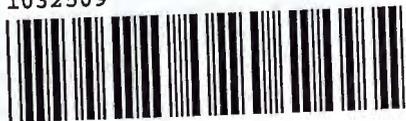


FJM-Enc-Car

La cara oscura del Siglo de las Luces
Carnero, Guillermo, 1947-
1032509



Biblioteca FJM

Este libro recoge las conferencias que Guillermo Carnero dio en la Fundación Juan March en febrero de 1983. En ellas se analizaron las ideas estéticas del siglo XVIII, primordialmente a través del teatro, la poesía y la narrativa, y se subrayaron las corrientes emotivas

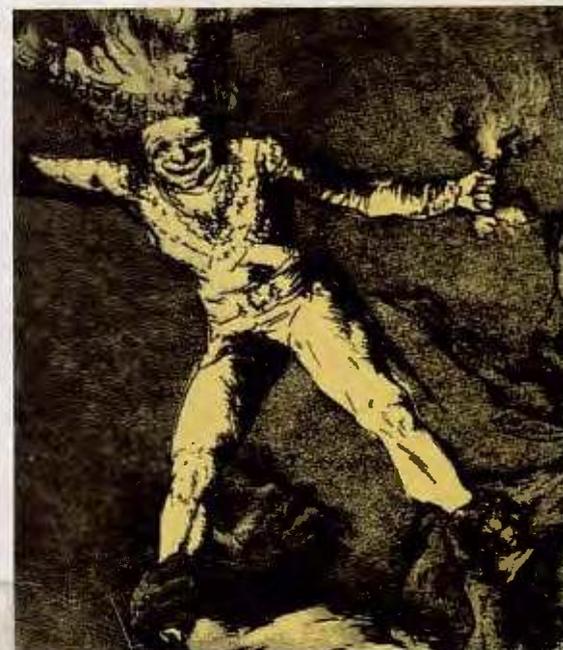
y sensibles frente a las tradicionales etiquetas de racionalismo y neoclasicismo. Hoy vemos el siglo XVIII, y ésta es la conclusión de este estudio, como una dualidad dialéctica entre razón normativa y emoción sensible.

LA CARA OSCURA DEL SIGLO DE LAS LUCES. Guillermo Carnero

Crítica literaria

GUILLERMO CARNERO

*La cara oscura
del
Siglo de las Luces*



FJM

Enc

Car

NA- Enc - Ca -

Guillermo Carnero



*La cara oscura
del Siglo de las Luces*
*La cara oscura
del Siglo de las Luces*



Fundación Juan March



Cátedra

Crítica Histórica

Fundación Juan March (Madrid)

La obra de
del siglo de las luces

FJM- Enc - Car

Guillermo Carnero



*La cara oscura
del Siglo de las Luces*



Fundación Juan March

• Cátedra

Crítica literaria

Fundación Juan March (Madrid)



La Fundación Juan March no se solidariza necesariamente con las opiniones de los autores cuyas obras publica.

Doscientos ejemplares de esta obra han sido donados por la Fundación Juan March a centros culturales y docentes.

© Editorial Cátedra, S. A., 1983
Don Ramón de la Cruz, 67. Madrid-1
Depósito legal: M. 19.124 - 1983
ISBN: 84-376-0409-5

Printed in Spain

Imprime Velograf, Tracia, 17. Madrid-17
Papel: Torras Hostench, S. A.

Fundación Juan March (Madrid)

Índice

- I. La dualidad razón-emoción en la Estética y la Preceptiva literaria del siglo XVIII. 11
- II. Una nueva fórmula dramática: la Comedia Sentimental 39
- III. Erotismo, didactismo y melancolía en la poesía del siglo XVIII 65
- IV. Sensibilidad, terror y medievalismo en la narrativa del siglo XVIII 95

La Federación Juan March se constituye
como tal en el momento de la fundación
de esta revista

I. La finalidad de esta revista en la historia
de la investigación científica del siglo XX

II. La nueva técnica de la investigación
científica

III. Estudios, debates y polémicas en la
revista del siglo XX

IV. Sensibilización sobre el medio ambiente en la
revista del siglo XX

© Editorial Cátedra, S. A., 1983
Calle Ramón de la Cruz, 47. Madrid
Teléfono: 511.14.00
ISSN: 0214-9093
Printed in Spain
Impreso en Veloz, Travesía 17. Madrid
Caja: Torres Hermanos, S. A.

I. La dualidad razón-emoción en la Estética y la Poética

Estas cuatro lecciones sobre las ideas estéticas del siglo XVIII tienen su origen en las conferencias que el doctor Guillermo Carnero pronunció en la Fundación Juan March, en Madrid, en febrero de 1983.

Verde es el color de la vida, de la esperanza, de la
libertad, de la justicia, de la paz, de la fraternidad,
de la solidaridad, de la armonía, de la belleza,
de la verdad, de la ciencia, de la cultura, de la
civilización, de la humanidad, de la vida.

El siglo XVIII es, sin duda, la época más apasionante de la historia de Occidente. Todos los que tenemos la suficiente edad para ello hemos recordado alguna vez, desde los desencantos, componendas y medias tintas que son enseñanza de la edad, las ilusiones de nuestra juventud y la ingenuidad y limpieza que las acompañaban. Desde la vejez histórica del siglo XX, el XVIII se percibe nostálgicamente como la juventud de Occidente, y no creo que ninguna persona sensible pueda dejar de sentir emoción y tristeza al comparar un manifiesto dadaísta con la inocente y confiada expansión del yo poético sentimental en los poemas de Meléndez Valdés y Cienfuegos, o el tecnicismo y posibilismo políticos de hoy con *La Marselesa*. Oswald Spengler distinguió, en *La decadencia de Occidente*, dos conceptos con los que tipificar la curva vital de las sociedades. «Cultura», que significa época auroral, confianza en el futuro, creencia en la construcción de la continuidad, y «civilización», que es carencia de valores y proyectos de vida, afán de lucro e imperialismo. Y dijo:

¡Cultura y civilización, esto es, el cuerpo vivo y la momia de un ser animado! Así se distinguen las dos fases de la existencia occidental antes y después del año 1800¹.

El siglo XVIII es el resultado y la culminación de la cultura de Occidente. Es un siglo vivo, complejo y rico en su diversidad y sus contradicciones, y plantea por ello graves problemas de delimitación y de definición, y la necesidad de no simplificarlo, evitando los esquematismos de una historiografía mecanicista y rutinaria, según la cual el concepto cronológico de «siglo» habría de servir para periodizar la Historia de la Cultura, y los periodos seculares serían internamente homogéneos y distinguibles unos de otros por alternancia pendular de rasgos contradictorios. Así, frente a un siglo XVII caracterizable como «Barroco» y un XIX como «Romántico», el XVIII ha recibido tradicionalmente las etiquetas de «Racionalismo» y «Neoclasicismo», que la crítica y la investigación más recientes han intentado sustituir por fórmulas que den razón más exacta de él. En el grado de mayor generalización, hoy vemos el XVIII como una dualidad dialéctica, cuyos polos son, por una parte, la razón normativa y, por la otra, la emoción y la sensibilidad. A esta segunda dimensión del siglo XVIII voy a dedicar estas lecciones.

Si la caracterización del espíritu del siglo XVIII estaba necesitada de una radical revi-

¹ Spengler, O., *La decadencia de Occidente*, Madrid, Espasa-Calpe, 1976, 2 vols.; vol. I, pág. 441.

sión, lo mismo ocurría con la fijación de sus límites en el tiempo. Si el siglo del calendario empieza el 1 de enero de 1700 y termina el 31 de diciembre de 1799, hay que tener presente que ese tiempo, para ser considerado un siglo en Historia de la Cultura, habrá de tener significación como periodo, y que es posible que al intentar establecer la seriación de fenómenos culturales que configuran esa significación, tengamos que rebasar, en un sentido o en otro, los límites estrictos del Setecientos. Tengamos además en cuenta que la problemática que el XVIII impone es de ámbito internacional europeo, y no todos los países tienen la misma velocidad histórica.

¿Cuándo empieza el siglo XVIII? Si atendemos a la estética del Neoclasicismo, hemos de tener en cuenta sus precedentes en Aristóteles y Horacio y en la tradición neoaristotélica y horaciana de los siglos XVI y XVII, ampliamente estudiada por el profesor Antonio García Berrio²; hemos de recordar que el Neoclasicismo del siglo XVIII se acuña en la Francia del XVII, y atendiendo a la «otra cara» del siglo, hemos de remontarnos igualmente a la Antigüedad clásica, con Longino, o también al XVII con Madame de La Fayette, por ejemplo. ¿Y cuándo termina el siglo XVIII? El Neoclasicismo penetra en el primer tercio del XIX, y si admitimos la propuesta del profesor Russell Sebold³ de un periodo, 1770-1870, cuya segun-

² García Berrio, A., *Formación de la teoría literaria moderna*, Madrid, CUPSA, 1977, y Murcia, Universidad, 1980, 2 vols.

³ «El incesto, el suicidio y el primer Romanticismo español», *HR*, 1973, págs. 669-692; véanse págs. 684-685.

da mitad sería la explotación manierista de los hallazgos «románticos» de la primera, los límites del XVIII se nos escapan de las manos. Problemas como los que he indicado llevaron al profesor P. Chartier a publicar, en el número 5 (1973) de la revista *Dix-huitième Siècle*, dedicado a la metodología historiográfica del siglo XVIII, un artículo cuyo título es «¿Le dix-huitième siècle existe-t-il?»⁴. No vamos a entrar aquí en cuestiones tan especiosas, sino a intentar exponer cómo el siglo XVIII tiene dos caras irrenunciables. Una alumbrada por la razón sistematizadora y ordenancista, otra que queda en la penumbra, mucho más atractiva, de la valoración de lo irracional. En dar un recorrido por los diversos territorios de la irracionalidad dieciochesca emplearemos estas cuatro lecciones.

Si el Neoclasicismo fue intolerante e incomprendivo, en muchas de sus actitudes ante el hecho artístico, nosotros hemos de procurar no caer en los mismos defectos a la hora de juzgarlo a él. Los románticos nos legaron una caricatura que debe ser revisada y a la vez disculpada, en un momento histórico en que el escritor se encuentra abandonado frente a las fuerzas de un mercado social anónimo en el que tiene que hacer valer su producto literario compitiendo con otras marcas de fábrica. Es evidente que el «Pastor Clasiquino» de Espronceda no está a la altura de Boileau. No sería justo imaginar al crítico neoclásico como un marmolillo ciego ante los valores estéticos y

⁴ *Dix-huitième siècle*, París, Garnier, núm. 5, 1973, páginas 41-48.

confiado en la omnipotencia de las reglas. No olvidemos que el Neoclasicismo se presenta como una prolongación respetuosa de la Antigüedad, y si en esa Antigüedad podía encontrarse la base de una normativa de la literatura, en Aristóteles (y digo la base porque la *Poética* de Aristóteles no pretende ser un código dictatorial), también se hallaba en ella, en Platón, la semilla de la actitud opuesta, e incluso una síntesis de ambas en la *Epístola a los Pisones* de Horacio. Quiero decir que el Neoclasicismo nunca negó que el genio, la inspiración o el entusiasmo fueran necesarios a la creación artística. Boileau empieza su *Arte Poética* diciendo:

Es inútil que un escritor temerario intente alcanzar la maestría en el arte del verso si no se encuentra bajo la secreta influencia del Cielo, y si su destino no lo ha hecho poeta al nacer⁵.

