* de E. Pardo Bazán: una forma de ilustrar un texto». *Salina*, 23. (2010): Congreso La opinión diferenciada. Mujeres columnistas: «La columna europea de Emilia Pardo Bazán». Grupo de Estudios de la Cultura Popular en la Sociedad Mediática. Universidad Complutense. Facultad de CC de la Información. 10. 11 y 12 Mayo. (2010): «Emilia Pardo Bazán compone una novela para una revista ilustrada.» *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, XIII-1. (2010): «La guerra de Cuba en un relato olvidado de Emilia Pardo Bazán.» *BBMP*. LXXXVI. Enero-Diciembre. (2011): «Nuevos cuentos ilustrados de E. Pardo Bazán». En Rodríguez, Borja y Raquel Gutiérrez (eds.), *Literatura ilustrada decimonónica. 57 perspectivas*. Santander, Publican. (2011): «Tres cuentos de *Clarín* en uno de esos «anodinos y tontos papeles pintados». *Siglo XIX*, 17. (2011): «Valle-Inclán: relatos ilustrados anteriores a 1900». *Anuario de Literatura Contemporánea* (2012): «*Las dos cajas* de *Clarín* en la Biblioteca Mignon». *RILCE* (en prensa). (2012): «La teoría literaria alemana del siglo XIX en la *Historia de las Ideas Estéticas*». En Menéndez Pelayo, Marcelino, *Obras Completas*, Tomo I, Volumen I, Santander. Ed. Universidad de Cantabria. pp. CXXVII-CXLV.

Franco Quinziano. Dr. en *Lettere Moderne* (Università di Milano) y en *Filologia Moderna* (Área de Literatura Comparada - Universidad de Salamanca), ha desempeñado su labor docente e investigadora en las Universidades de Buenos Aires, Università IULM di Milano, Università L'Aquila, Kyoto University of Foreign Studies y la Seoul National University. Ha impartido también, como profesor invitado, conferencias y seminarios en diversas universidades, entre ellas las de Oviedo, Navarra, Bologna, Calabria y L'Orientale di Napoli, siendo actualmente miembro del Departamento de Europa del Instituto de Relaciones Internacionales (IRI)— Universidad de La Plata. Especialista en el siglo XVIII y principios del XX —tanto español como hispanoamericano— y en estudios comparados hispano-italianos, es autor de numerosas publicaciones de literatura española, literatura hispanoamericana y literatura comparada, destacando en este último campo su monografía *España e Italia en el siglo XVIII: presencias, influjos y recepciones. Estudios de literatura comparada* (Pamplona, EUNSA, 2008). En 2002 obtuvo la Beca— Premio Emilio Alarcos que concede la Fundación Príncipe de Asturias; ese mismo año le fue conferido también el Premio Foro Jovellanos (Foro Jovellanos, Gijón).

Borja Rodríguez Gutiérrez. Estudió Filología Española en la Universidad de Oviedo y es Doctor, con Premio Extraordinario, por la Universidad Nacional de Educación a Distancia. Catedrático de Lengua y Literatura Española de Bachillerato, es Director del I.E.S. Alberto Pico (Santander), y Profesor Asociado de la Universidad de Cantabria. Como investigador se ha centrado especialmente en la literatura española de los siglos XVIII y XIX, Marcelino Menéndez Pelayo y Gonzalo Torrente Ballester. Es autor de *Historia del Cuento Español. 1764-1850*, la primera monografía que abordó el estudio de ese tema, y ha editado cuatro antologías de cuentos del siglo XVIII y XIX. Junto con Raquel Gutiérrez Sebastián ha dirigido congresos y editado libros como *Menéndez Pelayo y la novela del XIX*, *Desde la Platea. Estudios sobre el teatro decimonónico* y *Literatura e imagen en el XIX: 57 perspectivas*. Ha publicado además ediciones de Alejandro Casona (*Nuestra Natacha*), Ramón J. Sender (*Requiem por un campesino español*) y Federico García Lorca (*Bodas de sangre* y *La casa de Bernarda Alba*). Actualmente es Coordinador editorial del *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* y secretario del Instituto cántabro de estudios e investigaciones del siglo XIX (*ICEL19*). Es investigador principal del proyecto i+d «Análisis de la literatura ilustrada del Siglo XIX». Pertenece al Instituto Cántabro de estudios e Investigaciones Literarias del Siglo XIX, a la Sociedad Menéndez Pelayo, a la Sociedad de estudios del Siglo XVIII y a la Sociedad de Literatura del Siglo XIX. En noviembre de 2009 publicó en Roca Editorial, *El traidor de la corte*, su primera novela.