Charles Batteux, en el capítulo 4 de la Parte I de *Las Bellas Artes reducidas a una misma norma* habla del «alma inflamada por un fuego divino»⁶. El Neoclasicismo creyó que, si la inspiración era necesaria, no era en absoluto suficiente, y requería el imprescindible auxilio del arte literario y de las ciencias humanas y na-

⁵ Boileau, N., *Epîtres. Art Poétique. Lutrin*, ed. Ch. Boudhors, París, Belles Lettres, 1967, pág. 81. Traduzco en prosa aquí, y en general con alguna libertad, por razones de espacio y facilidad de comprensión.

⁶ Batteux, Ch., *Les Beaux Arts réduits à un même principe*. Facs. ed., París, 1773; Ginebra, Slatkine Reprints, 1969, pág. 51.

turales, y así leemos en el capítulo 1 del Libro I de la *Poética* de Luzán:

No hay duda que quien escribe sin principios ni reglas se expone a todos los yerros y desatinos imaginables, porque, si bien la poesía depende, en gran parte, del genio y numen, sin embargo, si éste no es arreglado no podrá jamás producir cosa buena⁷.

Por «Arte» el Neoclasicismo entendía las normas a que debía sujetarse la concepción y composición de la obra literaria, y por «Ciencia» los conocimientos enciclopédicos que el poeta requería para dar a su obra, especialmente a la dramática y épica, un adecuado contenido. El Arte y la Ciencia, sabiamente utilizados por un poeta (no olvidemos que el Neoclasicismo llama «poeta» a todo creador de literatura de cualquier género) que posea además «genio», producirán una obra acorde con los principios que voy a enumerar rápidamente; atendiendo fundamentalmente al teatro, la clase de *poesía* que más interesó al Neoclasicismo.

El principio fundamental es el didactismo por medio de la literatura, y singularmente por medio del teatro como género de mayor audiencia e influencia. En la Comedia, por la vía de la ridiculización del vicio, en la Tragedia por la cázarsis o purificación de las pasiones. Boileau, Luzán, Nasarre, Nicolás y Leandro Fernández de Moratín, Clavijó y Fajardo, Sama-

⁷ Ed. R. P. Sebold, Barcelona, Labor, 1977, páginas 125-126.

niego o Jovellanos insistirán en el papel del teatro como escuela de costumbres, en el efecto benéfico que puede tener un buen teatro y en las consecuencias nocivas en el terreno de la moral privada y política de un teatro inconveniente. La carta de Leandro Moratín a Godoy, de 20 de diciembre de 1792, es uno de los textos más claros que pueden citarse al respecto:

Un mal teatro es capaz de perder las costumbres públicas, y cuando éstas llegan a corromperse, es muy difícil mantener el imperio legítimo de las leyes⁸.

Para poner en práctica ese didactismo, los neoclásicos ingeniaron un sistema de preceptos que estaba fundado en dos cosas: primera, una idea muy primitiva de la psicología del espectador teatral, de la que hablaremos enseguida; segunda, la voluntad de difundir y mitificar por medio del teatro la ideología sustentadora de la organización social del Antiguo Régimen, con toda la elasticidad que pueda infundirle una Ilustración reformista pero no revolucionaria. Intento con esta definición, que pretende ser lo más elástica posible, dar razón tanto del Neoclasicismo del siglo XVII como del XVIII.

El segundo lugar en la jerarquía de los principios neoclásicos lo ocupa, sin duda, el dogma de la «Imitación de la Naturaleza». Imitación de la Naturaleza no quiere decir reproducción realista de cualquier cosa que exista en el mun-

⁸ Moratín, L. F., *Epistolario*, ed. R. Andioc, Madrid, Castalia, 1973, pág. 143.

do natural o humano. Para los neoclásicos, la Naturaleza debe ser tratada en la obra de arte de acuerdo con lo que se define como su comportamiento general, porque aquello que, aun existiendo en la realidad, no refleja su modo habitual y general de ser, nos daría una inadecuada muestra estadística de esa realidad, y no sería, por tanto, válido para producir consecuencias morales. Los neoclásicos llaman «Naturaleza» a lo universal con exclusión de lo particular e individual, y a lo comprensible por todos. Nos enfrentamos a un doble problema: de *generalización*, que implica determinar qué es lo normal y qué lo anormal, lo cual tendrá una solución viciada de ideología y conducirá al dogma del *Decoro*; y de *asentimiento* por parte del receptor de la obra de arte, que conducirá al dogma de la Verosimilitud.

El concepto neoclásico de Verosimilitud tiene su lejana justificación en la *Poética* de Aristóteles, donde encontramos estas enigmáticas declaraciones:

Se debe preferir lo imposible verosímil a lo posible inverosímil.

No corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, es decir, lo posible según la verosimilitud o la necesidad.

El historiador dice lo que ha sucedido, el poeta lo que podría suceder.

Es verosímil que también sucedan cosas al margen de lo verosímil⁹.

⁹ Aristóteles, *Poética*, ed. V. García Yebra, Madrid, Gredos, 1974, págs. 157, 158, 223, 233.

Para aclararlas, hemos de distinguir tres conceptos: lo *Verdadero*, lo *Posible* y lo *Verosímil*. Lo verdadero sería el conjunto de hechos producidos en la realidad del mundo natural y de la Historia. Lo posible, el conjunto de hechos predictibles a la vista de lo verdadero, suponiendo constantes las leyes que rigen el mundo material y humano; de modo que la suma de lo verdadero y lo posible formaría la verdad científica a la que tienen acceso los doctos. Lo verosímil, en cambio, es la opinión de la masa indocta, que puede coincidir sólo en parte con la verdad científica, u oponerse a ella.

Para el Neoclasicismo, el poeta debe adoptar lo verosímil, aun cuando sea imposible o falso, y rechazar lo verdadero y posible cuando sea inverosímil para el público. Cuando trate un asunto histórico, el poeta deberá eliminar de su verdad lo que sea inverosímil, y ésa es la diferencia aristotélica entre Poesía e Historia. Finalmente, existe una verosimilitud ordinaria y una extraordinaria, esta última correspondiente a circunstancias excepcionales que el poeta deberá legitimar. El poeta deberá intentar conseguir lo extraordinario verosímil, que es lo que con más fuerza puede impresionar al espectador y provocar su *Admiración*, otro esencial concepto neoclásico.

El *Decoro* consiste en crear los personajes dramáticos de acuerdo con *Naturaleza* y *Verosimilitud*: hacerlos arquetípicos, coherentes consigo mismos, y correspondientes, en su conducta y lenguaje, a su status social, edad, sexo, época y etnia o nacionalidad.

Y las famosas Unidades son la aplicación del concepto de Verosimilitud a la representación

dramática. Los neoclásicos las consideraban necesarias para lograr la identificación y el asentimiento del espectador, y evitar el distanciamiento que resultaría de que se advirtiera el carácter ficcional de la representación. La Unidad de Lugar (de la que nada dijo Aristóteles) exigía que el espacio imaginario de la acción dramática no cambiase, ya que en otro caso el espectador observaría que la acción y los personajes cambian de lugar mientras él y la escena permanecen fijos. La justificación nos parece pueril y lo es, pero no es posible ignorarla. Oigamos a Luzán:

Es absurdo, inverosímil y contra la buena imitación que, mientras el auditorio no se mueve de un mismo lugar, los representantes se alejen de él y vayan a representar a otros parajes distantes y, no obstante, sean vistos y oídos por el auditorio¹⁰.

La Unidad de Lugar obligaba a narrar las partes de la acción que no podían verosímelmente ocurrir en el lugar único escogido por el autor.

La Unidad de Tiempo exigía que el tiempo de la acción fuera el mismo que el de la representación, o sea, en sentido estricto, unas tres horas. Se justificaba por la misma razón que la de Lugar:

Es absurdo, inverosímil y contra la naturaleza de la buena imitación que, mien-

¹⁰ Ed. cit., pág. 464.

tras por los oyentes pasan sólo tres o cuatro horas, pasen por los actores meses o años¹¹.

Obligaba, como la de Lugar, a narrar y no escenificar los hechos que temporalmente no podían encajar en sus límites.

Y, finalmente, la Unidad de Acción exigía que la fábula o argumento fuera unitaria (formada por un conjunto de hechos necesarios y coherentes) y de un solo protagonista; pecaban contra ella las obras que recogiesen una acción de varios protagonistas, varias acciones de uno, o varias de varios. Por eso dice Luzán:

Las dichas partes o las varias acciones que componen el todo de la fábula han de ser (según Aristóteles) tan esenciales, tan coherentes y eslabonadas unas de otras, que quitada cualquiera de ellas, quede imperfecta y mutilada la fábula¹².

Y por eso distingue acto seguido la Unidad de Acción de la insuficiente «Unidad de persona»¹³.

El Neoclasicismo distinguía claramente la Tragedia de la Comedia, siendo la primera el género predilecto. Debía ser de asunto histórico, contra la tolerancia de Aristóteles al respecto, porque, se decía, lo realmente sucedido afecta más al espectador y es más didáctico, y porque, siendo el héroe trágico un príncipe, la

¹¹ *Ibid.*

¹² Ed. cit., pág. 458.

¹³ Ed. cit., pág. 459.

Historia nos conservará acciones aptas para ser dramatizadas. El asunto no debía ser contemporáneo, ya que ello impediría al poeta tomarse, en aras de la Verosimilitud, las necesarias libertades con la Historia. El héroe debía ser moralmente intermedio (básicamente bueno para interesarnos, pero lastrado por una falta o error que no haga moralmente repugnante el desenlace trágico) y de rango elevado, quedando excluidos del ámbito trágico los que no lo ostentaran. Nos lo dice Luzán:

Como la tragedia es imitación de un hecho grande y famoso [...] los personajes ilustres y grandes son más a propósito [...]; sus caídas son más ruidosas, sirven de mayor escarmiento y causan mayor terror y lástima. Al contrario, los hombres particulares o plebeyos no son propios para la tragedia porque regularmente entre tales personas no suceden casos tan extraños ni de tan grandes consecuencias; y dado que sucedan y por ellos caigan de la felicidad en la miseria, la caída es tan baja y tan poco considerable que no podría causar mucho terror ni mucha lástima¹⁴.

Los hombres «particulares o plebeyos», como dice Luzán, quedaban relegados al universo de la Comedia. Ya veremos cómo supondrá la llamada «Comedia Sentimental» una vulneración de todos estos principios. Con su exposición

¹⁴ Ed. cit., pág. 471.

he pretendido que se observe el rígido sistema normativo en lo que corresponde a la reglamentación del teatro.