Leonardo Romero Tobar. Catedrático emérito de «Literatura Española» en la Universidad de Zaragoza, ha sido profesor de Universidades de España (Complutense, Santiago de Compostela, Carlos III) y de otros países. (Francia, Canadá, Estados Unidos). Miembro de diversas organizaciones científicas (ha sido vicepresidente de la SELGyC y fundador de la Sociedad Española de Bibliografía). Editor de textos inéditos medievales (hagiografía en verso y prosa) y modernos (Larra, Espronceda, Bécquer, Clarín, Valera, Baroja, Valle-Inclán). Crítico de literatura española, desde perspectiva histórica y de literatura comparada, ha estudiado la novela del siglo XIX (*La novela popular española del siglo XIX*, 1976), el Romanticismo (*Panorama crítico del romanticismo español*, 1994; *La lira de ébano. Escritos sobre el Romanticismo español*, 2009), la literatura epistolar (editor de *Correspondencia* de Juan Valera, 8 vols.), la teoría de la Historia literaria (*La Literatura en su Historia*, 2006), la obra periodística de Larra (*Dos liberales o lo que es entenderse*, 2007), las escuelas filológicas españolas (*Maestros amigos*, 2013). Editor de obras colectivas como *Literatura y*

Nación (2008), *Libros de viaje, realidad vivida y género literario* (2005), *Temas literarios hispánicos (I)* (2013).

Enrique Rubio Cremades. Catedrático de Literatura Española en la Universidad de Alicante. Ha ejercido la docencia como profesor visitante en las Universidades de Austin (Texas, USA), Universidad Internacional de La Florida (USA), Bielefeld (República Federal Alemana), Universidad Estatal de Milán (Italia), Nantes (Francia) y Santiago de Chile (Chile). Actualmente es presidente de la Asociación Internacional de Estudios sobre el Romanticismo Español e Hispanoamericano y presidente de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX. Ha sido Agregado Cultural en los Estados Unidos durante los años 1990 y 1991. Ha publicado varias monografías sobre la literatura española del siglo XIX (novela realista-naturalista, Clarín, Valera, Mesonero Romanos, periodismo...) y más de un centenar de artículos en Actas de Congresos, volúmenes colectivos y revistas especializadas sobre escritores pertenecientes a los siglos XVIII, XIX y XX. Ha editado a los novelistas y escritores costumbristas más representativos del siglo XIX (Larra, Mesonero Romanos, Valera, Fernán Caballero, López Soler, Gil y Carrasco...). Ha sido director de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes y en ella ha editado las obras completas de Galdós, Valera, Fernán Caballero, Mesonero Romanos, Lista y Coloma. Dirige también el portal Novela histórica y el de Liberales Españoles. En la actualidad dirige el proyecto de I+D financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación Tecnológica «Romanticismo español e hispanoamericano: concomitancias, influencias, polémicas y difusión» (FFI2011-26137).

Dolores Thion Soriano-Mollá. Es catedrática de Literatura en la Universidad de Pau (Francia). Su labor investigadora se ha centrado sobre todo en la literatura, la prensa y la historia de las ideas de los siglos XIX y XX. Entre sus trabajos destacan: *Ernesto Bark, un propagandista de la Modernidad* (1998), *Bibliografía hispánica del inventario de la Colección Auguste Rondel* (1999), *Azorín, La bolita de marfil* (2002), *Epistolario de José Galdiano y Emilia Pardo Bazán* (2003), *Ernesto Bark, Los vencidos* (2005). En la actualidad prepara un volumen sobre la figura de José Ruiz-Castillo y su editorial Biblioteca Nueva.

Nadia Vaíllo Garri. Becaria de investigación del Departamento de Filología Española de la Universidad de Alicante, donde realiza su tesis doctoral. Forma parte del proyecto de investigación «Romanticismo español e hispanoamericano: concomitancias, influencias, polémicas y difusión» de la Universidad

de Alicante. Actualmente su labor investigadora se orienta hacia la poesía española del período romántico.

Pilar Vega Rodríguez. Profesora en la Facultad de Ciencias de la Información desde 1992. Ha sido Codirectora del *Título de Experto en Lenguaje y Medios de Comunicación* en dicha Facultad (2005-2010) y en la actualidad dirige en la misma institución el Departamento de Filología Española III y coordina el Máster en Escritura Creativa de la UCM. Codirige el Grupo UCM de investigación «Estudios de la Cultura Popular en la sociedad mediática». Ha sido profesora en el Plater's College de Oxford (1995); *Enseignant Invité* de la Université d'Orléans (Faculté des Lettres, 1997) *Visiting Scholar* en el Spanish and Portuguese Department, University of Berkeley (California, EEUU, 2008) y *Colaboradora docente* en la Facultad de Letras, Universidad de Lund (Suecia, octubre 2003) y el Centro de Lenguas de la Universidad de Tampere (Finlandia). Miembro del Comité editorial de las Revistas *Espéculo* y *Textual-Media* (UCM). Ha participado en diversos proyectos de investigación de Grupos Nacionales (universidades de Zaragoza, Valladolid, Salamanca, León) e internacionales (Universidad del Cairo) (Universidad de Córdoba, Argentina) Ha dirigido numerosos trabajos de investigación (Doctorados y trabajos Fin de Máster).

Su investigación se centra en el estudio de la cultura popular en relación con los medios de comunicación, en especial en el siglo XIX en España y Europa y en el género de la Literatura Fantástica. Entre sus publicaciones recientes pueden destacarse, «Todas las hadas tienen su lago: geografía fantástica en los cuentos del Romanticismo español», *Belphegor*, Dalhousie University and Universidad de Ottawa, junio 2009. «Sobre las fuentes del cuento fantástico de Espronceda «La pata de palo», *Decimononica* (Middlebury College) USA. vol. 8, n.2. 2011. «La leyenda histórica y la leyenda urbana: Rivas en *El cuento de un veterano*», *Revista de Literatura* (CSIC) julio— diciembre, vol. LXXIII n.º 146 (2011) Vega Rodríguez, Pilar, y Arrizabalaga, María Inés. *Pensar la cultura VII. Retóricas de la saga*, Colección. Cuestiones Retóricas. Argentina. 2011. ISBN 978-9871742141.

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES DESTINADOS A ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA (UNIVERSIDAD DE ALICANTE)

Los originales presentados serán evaluados por informantes externos. Será necesaria la evaluación positiva de, al menos, dos evaluadores para la publicación del artículo. Asimismo, los autores recibirán los informes, de forma anónima, emitidos en cada caso.

Estas normas resultan de la necesidad de unificar la presentación de los originales para facilitar el trabajo de la imprenta. Rogamos a nuestros colaboradores que las lean atentamente antes de redactar sus trabajos. No disponemos de personal dedicado a la corrección o adaptación de originales, y lamentaremos tener que devolver aquellos que no se adapten a estas normas.

- Cada artículo deberá ir encabezado por su título en mayúsculas, centrado, y por el nombre de su autor y sus apellidos en versalitas seguido del de la Universidad o institución a que pertenezca, así como de una dirección electrónica, en el lado derecho del folio. Título y autor no deberán ir en hoja aparte sino en la primera del texto. Se dejarán tres líneas en blanco desde el título del artículo hasta el nombre del autor y dos líneas desde el nombre de la institución hasta el comienzo del texto.
- Todo el texto, incluida la bibliografía, deberá escribirse a doble espacio sin cortar palabras al final de línea. La fuente utilizada será Times New Roman nº 12.
- Cada párrafo deberá ir sangrado excepto en la primera línea de las citas exentas y después de títulos, tablas, citas o imágenes.
- Las citas extensas y exentas (4 o más líneas) deberán ir escritas en Times New Roman nº 10, con interlineado sencillo, sangría a la

izquierda de 2.5 cm, espaciado anterior de 6 puntos y posterior de 12 puntos. Las citas englobadas en el texto irán entre comillas españolas.

- Las notas al pie se reservan para comentario o excursos. No se usarán para indicaciones de referencia a páginas de fuentes o elementos bibliográficos. Esas referencias se harán en el cuerpo del texto y entre paréntesis, sea cual sea su extensión, y en ellas se mencionará, por este orden: apellido del autor, obra por su año tal como venga en la bibliografía (nunca por su título completo o abreviado), y páginas cuando se quieran citar. Ejemplo: (Pérez López 1937b, págs. 19-21). Este mismo sistema se usará cuando las citadas referencias aparezcan en las notas a pie de página. Como las citas, deberán ir escritas en Times New Roman n°10 e interlineado sencillo.
- Se usarán versalitas en los casos en los que aparezca indicado y para los números romanos de los siglos.
- La bibliografía deberá figurar al final del artículo, después de dos retornos de párrafo, y tendrá que incluir todos los elementos bibliográficos citados en el texto y notas, sin excepción. Se ordenará del siguiente modo:
 - por orden alfabético de apellidos de autores, que se escribirán en versalitas, seguidos del nombre de pila en minúsculas (no use mayúsculas en las referencias de las que trata el punto cinco de estas normas).
 - cuando se citen varias obras de un mismo autor, éstas aparecerán por orden cronológico de primera publicación, pudiéndose indicar después publicaciones posteriores. Si ha de mencionar el nombre del editor de un texto ajeno, utilice la abreviatura ed. seguida del nombre y apellidos en orden natural.
 - si hubiera más de una publicación del mismo año, distíngalas desde la primera con letras minúsculas en orden alfabético.
- En la bibliografía las entradas deberán figurar con los datos bibliográficos completos.
- Si se trata de libros: Apellidos, Nombre, *Título*, editor en su caso, Ciudad, Editorial, año.
- Si de artículos: Apellidos, Nombre, «Título del artículo», Nombre de la revista (no abreviado), tomo y número, (año), páginas.
- Si de capítulos de libro: Apellidos, Nombre del autor del capítulo, «Título del capítulo», *Título del libro* precedido de en, Nombre y Apellidos del editor seguidos de la abreviatura (ed.) o AA. VV. (si el libro es de varios autores), *Título del libro*, Ciudad, Editorial, año, páginas.