Frente a todo ese entramado de preceptos, racionalmente justificados y aplicados como coordenadas de los valores literarios, el siglo XVIII va a reivindicar otro tipo de valores, que se podrían resumir en la elevación de la emoción y la sensibilidad a principios supremos de carácter ético y estético. Vamos a verlos actuar en la acuñación de dos conceptos fundamentales: el de «Gusto» frente a la razón y las reglas, y el de «Sublimidad» frente a Belleza.

Hemos visto en la precedente exposición de los dogmas del Neoclasicismo la cara racional y razonante del siglo XVIII. Pero la concepción neoclásica del mundo tiene una contrapartida de la que es un buen testimonio, entre muchos miles, la obra que publica el filósofo francés Claudio-Adriano Helvétius en 1758 con el título *De l'Esprit*. Los capítulos 7 y 8 del Discurso III se titulan: «De la superioridad de las personas apasionadas sobre las sensatas» y «Nos volvemos estúpidos en cuanto dejamos de apasionarnos»; en el segundo podemos leer lo siguiente:

La ausencia total de pasión, si pudiera darse, nos llevaría al más completo embrutecimiento, al que nos acercamos en la medida en que seamos menos apasionados. Las pasiones son, en efecto, el fuego celeste que vivifica el mundo moral; a las pasiones deben sus hallazgos las

ciencias y las artes, y el alma su elevación¹⁵.

Al ámbito de las pasiones pertenecen el «genio», el «numen» y el «entusiasmo» de que hablaban los neoclásicos; en cuanto los libere- mos de la subordinación a las reglas, habremos entrado en un ámbito distinto. Un neoclásico no habría rechazado el concepto de «Gusto»; pero lo habría considerado como un instinto resultante del hábito mental creado por la práctica de las reglas. Si lo elevamos a norma psíquica independiente de las reglas, y de alcance superior como criterio estético, estaremos ante una nueva mentalidad. Su lema fue el concepto de «no sé qué», que hace referencia a la percepción de valores estéticos, de manera irracional, en obras que violan las reglas, o explica que, de dos obras que las respetan, agrade una y la otra no. La apreciación de los valores artísticos dependerá, no de la razón sino del Gusto, que actúa por dictámenes emocionales, autónomos y soberanos, que tienen garantía de verdad frente a la razón. Con precedentes como las *Conversaciones de Aristo y Eugenio* (1671) de Dominique Bouhours o las *Reflexiones críticas sobre la Poesía, la Pintura y la Música* (1719) del Abate Dubos, llegamos a la sistematización del concepto de Gusto en cinco ensayos del filósofo David Hume, publicados entre 1742 y 1757: «El escéptico», «¿Por qué escribir ensayos?», «De la elocuencia», «De la delicadeza del gusto y de la pasión» y «Sobre la norma del Gusto».

¹⁵ Verviers, Gérard & Co., 1973, pág. 257.

Hume parte de la base de que el gusto instintivo y emocional, patrimonio de las personas sensibles, es superior al saber racional fundado en reglas o normas; la sensibilidad o «delicadeza» es la facultad humana llamada a juzgar en cuestiones artísticas; y son superiores consiguientemente aquellas obras que suscitan una respuesta emocional en quien las percibe. Luego se enfrenta al problema del tópico referido al relativismo absoluto en cuestiones de Gusto, que haría equivalentes todos los diversos y contradictorios gustos individuales, y por ello anularía como criterio estético el concepto mismo de «Gusto». Hume distingue lo que podría llamarse «opinión» del Gusto propiamente dicho. La opinión está al alcance de todo ser humano de cualquier condición o circunstancias, pero no así el Gusto. Para que podamos tomar en cuenta el dictamen estético de un individuo, piensa Hume, son necesarias tres cosas: que posea «delicadeza», o sea, capacidad de percibir emocionalmente los valores artísticos; que sea capaz de liberarse de todo prejuicio que pueda enturbiar la aparición y la concienciación de esa emoción, y que posea experiencia en el conocimiento y trato del arte. La Norma del Gusto será, por tanto, el conjunto de dictámenes de los hombres y mujeres sensibles, expertos, educados y sin prejuicios: la sensibilidad adiestrada por la experiencia, sin reglas o en contra de las reglas. En la segunda de las *Conversaciones sobre «El Hijo Natural»* (1757), Diderot resume perfectamente el pensamiento de Hume:

Para juzgar correctamente en materia de arte, hay que reunir varias facultades poco frecuentes. Un gusto elevado supone gran discernimiento, larga experiencia, un alma honrada y sensible, una mentalidad elevada, un temperamento algo melancólico¹⁶.

Hugh Blair, en sus *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras*, que cito por la traducción española de José Luis Munárriz, dedica la Lección 2 del volumen I al concepto de Gusto, siguiendo a Hume:

Esta desigualdad de gusto entre los hombres en parte se debe, sin duda, a la diferente estructura de sus naturalezas, a la mayor o menor delicadeza de sus órganos, y a la mayor o menor finura de las facultades internas de que están dotados. Pero si se debe en parte a la naturaleza, se debe aún más a la educación y al cultivo [...] La atención a los buenos modelos, el estudio de los mejores maestros, y las comparaciones entre los varios grados de unas mismas bellezas, producen precisamente el refinamiento del gusto¹⁷.

Así, Blair considera que los componentes del Gusto son «delicadeza» (sensibilidad natural)

¹⁶ Diderot, D., *Entretiens sur Le Fils Naturel. Paradoxe sur le Comédien*, ed. R. Laubreaux, París, Garnier-Flammarion, 1967, pág. 60.

¹⁷ Tercera edición, vol. I, Madrid, Ibarra, 1816, páginas 23-26.

y «corrección» (educación)¹⁸, y al comienzo de la Lección 3 escribe:

Las declamaciones contra la crítica caminan regularmente en la suposición de que los críticos juzgan por reglas, y no por sentimiento; lo cual está tan lejos de ser así que, por el contrario, los que juzgan de este modo no son críticos sino pedantes, pues ya he hecho ver que todas las reglas de la genuina crítica se fundan últimamente en el sentimiento¹⁹.

La oposición entre reglas y Gusto es un buen síntoma de la dualidad del siglo XVIII en lo que podría llamarse la filosofía del arte. Hay otra oposición semejante que, lo mismo que la anterior, nos va a poner de manifiesto la existencia de una cosmovisión dieciochesca fundada en principios emocionales: me refiero a la oposición entre Belleza y Sublimidad.

Luzán nos da una buena definición del concepto neoclásico de Belleza en el capítulo 7 del Libro II de su *Poética*:

La belleza no es cosa imaginaria sino real, porque se compone de calidades reales y verdaderas. Estas calidades son la variedad, la unidad, la regularidad, el orden y la proporción. La variedad hermosea los objetos y deleita en extremo, pero también cansa y fatiga, siendo necesario que para no cansar sea reducida a la

¹⁸ Ed. cit., págs. 29-31.

¹⁹ Ed. cit., pág. 49

unidad que la temple y la facilite a la comprensión del entendimiento, que recibe mayor placer de la variedad de los objetos cuando éstos se refieren a ciertas especies y clases. De la variedad y unidad proceden la regularidad; el orden y la proporción, porque lo que es vario y uniforme es, al mismo tiempo, regular, ordenado y proporcionado. Estas tres calidades son también necesarias para la belleza²⁰.

Observemos que el problema de qué sea lo bello se hace depender de las cualidades materiales de los objetos más que de la sensación que producen en quien los contempla; que se dice que Belleza es variedad, uniformidad, regularidad, orden y proporción, y que su efecto es producir placer. Juan Joaquín Winckelmann, por su parte, en sus *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas* (1755), caracteriza esas obras que, en su opinión, son el modelo más acabado de belleza, diciendo:

En resumen, la característica general que por encima de todo poseen las obras maestras griegas es una noble simplicidad y una grandeza serena, tanto en la actitud como en la expresión²¹.

El análisis por Winckelmann de la expresividad del grupo escultórico del Laocoonte, y la

²⁰ Ed. cit., págs. 219-220.

²¹ *Gedanken...*, ed. bilingüe, L. Mis, París, Aubier, 1954, pág. 143.

discrepancia a ese respecto de Lessing no nos interesan ahora. Sólo destacar que se atribuye a la Belleza la facultad de producir en quien la percibe un estado de placer sereno, y que son susceptibles de ello los objetos ordenados y regulares. El antídoto emocional de ese concepto de Belleza es, como veremos enseguida, el de Sublimidad.

Es un concepto perteneciente a la tradición retórica de la Antigüedad, que distinguía con él el estilo oratorio elevado, llamado a persuadir al oyente por medio de la emoción o el ornato. Un tratado titulado *De lo Sublime*, atribuido al griego Longino (siglo III d. C.) supera el enfoque meramente retórico del concepto al afirmar que el estilo elevado y emocionante puede ser igualmente ornado o sencillo, y al ocuparse de la psicología de la emoción: lo sublime es lo que nos emociona por su magnitud y energía superior a las facultades humanas; no sólo el lenguaje sino la Naturaleza o el Cosmos, y la grandeza y profundidad del pensamiento. El tratadito de Longino fue traducido y comentado por Boileau, y tras una serie de obras que van elaborando el concepto en los siglos XVII y primera mitad del XVIII, llegamos a la que mejor representa en este ámbito el emocionalismo dieciochesco del que estamos hablando: la *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas de lo Sublime y lo Bello*, de Edmund Burke, publicada en 1757 pero que en la edición de 1759 recibe su estado definitivo.

Burke parte de una clasificación de las emociones humanas que es imprescindible conocer para entender su concepto de Sublimidad. Dis-

tingue en esas emociones dos grados: uno absoluto y otro relativo. Llama dolor y placer absolutos o positivos a los que tienen una causa concreta y efectiva, que actúa directamente en nosotros. Y placer relativo o *deleite*, al resultado de la desaparición en nosotros del dolor o del miedo; el deleite es la sensación placentera, pero aún teñida de miedo, que sentimos cuando se desvanece la amenaza de algo que se cernía sobre nosotros.

Las emociones más fuertes, según Burke, son las asociadas al instinto de conservación, o sea, el temor a la muerte y a todo lo que suponga riesgo o atentado contra la vitalidad. Los objetos capaces de hacernos temer por nuestra seguridad o integridad los llama Burke «terribles», y provocan miedo o terror, que es el miedo en grado sumo. Pues bien: ante los objetos terribles (aquellos que superan tanto nuestras fuerzas que no podríamos resistirlos) sentimos terror, que es el miedo a sufrir un gran dolor positivo o absoluto. Cuando esos objetos terribles no están en situación de dañarnos, y nos percatamos de ello, sentimos un intenso *deleite*, que es el placer relativo causado por la disminución del terror, aunqueteniéndolo siempre presente. A los objetos capaces de producir esa mezcla de terror y deleite los llama Burke sublimes. La Sublimidad es producida, de acuerdo con Burke, por: 1.º, la oscuridad, ya que, además de suponer una sensación de disminución de vitalidad, por hacer inútil el sentido de la vista, nos oculta la existencia de posibles riesgos; 2.º, el poder, la fuerza y la energía, que suponen en sí mismos, en cuanto puedan recaer sobre nosotros, un po-

tencial riesgo; 3.º, el gran tamaño, en extensión, altura o profundidad. El grado extremo del tamaño es la Infinitud, que es más un concepto que una sensación, ya que, por definición, los sentidos humanos no pueden percibir lo infinito. Pero sí pueden tener una «sensación» de infinito, que Burke llama «Infinitud artificial». Los objetos capaces de darnos la sensación de Infinitud artificial se caracterizarán: 1.º, por la extensión; 2.º, por la *sucesión*, con lo que Burke quiere decir que esos objetos deberán desarrollarse visualmente en una misma dirección, de modo que la imaginación se sienta inclinada a prolongarlos sin fin; 3.º, por la *uniformidad*, ya que en otro caso la imaginación se dispersa en la percepción de una multiplicidad de partes y no concibe la sucesión ilimitada. No es preciso decir que en los objetos grandes y *oscuros*, la oscuridad, además de lo que en sí misma significa, ayudará, al ocultar los límites reales del objeto, a facilitar el vuelo imaginativo que lleva a la sensación de «Infinitud artificial».

Para Burke, el Placer es una emoción menos fuerte que el Terror; lo que produce Placer positivo o absoluto se llama Belleza, y los objetos bellos tienen características opuestas a los sublimes: pequeñez, variedad y multiplicidad de formas, delicadeza (que es carencia de fuerza y poder). En esta definición burkeana de la Belleza reconocemos la que antes habíamos visto. Porque, en efecto, lo que Burke pretende es distinguir, junto al sentimiento de la Belleza, uno muchísimo más fuerte, que tiene mayor relevancia estética porque afecta de modo más radical nuestras emociones, y eso es la Subli-

midad. Este concepto viene a traducir, en un lenguaje estético, la predilección dieciochesca por las emociones como justificación última del arte, predilección que da razón de un nuevo tratamiento de la Naturaleza (el paisaje como un correlato objetivo de los sentimientos humanos, y la atención preferente, si se considera que los sentimientos fuertes son los genuinos, a la Naturaleza majestuosa y sublime: las montañas, el mar, las tormentas), de los motivos fúnebres, macabros o sobrenaturales, o del interés por la literatura y la arquitectura medievales (no en vano una oscura iglesia gótica es el tipo de edificio más adecuado para producir lo que Burke llama «Infinitud artificial»). De todo ello hablaremos en capítulos sucesivos. Aquí quiero comentar otros dos textos significativos del siglo XVIII en relación a este concepto clave de *Sublimidad*. Kant le dedicó unas *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* (1764). En sus palabras encontraremos definida esa dualidad del siglo XVIII, esas dos «caras del Siglo de las Luces» que dan título a este cursillo. Dice Kant:

El delicado sentimiento que nos proponemos examinar es doble: incluye lo bello y lo sublime, emocionantes y agradables los dos, aunque de modo distinto. El aspecto de una cadena de montañas cuyos picos nevados se pierden entre las nubes, la descripción de una tormenta o la que hace Milton del reino infernal; nos producen un placer mezclado con terror. El espectáculo de los prados poblados de flores, y los valles surcados por arroyuelos

y donde pacen los rebaños, nos produce también un sentimiento agradable, pero plenamente gozoso y amable. Para percibir en toda su intensidad la primera sensación, es necesario tener el sentimiento de lo sublime, y el de lo bello para la segunda. Las grandes encinas y los paraques umbríos de un bosque sagrado son sublimes; los macizos de flores y los setos recortados por el jardinero son bellos. La noche es sublime, el día es bello. Los que poseen el sentimiento de lo sublime están inclinados hacia los sentimientos elevados de la amistad, la eternidad, el desprecio del mundo, el silencio de las noches de verano tachonadas por la temblorosa luz de las estrellas y de la solitaria luna en el horizonte. Lo sublime emociona, lo bello encanta. Lo sublime terrible, cuando se produce fuera de lo natural, se convierte en lo fantástico²².

Como puede verse, para Kant el problema se ha convertido en antropología espiritual: el mundo se divide en personas capaces de sentir lo sublime y capaces de sentir lo bello, y la aptitud para lo sublime es síntoma de superioridad moral. También ha asociado la percepción intensamente emocional del mundo a los ámbitos del paisaje y de lo sobrenatural o fantástico; a una y otra cosa dedicaremos un capítulo.

²² *Observations sur le sentiment du Beau et du Sublime*, ed. R. Kempf, París, Vrin, 1969, págs. 18-24.

Y para terminar, voy a citar un fragmento escrito por uno de los hombres del siglo XVIII que con más exactitud responde al concepto kantiano de superioridad sensible y moral. Se llamó Etienne de Senancour, nacido en París. En 1804, a los treinta y cuatro años, publica una novela epistolar, titulada *Obermann*, que define muy precisamente esa actitud emocional ante el mundo, propia de los seres superiores y melancólicos, que es la de Juan Jacobo Rousseau, la del Werther de Goethe y la del mejor Romanticismo; que es la capacidad de sentir emociones sublimes, referidas, en el fragmento que cito, a la ensoñación que produce la soledad, y al deleite ante la Naturaleza enfurecida:

Me acerqué a las soledades del Grand-Franchart, antiguo monasterio aislado en medio de las colinas, ruinas abandonadas [...]. Alumbraba la luna, y débilmente, como para aumentar la soledad de aquel desierto monumento. Ni un grito, ni un pájaro, ni un movimiento interrumpieron el silencio durante toda la noche. Pero cuando todo lo que nos oprime queda en suspenso, cuando todo duerme y nos deja en reposo, los fantasmas velan en nuestro propio corazón. Al día siguiente me dirigí al Mediodía. Estando en las alturas estalló una tormenta, que vi formarse con verdadero placer. Encontré fácilmente un abrigo entre aquellas rocas casi huecas y suspendidas unas sobre otras. Me gustaba ver, desde el fondo de

mi antro, los enebros y abedules resistiendo la fuerza del viento ²³.

El emocionalismo del siglo XVIII se manifiesta, en el terreno de la estética, por medio de los conceptos de «Gusto» y «Sublimidad», de los que he intentado dar aquí una idea, comparándolos con las reglas y el concepto de Belleza del Neoclasicismo. En el ámbito del teatro, produce una modalidad dramática nueva, la «Comedia Sentimental» o «Tragedia burguesa», de la que trata el siguiente capítulo. Y en los sucesivos intentaré exponer cómo esa reivindicación de las emociones penetra en la poesía y en la novela.

²³ Ed. R. Baeza, Madrid, Espasa-Calpe, 1930, 3 vols.; volumen I, págs. 122-123.

II. Una nueva fórmula dramática: la Comedia Sentimental

II. Una nueva fórmula dramática
la Comedia Sentimental

En el capítulo anterior vimos las distinciones que el Neoclasicismo establecía entre la Tragedia y la Comedia en cuanto al asunto, su tratamiento y el rango de sus personajes. El siglo XVIII sintió la necesidad de un nuevo género teatral, que recibió los nombres de «drama», «comedia sentimental» o «lacrimosa», «comedia seria» o «noble», «tragedia doméstica» o «burguesa». La nomenclatura es preciosa para atisbar, de entrada, tanto el carácter híbrido de este teatro por referencia a la preceptiva neoclásica, como la inercia terminológica que la época padecía por efecto de esa misma preceptiva; aun cuando la estuviera negando, era incapaz de bautizar esa negación fuera de sus coordenadas. Porque, en efecto, la denominación *drama* tuvo poco éxito (sin duda porque significaba toda *poesía* que no fuera lírica ni épica, y así era drama tanto la Tragedia como la Comedia, sin que el uso del término implicase en sí mismo una modificación en la cartografía literaria) y fueron preferidas las otras, cuyo mero enunciado, por ser esencialmente contradictorio en sí mismo, daba indicio de una renovación y de su carácter. Llamar a la Comedia *noble*, *seria* o *sentimental*, y a la Tragedia *burguesa* o *do-*

méstica era toda una declaración de principios y un desacato a la compartimentación neoclásica del universo teatral.

La burguesía, protagonista ascendente en la vida económica y cultural del XVIII, no podía aceptar las convenciones de un teatro que, como el clásico, obedecía a una visión aristocrática del mundo, y en el que el género elevado y digno, la Tragedia, estaba dedicado a personajes aristocráticos, siendo los de otras clases sociales objeto de un tratamiento degradado de acuerdo con el modelo cómico. La marginación de la clase media como objeto de un teatro serio (o sea, acorde con el modelo trágico) era incompatible con su protagonismo social contemporáneo y con su demanda cultural y teatral. La burguesía no podía identificarse con los personajes trágicos ni con la imagen que de su propia clase daba la Comedia. Necesitaba un teatro que la presentara con la máxima dignidad literaria, y encontrara recursos dramáticos en su misma realidad social. Esos recursos no podían ser de carácter heroico ni cómico, sino realista, de acuerdo con los ideales y conflictos propios de una clase que se autodefine en tres terrenos: el de la moral (una ética sustentada en el matrimonio y la familia), el de la economía (las actividades comerciales, industriales y financieras) y el del Derecho (aspiración a un estado igualitario en lo jurídico frente al sistema estamental). En la segunda y tercera de sus *Conversaciones sobre «El Hijo Natural»* (1757), Diderot nos ofrece un precioso testimonio acerca de estas materias, pues a la cuestión:

No me queda más que una pregunta que haceros, y se refiere al género de vuestra obra. No es una tragedia, ni tampoco una comedia. ¿Qué es entonces, y qué nombre se le puede dar?¹

contesta Dorval mediante una larga disquisición de la que entresaco algunos párrafos:

¿De qué género es la obra? ¿Del cómico? No tiene nada que pretenda hacer reír. ¿Del trágico? No pretende suscitar el terror, la compasión ni las otras grandes pasiones. Sin embargo, tiene interés, y lo habrá, sin sátira que haga reír, sin riesgo que haga temblar, en toda obra dramática cuyo asunto tenga importancia, en que el poeta adopte el tono que adoptamos en las cuestiones serias, y en que la acción progrese entre tribulaciones y obstáculos. Como creo que ese tipo de situaciones es el más común en la vida real, el género que se las proponga ha de ser el más útil y el más comprensible. Lo llamaré *género serio* [...]. No hay tragedia o comedia que no tenga fragmentos que quepan en el género serio, el cual, a su vez, llevará el sello de la una y la otra [...]. Lo burlesco y lo maravilloso son igualmente antinaturales².

En resumen: el *género serio* es emanación realista de las condiciones efectivas de la vida

¹ Ed. cit., pág. 78.