Si el primer dato bibliográfico de ese libro es su título, estará Vd. indicando que todo él es obra del autor citado por el capítulo. Recuerde que los títulos de libro y nombres de revista deben ir en cursiva, y los de artículo o capítulo entre comillas.

– *Ejemplo:*

- —, 1937 b. «Ópera y zarzuela». *Revista de España* XXX, I, 1937b, págs. 3-29.

Si maneja una obra en una edición que no es la primera, pero desea hacer constar la fecha de ésta, indique entre corchetes la fecha de la primera edición del siguiente modo:

- VELÁZQUEZ, Luis José [1754], *Orígenes de la poesía castellana*, ed. Antonio Pérez López, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989.
- Si su texto va dividido en apartados, titúlelos en minúscula y en negrita.
- Cuando quiera resaltar una palabra o frase en el texto use cursiva, no subrayado. Use comillas españolas sólo para la cita literal de otro texto. Si desea incluir dentro del texto entrecorrido, otra cita, deberá utilizar en este caso las comillas inglesas como en el siguiente ejemplo: «Como menciona el crítico Edmund King: “La obra de Gabriel Miró...”». La omisión de parte de un texto citado se indicará mediante tres puntos suspensivos entre corchetes. Si cita poemas, no inicie todos los versos con mayúscula (aunque así lo haga el original del que copia); use mayúscula sólo cuando lo exija la puntuación. No ponga punto antes de comillas o de llamada de nota, sino después, usando la siguiente secuencia: ... moaxajas»²⁰. y no ésta: ... moaxajas.»²⁰. Tanto en el texto de su artículo como en las notas, no transcriba nunca un texto a dos columnas, aunque conste de versos cortos; use dos columnas sólo cuando quiera enfrentar dos textos diferentes.
- Si cita textos o títulos que en su original usan ortografía arcaica, queda en libertad de mantenerla o modernizarla; pero adopte un criterio único a lo largo de todo su artículo, bibliografía y notas incluidas.
- Para la reproducción de material gráfico, las imágenes deberán estar a una resolución de 300 pp y en formato .jpg.

SERIE MONOGRÁFICA DE ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

La novela española del siglo XVIII, 1 (1995)

Edición de Guillermo Carnero

G. Carnero, «La novela española del siglo XVIII: Estado de la cuestión (1985-1995)». – J. Alonso Seoane, «Infelices extremos de sensibilidad en las Lecturas de Olavide». – J. Álvarez Barrientos, «*El Emprendedor* (1805), novela de aventuras original de Jerónimo Martín de Bernardo». – R. Benítez, «*Vargas, Novela Española de Blanco White*». – G. Dufour, «Elementos novelescos de *El evangelio en triunfo* de Olavide». – A. Fernández Insuela, «Acercamiento a una novela por entregas dieciochescas: Zumbas, de José de Santos Capuano». – M. J. García Garrosa, «*La Leandra*, novela moral». – M. Z. Hafter, «*Sabina y Dorotea*, a forgotten novel of 1797». – J. Pérez Magallón, «Epistolaridad y novela: Afán de Ribera y Cadalso». – R. P. Sebold, «Novelas de ‘muchos Cervantes’: Olavide y el realismo». – I. Urzainqui, «Auto creación y dormas autobiográficas en la prensa crítica del siglo XVIII».

Schopenhauer y la creación literaria en España, 2 (1996)

Edición de M. Á. Lozano Marco

A. Sotelo Vázquez, «Schopenhauer, Zola y *Clarín*». – C. Alonso, «Notas sobre el pesimismo activo en la literatura española hacia 1900 (un fin de siglo entre la voluntad y el dolor de vivir». – Á. L. Prieto de Paula, «Schopenhauer y la formalización de la melancolía en las letras españolas del novecientos». – R. de la Fuente Ballesteros, «Ganivet y Schopenhauer: pensadores intempestivos». – P. Ribas, «Unamuno y Schopenhauer: el mundo onírico». – J. Verdú de Gregorio, «Huellas de Schopenhauer en la novela de Unamuno (*San Manuel Bueno, mártir*)». – F. Abad, «Schopenhauer y el joven Baroja (el léxico del dolor y de la compasión)». – D. Ordoñez García, «Baroja y Schopenhauer: implicaciones narrativas del mundo como representación». – R. Johnson, «La voluntad de Azorín. Schopenhauer bajo prueba». – M. Á. Lozano, «Schopenhauer en Azorín. La ‘necesidad de una metafísica’». – C. E. García Lara, «Schopenhauer en la perspectiva de Ortega».