² Ed. cit., págs. 80-81.

contemporánea y de los problemas que en ella se plantean; evita la degradación de esa vida que supone la Comedia, y la idealización que supone la Tragedia; participa, como forma mixta, de ambas, y por su carácter realista, resulta un modelo de mayor potencialidad moral. Volvemos sobre estas cuestiones. Más adelante insiste Dorval, cuando se le pregunta si podrá esa Tragedia doméstica competir con la tradicional:

Es más próxima a nosotros. Es el retrato de las desgracias que nos rodean. ¿Acaso no podéis imaginar el efecto que os haría una situación real, vestiduras de hoy, parlamentos adecuados a las acciones, acciones naturales, y peligros que amenazan a vuestros padres y amigos, y a vos mismo? Un revés económico, el miedo a la vergüenza, las consecuencias de la miseria, una pasión que lleva al hombre a la ruina, a la desesperación y a la muerte violenta, no son sucesos infrecuentes, ¿y no admitís que os afectarían tanto como la muerte fabulosa de un tirano, o el sacrificio de un niño en el altar de los dioses de Atenas o de Roma?³

La Comedia sentimental pretende, en esencia, ser un género con arraigo en la vida real de la época, acorde con las situaciones y los problemas que se le pueden plantear al hombre medio. Su asunto lo serán las tragedias de la vida real, y de ahí que el *género serio*, como

³ Ed. cit., pág. 92.

señala Diderot, se encuentre situado en un lugar intermedio entre los dos grandes géneros neoclásicos, en oposición a la norma restrictiva que negaba a los seres corrientes y a la vida cotidiana y contemporánea la posibilidad de formar parte del ámbito trágico.

De la caracterización básica que hemos encontrado en Diderot se desprenden los rasgos definidores de este nuevo teatro, a los que vamos a ir pasando revista.

En primer lugar, los protagonistas. En este género, son burgueses o populares, de modo que corresponden, dentro de las convenciones neoclásicas, a la Comedia. Unas veces se sitúan en el tiempo histórico del espectador, otras en el pasado, y pueden ser reales o ficticios, lo cual apunta tanto a la Tragedia como a la Comedia. Son buenos y virtuosos, lo que corresponde a la Tragedia, aunque el desencadenante de la peripecia no va a ser el error o falta que lastra al héroe trágico, sino la lucha del individuo contra un mundo social erizado de obstáculos que unas veces proceden de la pervivencia de las convenciones y prejuicios del orden aristocrático, otras de las condiciones del nuevo orden burgués.

Esos protagonistas se caracterizan por su sensibilidad y capacidad de desarreglo emocional, traducido en patetismo, llanto, desesperación, furia, enajenación y demás pasiones semejantes; y por seguir el instinto como norma de conducta que inclina al bien y se manifiesta especialmente en el amor, siendo la motivación emocional de una inclinación o conducta garantía de su justificación moral. Resultan así enfatizados los personajes femeninos, por su

supuesta y tónica obediencia a emociones e instintos frente a la razón y el cálculo. Los anti-héroes encarnan características opuestas: se definen por su inhumanidad o insensibilidad, por su maldad o por los vicios considerados propios de la aristocracia nobiliaria (libertinaje, orgullo, despotismo).

Esa identificación entre emoción y virtud, que sustenta la tipología humana de la Comedia sentimental, puede proceder de lo que se conoce con el nombre de «Teoría de la bondad natural del hombre», según la cual se distingue un *estado natural* en éste, frente a un *estado social* sobrevenido. Al estado natural, que correspondería a los primeros tiempos de la Historia, a la vida de los pueblos primitivos y a la mentalidad del niño hasta que adquiere el uso de razón (incluso el niño perteneciente al estado social), se adscriben la emoción y los sentimientos como motivaciones de la conducta, mientras que el estado social se rige por las convenciones, el cálculo y el interés. El estado social, como mal menor, necesario por la ineludible evolución histórica de las comunidades humanas, no ahoga del todo una cierta pervivencia del hombre natural, que aflora en la irrenunciable existencia de emociones e inclinaciones instintivas, residuo mítico del ser superior que hay en nosotros a pesar de la constante censura y autocensura propias del estado social. Si esta teoría tiene evidentes repercusiones políticas, al dar paso al concepto democrático de «pacto social», en lo literario, además de la galería de «buenos salvajes» que pueblan el XVIII, produjo curiosas composiciones de lugar. Siempre he creído que las

obras literarias menores son mejores documentos históricos que las geniales, precisamente porque en un autor de medianas luces es más fácil que se dé el propósito de escribir una obra de tesis, o que sea más evidente la sutura entre el pensamiento y la «fermosa cobertura». Un escritor olvidado, Mayeur de Saint-Paul, nos dio, en su *Alumno de la Naturaleza*, una perfecta ilustración de la teoría de la bondad natural del hombre; en esta obra, un padre encierra a un hijo suyo, desde el momento de nacer, en una jaula, aislado de todo contacto humano y sin ninguna noticia que pueda alejarlo de su estado natural, para comprobar que, en efecto, esas circunstancias conservan en él las virtudes y desarrollan la predisposición innata en todo ser humano a actuar bondadosamente siguiendo dictámenes instintivos⁴.

Ya dijimos en su momento que, de acuerdo con la doctrina neoclásica, el principio fundamental en materia de arte era el didactismo. Por muchas innovaciones que la Comedia Sentimental pretendiera introducir, es evidente que no cabía ignorar ese principio u oponerse a él; más que un dogma de escuela es una constante en la tradición cultural occidental. Muy al contrario, el nuevo género pretenderá afirmarse sosteniendo que, no sólo obedece al principio didáctico, sino que es capaz de servirlo con más efectividad que la Tragedia o la Comedia.

Intentemos representarnos la composición de lugar de los innovadores, enfrentados crí-

⁴ V. Gaiffe, F., *Le drame en France au XVIII^e siècle*, París, Colin, 1971, págs. 253-255 y *passim*.

tica y lúcidamente a los dos géneros neoclásicos. La Comedia, efectivamente, moraliza; pero lo hace por el procedimiento indirecto de ridiculizar el vicio. La Tragedia, presentando las catastróficas consecuencias del sino de personajes moralmente ambiguos. En ambos casos, la moralización reside en la exhibición ejemplar de conductas reprobables, siempre que esta definición unificadora tenga en cuenta la ambigüedad constitutiva del héroe trágico y la polivalencia del concepto de cázarsis. En ambos casos, la moraleja es indirecta: se trata de la negación de una negación, y cabe desde luego plantearse la posibilidad de moralizar de otro modo. Dos importantes obras, aparecidas en 1758, van a derruir ese procedimiento moralizador. En su *Carta a D'Alembert sobre los espectáculos*, Juan Jacobo Rousseau opina que la Tragedia no purifica las pasiones, sino que las excita, y que el rango elevado y la no contemporaneidad de los héroes trágicos distancian al espectador, en lugar de provocar su identificación admirativa. Para Diderot, en su *Discurso sobre la poesía dramática*, sólo tendrá efecto moralizante un teatro que presente personajes, ideas y conflictos semejantes en todo a los del espectador, tomados de la vida real, corriente y contemporánea, y que le afecte emocionalmente, desde la semejanza humana inmediata entre el mundo del espectador y el de la escena. La Comedia ridiculiza el vicio de seres alejados por degradación de la realidad; la Tragedia presenta los conflictos de personajes igualmente irreales en su superioridad. El género serio, en cambio, será real en todos sus ingredientes y no moralizará indirectamente

sino directamente, presentando positivamente las excelencias de la virtud.

Los temas de la Comedia Sentimental se pueden agrupar en tres grandes ámbitos, a los que ya se ha aludido antes: el de una ética fundada en el amor sincero, el matrimonio y la familia; el de la economía, y el del Derecho.

En el primero, se plantean situaciones que suponen la censura del amor libertino y la exaltación del honesto, la condena del matrimonio forzado por conveniencias sociales o de las profesiones religiosas sin vocación, o los perniciosos efectos de la inclinación desordenada a los juegos de azar o a las cortesanas y prostitutas. Se pondera la felicidad de la vida familiar ordenada y fundada en el amor, y se recomienda la comprensión y tolerancia entre esposos y padres e hijos; o se utilizan, como resortes dramáticos, situaciones de separación involuntaria entre miembros de una misma familia, adulterios o nacimientos ilegítimos.

Al segundo corresponden los avatares económicos en la industria o el comercio, tales como las situaciones creadas por la bancarrota, las deudas o la laboriosidad no premiada por el éxito.

El tercero extrae sus recursos de la casuística relativa a la forma de aplicarse las leyes (injusticia de la rigidez de un legalismo excesivamente aplicado a la letra y no al espíritu de las normas, humanidad o inhumanidad de los magistrados) y al conflicto entre ley y honra fundada en una opinión convencional y socialmente generalizada.

La tercera de las *Conversaciones sobre «El Hijo Natural»*, de Diderot, nos ofrece una ti-

pología de los personajes del nuevo género que está en íntima relación con su gama temática. Dice Dorval:

No hay que poner en escena caracteres, sino condiciones. Hasta el momento, en la comedia, el carácter ha sido lo principal, y la condición lo accesorio; es preciso que la condición se convierta en lo principal, y el carácter en lo accesorio [...]. La condición, con sus deberes, sus ventajas, sus problemas, debe ser la base de la obra. Me parece más fecunda, más general y más útil que el carácter⁵.

Con «carácter» alude Diderot a las grandes categorías morales humanas, limitadas en número y forzosamente repetitivas, por mucho que se aguce el ingenio del dramaturgo situándolas en situaciones diversas. Los caracteres son una abstracción, en cuyo lugar es conveniente implantar lo que Diderot llama *condiciones*, que son, ni más ni menos, los diversos status profesionales. Así lo comprende el interlocutor de Dorval:

O sea que debería ponerse en escena al literato, al filósofo, al comerciante, al juez, al abogado, al político, al ciudadano, al magistrado, al financiero⁶.

A lo que el segundo apostilla :

⁵ Ed. cit., pág. 96.

⁶ Ed. cit., pág. 97.

Añadidles todas las relaciones: el padre de familia, el esposo, la hermana, los hermanos ⁷.

Así pues, las *condiciones* son las diversas categorías humanas resultantes de la diversidad profesional en una sociedad burguesa, y las *relaciones* son los status definidos en el seno de la familia. Condiciones y relaciones, combinadas entre sí, y moduladas de acuerdo con la gama del carácter, pueden producir infinidad de nuevas situaciones dramáticas: en ello está, según Diderot, la riqueza y la moralidad potenciales del *género serio*. Su novedad se evidencia en multitud de circunstancias: el status y catadura moral de los personajes se adhiere unas veces a los paradigmas trágicos, otras a los cómicos; los personajes de rango elevado suelen aparecer como antihéroes; la sentimentalidad se opone al Decoro; el asunto trágico acepta temas y personajes bajos y contemporáneos, y suele tener un final feliz, consistente en el triunfo de la virtud. Esta peculiar tragedia mixta acepta las Unidades neoclásicas y prefiere la prosa al verso. De acuerdo con la normativa neoclásica, es un híbrido monstruoso, pero en él está el germen del teatro moderno.