Letras novohispanas, 3 (1999)
Edición de M. Á. Méndez y J. C. Rovira

Ó. A. García Gutiérrez, «Fray Toribio Motolinía: la visión urbana de un cronista novohispano». – B. Aracil Varón, «Del texto literario a la representación popular sobre la conquista: *La destrucción de Jerusalén*». – T. Fernández, «Sobre el teatro de Fernán González de Eslava». – B. Mariscal, «'Entre los juncos, entre las cañas': los indios en la fiesta jesuita novohispana». – S. Poot Herrera, «Sor Juana: nuevos hallazgos, nuevas relaciones». – P. A. J. Brescia, «Las razones de sor Juana Inés de la Cruz». – M. Glantz, «El jeroglífico del sentimiento: la poesía amorosa de sor Juana». – A. González, «Construcción teatral del festejo barroco: *Los empeños de una casa de sor Juana*». – O. Rivera, «Teatro y poder en el virreinato de Nueva España: las loas profanas de sor Juana Inés de la Cruz». – M. Á. Méndez, «Antonio Núñez de Miranda, confesor de sor Juana: un administrador poco común». – M.^a D. Bravo Arriaga, «Algunas consideraciones sobre el discurso del poder y la autoría de Núñez, en el Túmulo a Felipe IV, de 1666». – M.^a C. Espinosa, «la palabra conquistadora. las crónicas Jesuitas sobre el noroeste novohispano». – C. Comes Peña, «la formulación del criollismo en Juan José de Eguara y Eguren». – J. C. Rovira, «El bibliógrafo Beristáin en una contienda poética desde los balcones a fines de 1796»

Memorias y autobiografías, 4 (2000-2001)
Edición de M. Á. Ayala Aracil

M. Á. Ayala, «Impresiones y recuerdos de Julio Nombela». – A. Caballé, «Escribir el pasado, yendo al futuro». – F. Durán López, «Las *Memorias de un sesentón* de Mesonero Romanos en el marco de la autobiografía española decimonónica». – S. García Castañeda, «las reminiscencias de Pereda». – J. Juan Penalva, «Descargos, diarios y palinodias: algunos ejemplos de literatura memorialística en la generación del 36». – Á. G. Loureiro, «Autobiografía: el rehén singular y la oreja invisible». – M. Á. Lozano Marco, «Recuerdos de niñez y de mocedad. Unamuno y 'el alma de la niñez'». – R. Mataix, «Cualquier parecido con la realidad no es mera coincidencia: Alfredo Bryce Echenique y la reescritura de la vida». – J. A. Ríos Carratalá, «los cómicos españoles y sus memorias». – J. C. Rovira, «José María Arguedas y la memoria autobiográfica del indigenismo contemporáneo» – E. Rubio Cremades, «Visión y análisis de la prensa en *Memorias de un sesentón*, de Ramón Mesonero Romanos».

Simbolismo y modernismo, 5 (2002)

Edición de M. Á. Lozano Marco

G. Carnero, «La ruptura modernista». – R. A. Cardwell, «'La poesía moderna, modernísima, poesía, quizás, del futuro'. Los orígenes del simbolismo en España». – Á. L. Prieto de Paula, «Subjetivación, irracionalismo, música: rasgos del simbolismo en la poesía española hacia 1900». – R. Alarcón Sierra, «Valores simbolistas en la literatura española del primer tercio del siglo XX». – M.^a P. Celma Valero, «Miguel de Unamuno, poeta simbolista». – C. Oliva, «El simbolismo en el teatro de Valle Indán». – M. Á. Lozano, «Azorín y la sensibilidad simbolista». – F. J. Blasco Pascual, «Del modernismo a la vanguardia: el *Diario de un poeta recién casado*». – J. M. Ferri, «'Oh, quién fuera Hipsipila que dejó la crisálida'. (Raíz y sentido de una figuración simbólica en la poesía del novecientos)». – J. L. Bernal Mñoz, «El color en la literatura del Modernismo». – E. Trenc, «Texto e imagen en A. de Riquer: dos lenguajes para una misma cosmovisión». – F. Fontbona, «Las raíces simbolistas del *Art Nouveau*». – X. Aviñoa, «El teatro lírico catala: antecedents, desenvolupament i epígons (1894-1908). I:aportació musical, plastica i literaria». – J. Bassegoda Novell, «Símbolos y simbolismos ciertos y falsos en la obra de Antonio Gaudí». – J. Urrutia, «El retorno de Cristo, tipo y mito».

Narradoras hispanoamericanas desde la independencia a nuestros días, 6 (2003)

Edición de Carmen Alemany Bay

R. Mataix, «La escritura (casi) invisible. Narradoras hispanoamericanas del siglo XX». – Paco Tovar, «Estrategias de seducción en un artificio epistolar de Gertrudis Gómez de Avellaneda: *Diario de un amor*». – T. Barrera, «La narrativa femenina: balance de un siglo». – C. Alemany, «Muestrario de narradoras hispanoamericanas del siglo XX: mucho ruido y muhas nueces». – P. Madrid, «Una aproximación a la ficción narrativa de escritoras mexicanas contemporáneas: de los ecos del pasado a las voces del presente». – M. Glantz, «Vigencia de Nellie Campobello». – M. Ruiz, «Luces y sombras de una mística española: Morada interior de angelina Muñoz-Huberman». – T. Fernández, «Del lado del misterio: los relatos de Silvina Ocampo». – M. Bermúdez, «La narrativa de Silvina Ocampo: entre la tradición y la vanguardia». – E. Valero, «El desconcierto de la realidad en la narrativa de M.^a Luisa Bombal». – M.^a Caballero, «Rosario Ferré y Virginia Woolf, o del impacto de ciertos feminismos en Hispanoamérica». – B. Aracil, «Margo glantz: el rastro de la escritura».

Literatura española desde 1975 (2004)
Edición de]. M.^a Ferri y Ángel Prieto de Paula

L. Bagué Quilez, «Entre clasicismo y vanguardia: el compromiso poético en los autores de los años ochenta». – J. M.^a Ferri Coll, «Itálica abolida: una colección de *vanitas* en la poesía española conemporánea». – J. Gómez Capuz, «La poética del pop: los recursos retóricos en las letras del pop español». – F. Gutiérrez Carbajo, «La pragmática teatral en Alfonso Vallejo». – J. J. Penalva, «De cómo el roman fusion llego a serlo: prehistoria literaria de una nueva fórmula narrativa». – M. Langa Pizarro, «La novela histórica española en la transición y en la democracia». – A. Méndez Rubio, «Memorias de la desaparición: notas sobre poesía y poder». – M. de Paco, «El teatro español en la transición: ¿una generación *olvidada*?». – Á. L. Prieto de Paula, «Poetas del 68 ... después de 1975». – J. A. Ríos Carratalá, «Humor para una nueva etapa histórica: *Manicòmic*, de Tricycle». – L. Scarano, «Políticas de la palabra en el debate poético español contemporáneo».

Romanticismo español e hispanoamericano.
Homenaje al profesor Ermanno Caldera (2005)
Edición de Enrique Rubio Cremades

M.^a J. Alonso Seoane, «Algunos datos sobre José Bermúdez de Castro y un primer acercamiento a sus colaboraciones en *La Revista Española* (1836)». – J. Álvarez Barrientos, «Ramón de Mesonero Romanos y el Panteón de hombres ilustres». – M.^a Á. Ayala, «Ángela Grassi, del romanticismo al dualismo moral». – A. Calderone, «Estética romántica de la arqueología: la poética de las ruinas en José María Heredia». – R. Charques Gámez, «¿Un cuento antirromántico de Juan Eugenio Hartzenbusch?». – L. F. Díaz Larios, «*Trafalgar* (1805): política, literatura y mito». – J. Escobar, «Un tema costumbrista: las horas de la ciudad». – M.^a P. Espín Templado, «Las ideas literarias en la prensa de la época romántica: el debate '*Sobre la influencia del teatro en las costumbres*' (a propósito de varios artículos de Miguel Agustín Príncipe)». – H. Establier, «El teatro mágico de María Rosa Gálvez de Cabrera en el tránsito de la Ilustración al Romanticismo: una utopía femenina y feminista». – A. M.^a Freire López, «Un negocio editorial romántico (Aribau y Walter Scott)». – S. García Castañeda, «Terpsícore montañesa. Bailes y bailarines en el Santander decimonónico». – P. Garelli, «A modo de prólogo: *Marcela*, o ¿cual de los tres?, comedia

de Bretón de los Herreros. – D. T. Gies, «Romanticismo e histeria en España». – J. L. González Subías, «Un manuscrito ‘apócrifo’ de *Don Alvaro o la fuerza del sino*». – F. Lafarga, «Teatro y traducción a las puertas del Romanticismo: presencia de tragedias de Voltaire durante el Trienio Constitucional». – M. Mayoral, «Magia y humor en un relato de Álvaro Cunqueiro». – P. Menarini, «El problema de la autoría en la prensa romántica: apuntes sobre destinatarios, erratas e *imposturas*». – V. M. Peláez Pérez, «Propuesta de historia espectacular de la parodia del Romanticismo». – S. Pujol Rossel, «La mujer: una visión de época. De la necesaria documentación histórica». – M. Ribao Pereira, «Poderosos y tiranos en la primera parte de *El zapatero y el rey*». – A. Romero Ferrer, «La escena del siglo XIX, *domicilio de todas las artes*». – L. Romero Tobar, «Valera escribe un soneto de Zorrilla: sobre la hermandad lírica de los románticos». – E. Rubio Cremades, «Una visión del drama *El Trovador*, de A. García Gutiérrez: la novela homónima de R. Ortega y Frías». – E. M.^a Valero Juan, «El costumbrismo y la bohemia romántica en el Perú: un tránsito hacia la tradición» .