En tres autores ingleses está, al parecer, el origen de la Tragedia burguesa: Richard Steele (*Los amantes sinceros*, 1713), George Lillo (*El mercader de Londres*, 1731; *La curiosidad fatal*, 1737) y Edward Moore (*El jugador*, 1753). Los títulos mismos apuntan hacia los rasgos

⁷ *Ibid.*

definidores que hemos ido enumerando. Algo parecido ocurre si saltamos a Francia: *El filósofo casado* (1727), de Philippe Néricault Des-touches; *Los hijos ingratos* (1728), de Aléxis Piron; *El hijo pródigo* (1736), de Voltaire; *El Hijo Natural* (1757) o *El Padre de familia* (1758), de Diderot; *El filósofo sin saberlo* (1765), de Jean-Michel Sedaine. El dramaturgo que creó el género en Francia fue, sin duda, Pierre Nivelles de La Chaussée, con *La falsa antipatía* (1733), *La escuela de los amigos* (1737), *La escuela de las madres* (1744), *La escuela de la juventud* (1749) y otras⁸. Su obra más interesante para nosotros es *El prejuicio de moda* (1735), no sólo por haber atraído a Luzán, sino porque tenemos un precioso testimonio sobre la realidad social que la motivó; como tantas veces en este tipo de obras lo que se pretende es la proposición de una nueva moral burguesa frente a la degeneración de las costumbres aristocráticas. El testimonio a que me refiero procede de un curioso personaje, Louis de Muralt, nacido en Berna en 1665 y muerto en 1749, que en 1725 (la fecha no es del todo segura) publica en Ginebra la primera edición de sus *Cartas sobre los Ingleses y los Franceses, y sobre los viajes*, que podemos leer en el facsímil hecho en 1974 sobre la edición crítica de 1933. En la tercera de las Cartas sobre los Franceses, nos revela Muralt cuál era el prejuicio sancionado por la moda al que se refiere la comedia de Nivelles:

⁸ V. Lanson, G., *Nivelles de La Chaussée et la Comédie Larmoyante*. Facs. de la ed. de París, 1903, Ginebra, Slatkine, 1970.

La moda ejerce su dominio tanto sobre las cosas más importantes como sobre las más irrelevantes. Domina a los mismos hombres, prescribiendo su conducta y género de vida, tanto como el aspecto y las actitudes; según sus dictámenes la gente se vuelve atea o devota, sabia o ignorante, o se entrega al vino o a las mujeres, ya sean las suyas o las de otros. Hoy la moda prohíbe en Francia que un hombre sienta afecto por su esposa, o que en el paseo y en otras ocasiones la acompañe; tal conducta se consideraría propia del último de los burgueses. Todo hombre casado que pertenezca a la buena sociedad debe dejar a otro el cuidado de ocuparse de su esposa y requebrarla, lo mismo que, por su parte, debe él ocuparse de la esposa de otro y hablarle de sus encantos⁹.

Luchar contra tal prejuicio aristocrático, resultado de la degeneración moral de una sociedad en la que el matrimonio no es asunto de amor sino de poder o de dinero, es el propósito de la citada comedia de *La Chaussée*: demostrar que es un modelo más digno de convivencia familiar el que esté presidido por el amor, aunque sea propio del «último de los burgueses». Es un caso entre muchos, pero creo que altamente significativo, como lo será, para nosotros, otro más cercano y conocido, que nos viene al pelo para ejemplificar con detalle qué

⁹ Muralt, B. L. de, *Lettres sur les Anglois et les François et sur les Voiages*, ed. Charles Gould, París, 1933, Facs., Ginebra, Slatkine, 1974, pág. 209.

es una Comedia sentimental. Me refiero a *El delincuente honrado*, de Jovellanos. No es caso aislado en España en un género del que dio noticia Luzán en sus *Memorias literarias de París* (1751). Lo practicaron Cándido M.^a Trigueros, Antonio Valladares de Sotomayor, Luciano Francisco Comella, Gaspar Zavala y Zamora, Vicente Rodríguez de Arellano. Los títulos de comedias sentimentales españolas no son menos expresivos: *El fabricante de paños* (Valladares), *El abuelo y la nieta*, *El hijo reconocido* (Comella), *El amor dichoso*, *Las víctimas del amor* (Zavala)¹⁰.

El delincuente honrado de Jovellanos se estrenó en 1774 y al parecer se compuso un año antes, como resultado de las discusiones literarias desarrolladas en la tertulia sevillana de Pablo de Olavide¹¹, de las que habría salido asimismo otra interesante obra, *El precipitado*, de Cándido M.^a Trigueros, según señaló el profesor Russell P. Sebold en un artículo magistral¹². El tema es el siguiente (copio el resumen de *La poética de Jovellanos*, de J. Caso González):

Torcuato, insultado por el marqués de Montilla, responde con dignidad, pero es retado; acepta el reto en última instan-

¹⁰ V. McClelland, I., *The origins of the Romantic movement in Spain*, Liverpool U. P., 1975, págs. 220-241; *Spanish drama of pathos 1750-1808*, Liverpool U. P., 1970, 2 vols.; vol. II, págs. 397-507; Pataky Kosove, J. L., *The «comedia lacrimosa» and Spanish Romantic drama 1773-1865*, Londres, Tamesis, 1978.

¹¹ Caso González, J. M., *La poética de Jovellanos*, Madrid, Prensa Española, 1972, pág. 196.

¹² Sebold, R. P., «El incesto», art. cit., págs. 681-682.

cia, cuando su honor quedaría manchado caso de rehusar; muere el marqués; durante algún tiempo se desconoce quién es el matador; Torcuato se casa mientras tanto, solicitado, con la viuda del muerto; se aman tiernamente; la corte quiere castigar al matador y envía para ello un nuevo magistrado, tan activo que en poco tiempo da los pasos suficientes para que Torcuato se considere descubierto; después de ser encarcelado su amigo Anselmo, el único que conoce el secreto, y cuando va a ser condenado por callarse, Torcuato se entrega al juez; convicto y confeso, es condenado a muerte, de acuerdo con la pragmática del año anterior; su inocencia, sin embargo, es reconocida por D. Justo, que pide al rey el perdón; D. Justo resulta ser, además, el padre del reo; en el último momento llega el perdón real, conseguido por Anselmo, y Torcuato se salva, volviendo la felicidad a una familia atormentada por tantos sinsabores¹³.

John R. Polt, en un importante artículo de 1959, recapituló las influencias que verosíblemente actuaron sobre Jovellanos a la hora de concebir esta pieza: *El Hijo Natural*, de Diderot, *El filósofo sin saberlo* y *El desertor* (1769), de Sedaine, *El criminal honrado* (1767), de Fenouillot de Falbaire y *El desertor* (1770), de Sébastien Mercier¹⁴. Acaso otra obra de

¹³ Caso González, *op. cit.*, pág. 203.

¹⁴ Polt, J., «Jovellanos', *El delincuente honrado*», *Rom. Rev.*, 1959, págs. 170-190; véanse págs. 182-187.

Mercier, *El juez* (1774), pudiera ser tenida en cuenta entre las influencias, sugiere I. McClelland¹⁵, de no ser por el problema que plantea la cronología. Si la obra de Jovellanos no es la única Comedia sentimental española, como ha sostenido algún crítico, sí es una de las primeras, y nos sirve perfectamente para ilustrar con el ejemplo lo que fue este nuevo género.

Dijimos que la Comedia sentimental se centraba en personajes burgueses o populares, y que los aristocráticos solían aparecer con tintes negativos. En la obra de Jovellanos tenemos dos personajes de rango superior: el primero es el rey, naturalmente intocable. Pero el segundo es el marqués de Montilla, primer marido de Laura. En el acto I, escena 3, Anselmo nos da su retrato:

Entregado a todos los vicios, y siempre enredado con tahúres y mujercillas; después de haber disipado el caudal de su esposa, pretendió asaltar el de su suegro, y hacerte cómplice en este delito. Tú resististe sus propuestas, procuraste apartarle de tan viles intentos, y no pudiendo conseguirlo, avisaste a su suegro [...]. Esta fue la única causa de su enojo. No contento con haberte insultado y ultrajado atrocemente, te desafió varias veces¹⁶.

¹⁵ *Spanish drama...*, *op. cit.*, vol. II, págs. 405 y 570-571.

¹⁶ Jovellanos, G. M., *Poesía. Teatro, Pròsa*, ed. J. L. Abellán, Madrid, Taurus, 1979, pág. 65.



Estamos pues ante un antihéroe, cuyos defectos son el juego, el trato con «mujercillas», la prodigalidad y el derroche sin miramientos, aun cuando ello suponga un grave riesgo para su propia familia, y la bravuconería penderciera. Vicios todos ellos que la Comedia sentimental censura, como el mismo Jovellanos en su segunda Sátira a Arnesto:

puteó, jugó, perdió salud y bienes.

.....
¿Es ésta la nobleza de Castilla?¹⁷.

Los demás personajes son *condiciones* o *relaciones* de clase media o popular (fiscal, corregidor, funcionarios, soldados, criados; un matrimonio y un amigo).

Dijimos antes que la Comedia Sentimental respeta las Unidades neoclásicas. Esas Unidades tenían un sentido estricto o teórico, y uno amplio, que es el que Jovellanos emplea. En cuanto al lugar, toda la acción ocurre en el Alcázar de Segovia, aunque en tres espacios distintos: los actos 1 y 3 en el despacho del Corregidor; en la prisión de la torre, los actos 4 y 5, y el 2 en una sala de estar. Para mantener la Unidad de Lugar es preciso suponer que en el Alcázar están las dependencias judiciales, la prisión y la residencia del Corregidor y la de su hija y su yerno. Jovellanos desliza algunas indicaciones que lo demuestran: en el edificio mismo, da Torcuato instrucciones de

¹⁷ *Poesías*, ed. J. M. Caso González, Oviedo, Instituto Estudios Asturianos, 1961, vv. 224 y 271, páginas 251 y 253.

que le preparen la maleta cuando piensa salir de viaje, y allí se realizan las comidas familiares y tienen lugar las visitas de terceros a sus habitantes. También de acuerdo con las prescripciones neoclásicas acerca de la Unidad de Lugar, lo que no podría escenificarse sin quebrantarla es solamente narrado: la ejecución interrumpida de Torcuato por el escribano, las palabras de perdón del rey por Anselmo.

Lo mismo ocurre con la Unidad de Tiempo, limitado a unas treinta horas. El día primero, desde el amanecer a la hora de comer, da cabida a los actos I y II; en la tarde y noche de ese mismo día transcurren los actos III y IV, y el V en la mañana del día siguiente, hasta poco más de las once. Jovellanos, también en esto, cuida de marcar explícitamente los límites temporales. En el acto I, escena 2, Torcuato mira la hora de su reloj y dice en voz alta que son las siete y cuarto. En el acto II, escena 3, Laura dice que todavía no se ha realizado la comida del día, y en la escena 13 un criado anuncia que la mesa está servida. En el acto V, escena 1, se oyen las campanadas de un reloj que da las once de la mañana del día siguiente. La Unidad de Tiempo establecía, como la de Lugar, que los acontecimientos que fueran necesarios para la economía dramática, pero no cupieran en los límites temporales establecidos, fueran narrados y no escenificados. La disputa entre Torcuato y el marqués de Montilla es narrada por Anselmo, y el argumento empieza con un monólogo de Torcuato, preocupado por las diligencias que está realizando D. Justo. Con la misma intención coloca Jovellanos al rey en S. Ildefonso, para que las

idas a la corte no afecten a la Unidad de Tiempo.