Humor y humoristas en la España del franquismo (2007)

Edición de Juan A. Ríos Carratalá

S. Aguilar Alvear, «José Santugini: el humorista seducido por la señorita cinematografía». – M.^a L. Burguesa Nadal, «*La venganza de Don Mendo* o la parodia como desafío a la estética realista». – J. M.^a Ferri Coll, «La narrativa humorística de un novelista serio: Antonio Mingote». – M.^a T. García-Abad García, «Literatura, disparate y humor en *Manicomio*, de Fernando Fernán-Gómez». – V. García Ruiz, «Tres humoristas en busca del teatro: Mihura, López Rubio y Neville hacia 1950». – F. Gutiérrez Carbajo, «Representación del teatro cómico de Pío Baroja: *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo*». – J. A. Llera, «Documentos inéditos sobre *La Ametralladora* y *La Codorniz* de Miguel Mihura». – P. I. López García, «Julio Camba a través de su epistolario». – J. Moreno, «*María de la Hoz*: Tono y Mihura en las trincheras». – V. M. Peláez, «Aproximación al humor de Tono». – J. A. Pérez-Bowie, «La función paródica de las estrategias metaficcionales. Apuntes sobre la adaptación cinematográfica de la zarzuela *Doña Francisquita*». – E. Pérez-Rasilla, «El humor en los personajes de Alfonso Paso». – J. A. Ríos Carratalá, «*El verdugo* (1964) y la tragedia grotesca». – M.^a V. Sotomayor, «El humor en la literatura infantil del franquismo». – G. Torres Negrera, «Espectáculos teatrales como escorzos narrativos en Neville: cine, toros y teatro».

Escritores olvidados, raros y marginados (2008)

Edición de Enrique Rubio Cremades

Cecilio Alonso, «Sobre la categoría de Raros y olvidados». – Joaquín Álvarez Barrientos, «Fray Ramón Valvidares y Longo 0769-1826), escritor político y antimoderno». – M.^a de los Ángeles Ayala, «*Una Eva moderna*, última novela de Concepción Gimeno de Flaquen». – Ana L. Baquero Escudero, «Las novelas históricas olvidadas de Blasco Ibáñez». – Rocío Charques Márquez, «La Baronesa Wilson. Colaboraciones en La Ilustración Artística de Barcelona». – Luis F. Díaz Larios, «Notas sobre Antonio Ribot y Fontseré». – Francisco Javier Díez de Revenga, «Elidoro Puche, un raro y olvidado entre simbolismo y vanguardia». – Helena Establier Pérez, «*Las 'luces' de Sara Th****. María Antonia del Río Arrendó y su traducción dieciochesca del Marqués de Saint-Lambert». – José María Ferri Coll, «El Libro de la Academia de los *Nocturnos*». – Ana M.^a Freire López, «Carta a una desconocida (con Gertrudis Gómez de Avellaneda al fondo)». – Salvador García Castañeda, «*Vanitas vanitatis*: las ferias de Madrid». – David T. Gies, «El otro Larra: Luis Mariano de Larra y Wetoret, dramaturgo 'desconocido' de la segunda mitad del siglo XIX (con Apéndice de títulos)». – Juan A. Ríos Carratalá, «Versos a medianoche en el Café Varela». – Leonardo Romero Tobar, «Ausencias en el canon de la narrativa actual: Santiago Rodríguez Santerbás». – Enrique Rubio Cremades, «El crimen de Villaviciosa, de Ramón de Navarrete: entre la crónica de sociedad y el relato de misterio». – Eva Valero Juan, «Geografías de poesía y vida en los *Cinco metros* de Carlos Oquendo de Amat».

La memoria literaria del franquismo (2009)

Edición de Juan Antonio Ríos Carratalá

José Paulino Ayuso, «Los dramas de la conciencia y la memoria». – Francisco Caudet, «¿Será ya todo silencio?». – Francisco Gutiérrez Carbajo, «La memoria de Julio Diamante». – Joaquín Juan Penalva, «*Diario y Los cuadernos de Segovia*: La memoria póstuma de Luis Felipe Vivanco». – Juan José Lanz, «La memoria y su silencio: *Descripción de la mentira* (1977), de Antonio Gamoneda, y la memoria callada del franquismo y de la transición». – Ermitas Penas, «La vigencia de la novela de aprendizaje: Un análisis de *Carreteras secundarias*, de Martínez de Pisón y *El viento de la luna*, de Muños Molina». – Eduardo Pérez-Rasilla, «La memoria histórica de la posguerra en el teatro de la transición. La generación de 1982». – Juan A. Ríos Carratalá, «El paraíso ibicenco y Rafael Azcona». – José Romera Castillo, «La memoria histórica de algunas mujeres antifranquistas». – Gregorio Torres-Nebrera, «Imágenes filmicas de la España del franquismo». – Rafael Utrera Macías, «*Raza*, novela de Jaime de Andrade, seudónimo de Francisco Franco»