Si el rango de los personajes y el final feliz de la obra eran propios del modelo cómico, las circunstancias son plenamente trágicas. Tenemos que una mujer se ha casado, sin saberlo, con el matador de su primer marido, aunque el hecho sea moralmente justificable, y entera responsabilidad del muerto. Se plantea el dilema entre una legislación que prohíbe los duelos, y un estado de opinión que los exige como reparación de la honra puesta en entredicho; la destrucción de una familia regida por el amor; el problema de la inflexibilidad de una ley que no distingue personas o circunstancias; y además, Torcuato es hijo natural de D. Justo, sin que ninguno de los dos lo sepa hasta que se produce el reconocimiento, en el acto IV, con la consiguiente oscilación de D. Justo entre dos inclinaciones equipotentes: su deber como funcionario y sus sentimientos como padre, agravados por la convicción de la inocencia moral de Torcuato.

Diderot señalaba que el efecto moralizante del *género serio*, que había de producirse por vía emocional en el espectador, resultaría reforzado modificando las actitudes de los actores en escena; éstos debían superar el estatismo de un teatro trágico convencional que descansara en los parlamentos y desatendiera otras posibilidades escénicas. Leemos en la tercera *Conversación*:

Hay que ocuparse muy en serio de la pantomima [...] y crear cuadros¹⁸.

¹⁸ Ed. cit., pág. 83.

La pantomima consiste en los gestos y las actitudes corporales con que el actor puede reforzar el contenido afectivo de las palabras o las situaciones; los cuadros, o *tableaux*, corresponden a la pantomima ejecutada por varios actores a la vez en una misma escena. Si la pantomima tiene un sentido dinámico, consiste en hacer patentes las pasiones por medio del gesto, el cuadro lo tiene estático: pretende crear composiciones visuales de carácter pictórico. Pues bien, Jovellanos no desatiende estos recursos; *El delincuente honrado* abunda en acotaciones que ordenan al actor pantomimar emociones (ternura, alegría, desaliento, inquietud, agitación, miedo, sobresalto, despecho, aflicción, dolor, ira, asombro) y son susceptibles de crear cuadros muy efectivos. Les doy una breve lista de esas acotaciones:

Se levanta, mirando a todas partes; asustada; con blandura; con inquietud; con extremo dolor; con sobresalto; cae sobre su silla; con sumo abatimiento; con despecho (Acto II, esc. 5).

Con notable admiración y susto (II, 6).

Se cubre el rostro; llorando; sobresaltado y con prontitud; mirándole atentamente y conturbado en extremo; esforzándose para mostrar serenidad; de rodillas, y besando la mano de su padre con gran ternura y llanto (IV, 3).

Leyendo en secreto la carta, manifiesta en su semblante grande conmoción y ex-

tremo dolor, y después de haber acabado se arroja en una silla (IV, 7).

Laura entra corriendo en la escena, y Anselmo deteniéndola; de rodillas a Justo; resistiéndose; Simón lleva casi violentamente a su hija, y Anselmo pretende seguirlos, pero se detiene (IV, 8).

Torcuato se estremece; Justo, horrorizado, se aparta de él, volviendo el rostro a otro lado (V, 1).

Justo no le puede responder por el exceso de dolor; se arroja en una silla, luego se reclina sobre la mesa, cubriendo el rostro con las manos; levantando las manos al cielo (V, 3).

Laura entra en la escena corriendo, desgreñada y llorosa, y su padre deteniéndola; mirándole con horror; Laura corre como furiosa, su padre manifiesta también mucho dolor; hace un esfuerzo por salir de la escena, y cae al suelo, oprimida del dolor; levantándose con furor (V, 5).

Si las lágrimas son prueba de virtud y de calidad moral en el tipo de teatro de que venimos hablando, no podían faltar en la comedia de Jovellanos. En el Acto I, escena 3, Torcuato expone al respecto el pensamiento del autor; cuando Anselmo pregunta si un hombre no habría de avergonzarse en el caso de dejarse llevar por el llanto, su amigo le replica:

Si las lágrimas son efecto de la sensibilidad del corazón, ¡desdichado de aquél que no es capaz de derramarlas! ¹⁹.

No se trata de una singularidad de Jovellanos; Meléndez Valdés titula uno de sus poemas «Que no son flaqueza la ternura y el llanto», donde se refiere, versos 21 a 23, al «placer delicioso de llorar», e increpa al incapaz de llanto:

¡Mísero tú, si entonces
seco el raudo torrente
que ora inunda mi faz, de yerta frente
fuiste a mal tanto, y corazón de bronce! ²⁰.

Por su parte, Cienfuegos, en «La rosa del desierto», nos dice:

Suelto la rienda al llanto
y encuentro en mi aflicción un dulce en-
[canto ²¹.

En *El delincuente honrado*, quien más llora es, naturalmente, Laura; llora a moco tendido. También lo hacen Torcuato, Anselmo y Justo. Felipe, criado de Torcuato, una vez. Incluso llora el rey, según el relato de Anselmo en la última escena, y hasta los centinelas que vigilan a Torcuato en su prisión. Sólo D. Simón, pro-

¹⁹ Ed. cit., pág. 62.

²⁰ *Poesías selectas. La lira de marfil*, ed. J. Polt & G. Demerson, Madrid, Castalia, 1981, págs. 150-151.

²¹ *Poesías*, ed. J. L. Cano, Madrid, Castalia, 1969, página 149.

totipo de hombre de corta humanidad, ahogada por principios rígidos, no llora.

Y tales personajes, que no pueden contener sus extremas emociones, manifiestas en el llanto y en el comportamiento que describen las acotaciones, usan naturalmente un lenguaje adecuado para la expresión de las pasiones vehementes, abundante en frases cortadas, exclamaciones, interrogaciones y puntos suspensivos, y en toda la artillería sentimental. Oigamos a Laura, en la escena 8 del Acto II:

¿Y sufriré que tu vida en tan urgente riesgo se vea? (Levantándose.) No, corro a defenderte... (Deteniéndose.) Y, ¿a quién acudiré con mis lágrimas? Mi padre... ¡Ah! ¿Podrá sufrir mi padre que interceda por el matador de mi esposo? (Con resolución.) Pero este mismo, ¿no es mi esposo también? ²².

O en el Acto IV, escena 8:

¡Qué! ¿Él correrá a la muerte y yo no podré abrazarle? Querido esposo, ¿dónde te esconden? ¿Quiénes son los crueles que nos separan? ²³.

Otros parlamentos semejantes se podrían citar en boca de los demás personajes del drama. Jovellanos no ha renunciado tampoco a tomar en consideración otro de los ingredientes que contribuyen a crear el deseado ambiente emo-

²² Ed. cit., pág. 80.

²³ *Ibid.*, pág. 105.

cional en obras como la suya: los macabros, fúnebres y lúgubres, reducidos aquí discretamente a una «música militar lúgubre» y el sonido de una campana, en el Acto V²⁴.

Con esto quedan expuestos, en lo esencial, los elementos *sentimentales* de *El delincuente honrado*, a lo que habría que sumar lo que en la obra pueda considerarse exposición de tesis. Jovellanos ensalza el matrimonio basado en el amor efectivo y generoso que une a Laura y Torcuato, y la amistad hasta el sacrificio de Torcuato y Anselmo. Contrasta esas virtudes con los vicios del difunto marqués de Montilla, y condena la práctica de la tortura, en la escena final del Acto II. Opone, en D. Justo y D. Simón, dos concepciones distintas de ejercer el poder de la magistratura. El primero es un hombre humanitario y moderadamente progresista; el segundo es duro, escolástico, partidario de la inflexibilidad legal, obsesionado por la maldad natural del hombre y por las ideas avanzadas, que para él no pueden ser más que manifestaciones de extranjería. El enfrentamiento entre Ilustrados reformistas y conservadores acérrimos está delineado en la oposición de esos dos personajes, sobre los que planea, como última instancia indiscutida, la veneración hacia el corazón grande, bondadoso y benéfico del soberano²⁵.

²⁴ Ed. cit., págs. 111 y 113.

²⁵ *Ibíd.*, pág. 101.

III. Erotismo, didactismo y melancolía en la poesía del siglo XVIII

Si hay un ámbito en el siglo XVIII español en el que resulte absurda a primera vista la pretensión de utilizar una etiqueta caracterizadora única, es, sin duda, el de la poesía, sea esa etiqueta «Racionalismo», «Neoclasicismo», u otra cualquiera. La historiografía dieciochista tiene hoy muy clara la imposibilidad de entender la poesía de su época si no es viéndola como un fenómeno donde caben múltiples tendencias¹ y donde todo intento de periodización ha de adoptar una serie de precauciones para que no resulte falsificador. Me refiero a lo siguiente:

¹ Véase Arce, J., «Rococó, Neoclasicismo y Prerromanticismo en la poesía española del siglo XVIII»; *El P. Feijoo y su siglo*, Oviedo, Cuad.^o Cátedra Feijoo, número 18, vol. II, 1966, págs. 447-477; «Diversidad temática y lingüística en la lírica dieciochesca», *Cuad.^o Cátedra Feijoo*, núm. 22, 1970, págs. 31-51, y *La poesía del siglo Ilustrado*, Madrid, Alhambra, 1981; Gies, D. T., «Evolution/revolution: Spanish poetry 1770-1820», *Neohelicon*, 1975, págs. 321-339; Sebold, R., «El incesto...», cit.; «Sobre el nombre español del dolor romántico», en *El rapto de la mente*, Madrid, Prensa Española, 1970; «Sobre la lírica y su periodización durante la Ilustración española», *H R*, verano de 1982, págs. 297-326.

1.º El adjetivo «neoclásica», aplicado en bloque a la poesía del XVIII, se ha vuelto un concepto vacío; en su lugar hay que utilizar una gama de términos que den razón de una multiplicidad esencial, lo cual de rechazo nos obliga a definir de nuevo el concepto de «poesía neoclásica», si lo queremos seguir utilizando en un sentido distinto del tradicional, o sea no como fórmula aplicable a la totalidad de la poesía del XVIII, sino a una de sus variantes.

2.º Si la poesía del XVIII ha de ser diversificada en una serie de tendencias, la coexistencia de esas tendencias no puede verse de manera simplista, como si se fueran excluyendo por sustitución, sino que esas tendencias se encabalgan y tienen vigencia simultánea, de modo que la inmensa mayoría de los poetas de la segunda mitad del siglo forma en varias de ellas o en todas, y no sucesivamente en distintas etapas de su vida, sino teniéndolas en su horizonte creativo como posibilidades expresivas alternativas. Las tendencias de la poesía dieciochesca no son bloques cronológicos cerrados ni escuelas excluyentes. Creo que esta definición da razón en términos generales de la poesía de la segunda mitad del siglo XVIII español. Como toda generalización, es susceptible de admitir la casuística que resultaría de considerar microperiodos y autores individuales.