«Cantad, hermosas». Escritoras ilustradas y románticas (2011)

Edición de Helena Establier Pérez

M. Angulo Egea, «Hombre o mujer, cuestión de apariencia. Un caso de travestismo en el teatro del siglo XVIII». – M.^a J. García Garrosa, «La otra voz de María Rosa de Gálvez: las traducciones de una dramaturga neoclásica». – F. Morand, «Influencias medievales y originalidad en la literatura española de finales del setecientos: el caso de la gaditana María Gertrudis de Hore». – H. Establier Pérez, «*Las esclavas amazonas* (1805) de María Rosa de Gálvez en la comedia popular de entresiglos». – E. Palacios Fernández, «Bibliografía general de escritoras españolas del siglo XVIII». – E. Franklin Lewis, «La caridad de una mujer: modernización y ambivalencia sentimental en la escritura femenina decimonónica». – M. Cantos Casenave, «Escritura y mujer 1808-1838: los casos de Frasquita Larrea, M.^a Manuela López de Ulloa y Vicenta Matura de Gutiérrez». – R. Haidt, «Sobre la dificultad de ser Carolina Coronado: contemplación y *praxis* fenomenológica». – E. Penas Varela, «Juana de Vega desde la literatura del yo». – M.^a C. Simón Palmer, «En busca del mecenazgo real: autoras románticas y Palacio». – R. Fernández Cabezón, «Una voz femenina en el teatro de mediados del XIX: la comedia de Gertrudis Gómez de Avellaneda». – A. Ezama Gil, «Los relatos de viaje de Gertrudis Gómez de Avellaneda». – R. Charques Gámez, «*Sab* y el juego de las miradas». – M.^a A. Ayala, «*El testamento de D. Juan I*, novela histórica de una escritora olvidada: Teresa Arróniz y Bosch». – M.^a D. Thion Soriano-Mollá, «Joaquina García Balmaseda: una escritora isabelina al servicio de la mujer».

Literatura y espacio urbano (2012)

Edición de M.^a de los Ángeles Ayala

Salvador García Castañeda, «El peligroso Madrid de las aleluyas». – Mónica Fuentes, «Madrid en los artículos satíricos costumbristas de Modesto Lafuente». – Borja Rodríguez, «Ramón de Navarrete y *Misterios del corazón* (1845): ciudad del lujo y del glamour». – Ana M.^a Freire, «España y la literatura de viajes del siglo XIX». – Yvan Lissorgues, «Los espacios urbanos de la miseria en algunas novelas del siglo XIX. Una estética de la verdad». – José Manuel González Herrán, «El Santander de Pereda: *Sotileza* (1885) y *Nubes de estío* (1891)». – Raquel Gutiérrez, «Luces y sombras de Madrid en la narrativa de Pereda». – Fanny Vienne, «Urbanografía: el caso de *Pedro Sánchez*, de Pereda y *Fortunata y Jacinta*, de Pérez Galdós». – Germán Gullón, «El Madrid de Galdós: de la calle a la vía urbana». – Ermitas Penas, «*Gerona*, de Galdós: en el espacio heroico». – M.^a de los Ángeles Ayala, «Galdós, *flâneur* y peregrino por Inglaterra: *La casa de Shakespeare*». – Dolores Thion Soriano Mollá, «Realismo y espacio urbano: Notas sobre *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán».

– Rocío Charques, «Recorrido Madrid. *Una cristiana* y *La prueba* de Emilia Pardo Bazán». – Monserrat Ribao, «De la corte trovadoresca a la urbe de las maravillas: la ciudad en el teatro de Emilia Pardo Bazán». – Isabel Román Román, «La descripción de espacios urbanos y sus convenciones del romanticismo a la novela intelectual». – Solange Hibbs, «La ciudad como espacio de transgresión y decadencia en la novela finisecular. (La trilogía *La lucha por la vida* de Pío Baroja)». – Fernando Romera Galán, «Las ciudades escriben su autobiografía. Espacio urbano y escritura autobiográfica». – Marisa Sotelo, «Espacio urbano y guerra civil en *Luciérnagas* de Ana María Matute». – Juan Antonio Ríos, «Un flaneur en Nueva York y Holanda: Jacinto Miquelarena». – Carmen Servén, «Los barrios de Elvira Lindo». – Mercedes Cano, «*Doce cuentos peregrinos* o el espacio de la pérdida: Gabriel García Márquez en el laberinto europeo». – Gregorio Martín, «Ciudad e identidad en *La cátedra de la calavera*».



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

ISSN 0212-5889



9 770212 588009