Para concretar ya, en la poesía española del XVIII habría que distinguir las tendencias siguientes: Post-barroca, Rococó, Ilustrada, Neoclásica (en un sentido restrictivo no tra-

dicional de la palabra) y Prerromántica. Teniendo en cuenta:

1.º Puede considerarse a efectos poéticos que la primera mitad del siglo es una prolongación del anterior, prácticamente divorciada de la segunda mitad. La primera mitad del Setecientos pertenece, en poesía, a la perduración de la tradición barroca, frente a la cual van a aparecer, en la segunda, determinadas alternativas que corresponden propiamente al espíritu del siglo. La poesía Post-barroca va a recrear el legado gongorino, si ciframos en un solo nombre la herencia poética del siglo xvii, tanto de los sonetos y poemas extensos como de las formas satíricas y burlescas. Y frecuentemente (como en *La Burromaquia* de Gabriel Álvarez de Toledo) esa recreación caerá en el ridículo y la extravagancia propios de la putrefacción de una estética ya periclitada: se acuñarán crasos vulgarismos calcados sobre el hipérbaton, los juegos de palabras y las fórmulas cultas del pasado. Los escritores y teóricos representativos de la segunda mitad del siglo rechazarán a coro la herencia del xvii (Luzán en su *Poética*, Moratín en la *Lección poética* y la *Derrota de los pedantes*, Luis Josef Velázquez en sus *Orígenes de la poesía castellana...*, por no hablar del padre Isla o de la polémica sobre el teatro) con excepción de la poesía popularista, y ese rechazo lo irá heredando la crítica española hasta el siglo xx.

2.º Entre 1770 y 1810, aproximadamente, coexisten las diversas tendencias que caracterizan la segunda mitad del Setecientos español; ya lo iremos viendo cuando hablemos de ellas

y se repitan, de una a otra, los mismos nombres y, en ocasiones, los mismos textos poéticos.

3.º El siglo XVIII, definido en términos literarios, penetra profundamente en el XIX. Por una parte, la estética neoclásica sigue viva en todo el reinado de Fernando VII, y para probarlo no hay más que pensar en la obra primera de Espronceda. Y por otra, admitiendo la propuesta del profesor Sebold², habría que llamar «primer Romanticismo» a lo que se ha venido considerando «Prerromanticismo dieciochesco», y definir un siglo romántico iniciado en 1770, con dos mitades: una primera de hallazgos y una segunda de prolongaciones manieristas.

Tras estas consideraciones preliminares, y dejando a un lado el Post-barroquismo, podemos enfrentarnos a la poesía del XVIII desde la visión dual del siglo que intento exponer en estas conferencias. Esa dualidad se manifiesta, en el terreno de la poesía, entre Rococó e Ilustración, por una parte, y Prerromanticismo o *primer Romanticismo*, por la otra.

El concepto de Rococó ha demostrado ser de gran utilidad para distinguir, dentro de la poesía del siglo XVIII, una corriente que no se puede llamar *menor* sin prejuicios o insensibilidad. La poesía Rococó es una excelente manifestación de la aspiración dieciochesca al hedonismo, a la liberación y felicidad humanas. Su falta de realismo refuerza la dimensión mítica de esas aspiraciones, en lugar de reducirlas a la retórica de un ejercicio lite-

² «El incesto», cit.

rario; y bajo el disfraz pastoril late una potente energía librepensadora que conducirá en ocasiones al erotismo franco y declarado como antídoto a la moral represiva. La filosofía del Rococó poético es muy simple: la exaltación del valor del presente irrecuperable más allá del disfrute de su fugacidad, y de los goces y placeres que ofrece una vida sencilla y *despreocupada*. El amor es naturalmente el tema central: un amor galante y voluptuoso, normalmente detenido en la sugerencia de su fin último, sin angustia ni conflicto como no sean los que provocan la indiferencia o ausencia de la amada y siempre en las antípodas del apasionamiento prerromántico. Los personajes son estereotipados (amante y amada, siempre con los atuendos pastoriles a mano) y lo mismo las situaciones (fascinación instantánea, solicitud de relación amorosa, lamentaciones). El culto a la belleza femenina está siempre presente en estos poemas, en su letra o en su espíritu, y se detiene en la descripción detallada y enumerativa de los encantos y partes del cuerpo de la mujer amada. Frente a la tradición heroico-mitológica, el Rococó atiende sólo a la dimensión amable, risueña y frívola del Olimpo, y presenta a las deidades con ternura y proximidad que casi podríamos llamar domésticas. Canta, junto a las alegrías del amor, las de su inseparable compañero el vino, y se sitúa en el *lugar ameno* ideal de la tradición: un prado verde y florido, oreado por la brisa, cruzado por un arroyuelo y poblado de aves cantoras. El lenguaje abunda en adjetivos, diminutivos, exclamaciones gozosas y términos preciosistas; y se pre-

fiere el verso de arte menor. Ya veremos cómo nos presentará el Prerromanticismo un tipo de paisaje y de tesitura mental radicalmente opuestos a los del Rococó.

Un romancillo de Cadalso refleja perfectamente la mentalidad Rococó; y sería curioso, si no supiéramos que el XVIII admite esas aparentes contradicciones, verlo salido de la misma pluma que escribió las *Noches lúgubres*. Me refiero al que se titula «Al pintor que me ha de retratar»:

No me pongas ceñudo
con iracundos ojos,
en la diestra el estoque
de Toledo famoso

.....

.....

ni tampoco me pongas,
con vanidad de docto,
entre libros y planos,
entre mapas y globos

.....

.....

es decir, no me retrates, pide Cadalso, como ejemplo de la alianza entre las armas y las letras, como era usual en la época entre los personajes de alcurnia; al contrario,

Cíñeme la cabeza
con tomillo oloroso,
con amoroso mirto,
con pámpano beodo

.....

.....

y en postura de baile
el cuerpo chico y gordo,
o bien junto a mi Filis
con semblante amoroso,
y en cadenas floridas
prisionero dichoso³.

o sea, píntame como un sátiro entregado a los placeres del amor y la bebida. Fray Diego González, en «A la quemadura del dedo de Filis» nos va a dar un excelente ejemplo del tratamiento Rococó de la mitología; su asunto es el llanto de un Cupido picado por una abeja, que acude a buscar consuelo en el regazo de Venus⁴. Pero será Meléndez quien nos dé el mejor catálogo de poemas de este tipo, como de tantos otros: recordemos «El convite», «El amor mariposa», «El lunarcito»⁵, o algunos de los inéditos publicados por Moñino, como «Amada palomita» o «Pastorcilla de mi vida»⁶. Cuando los sobreentendidos y alusiones con que el Rococó vela su tema central se explicitan, nos hallamos en el terreno de la poesía erótica, muy presente en el Siglo de las Luces: ahí está «El tocador»⁷ del mismo Meléndez, o la Oda XIII de sus *Besos de amor*, que empieza «¡Oh noche deliciosa! ¡Oh afortunado lecho, oh gloria mía!», sigue

³ Polt, J. H., ed., *Poesía del siglo XVIII*, Madrid, Castalia, 1975, págs. 144-146.

⁴ Polt, *op. cit.*, págs. 113-115.

⁵ *Poesías selectas. La lira de marfil*, ed. J. H. Polt & G. Demerson, Madrid, Castalia, 1981, págs. 74-77, 93-94, 108-110.

⁶ *Poesías inéditas*, Madrid, R. A. E., 1954, páginas 156, 196.

⁷ *Op. cit.*, nota 5, págs. 98-100.

con «¡Qué brazos y qué pechos, qué cintura!» , con «las ropas te quitaba» y con «ya las tetas mostrabas redonduelas»⁸. Y junto a este erotismo gozoso, hay en la poesía del XVIII otras modulaciones del tema, que van de lo satírico a lo putesco, pasando por lo festivo y lo anticlerical, en el mismo Meléndez, en Samaniego, en Nicolás Moratín.

Olvidando las tetas redonduelas —y conste que las considero uno de los temas más dignos y nobles de la poesía del XVIII, y posiblemente el más didáctico— pasemos a lo que podría llamarse «Poesía Ilustrada», que ha venido sirviendo, por el procedimiento de tomar la parte por el todo, para caracterizar peyorativamente al siglo XVIII como época de insensibilidad literaria. Poesía Ilustrada es la que tiene la finalidad de propagar verdades útiles, ideales reformistas o consideraciones filosóficas y morales, con la pretensión de servir al interés, la formación o el progreso de la colectividad. Finalidad que exige estructura expositiva en los textos, así como lenguaje al servicio de la comunicación, es decir, ausencia de oscuridad de concepto y lenguaje, y control de lo subjetivo a menos que sirva para reforzar el mensaje. Por Poesía Ilustrada hemos de entender, ante todo, una *actitud* ante el hecho literario, que privilegia tres de sus dimensiones: el destinatario colectivo, la transparencia del lenguaje al servicio de la recepción del mensaje, y el carácter positivo y

⁸ Foulché-Delbosc, R., ed., «Los besos de amor, odas inéditas de D. Juan Meléndez Valdés», *RHi*, 1894, páginas 73-83; en págs. 78-79.

constructivo de ese mensaje. Una pequeña matización habría que hacer en cuanto al destinatario: por una parte, según el talante más o menos *democrático* de los autores, ese destinatario será la totalidad del cuerpo social, o bien las clases superiores (nobleza y alta burguesía); y por la otra, en ocasiones el destinatario es individual, siempre que se trate del rey o de un alto magistrado, capaz por su cargo de orientar los destinos colectivos. En este último caso, la dimensión colectiva del mensaje sigue vigente. En último lugar, calificando la Poesía Ilustrada como una *actitud* acorde con el talante de la Ilustración, disponemos de una definición que no tiene que verse directamente afectada por la diversidad de interpretaciones que pueda recibir el concepto de *Ilustración*.

Es habitual citar un poema de Jovellanos como resumen de las razones de la Poesía Ilustrada: me refiero a la «Carta a sus amigos salmantinos» Meléndez, Diego González y Juan Fernández de Rojas. Parte Jovellanos de la afirmación de que la dignidad del hombre y su necesario compromiso con los sufrimientos de la Humanidad exigen a los poetas abandonar la poesía amorosa y dedicarse a los temas didácticos, es decir, pasar del Rococó a la Poesía Ilustrada. Propone como temas de esta última «más nobles objetos», que son: el canto a las virtudes y la censura de los vicios, la religión, los temas ejemplares de la Historia nacional y la reforma del teatro. En nombre del «celo del bien común» pide Jovellanos a Meléndez que arroje el caramillo pastoril y deje de perseguir las tetas redondue-

las, para empuñar la «sonante trompa»⁹. Esa trompa utilitaria tuvo un amplio repertorio de melodías.

En su «Epístola a Poncio»¹⁰ Jovellanos, por ejemplo, clamará por la repoblación forestal y la extensión y cercado de las explotaciones agrícolas. La difusión del respeto a la ciencia y de principios de utilidad económica es uno de los temas más evidentes de la Poesía Ilustrada. Será Quintana quien deje las dos muestras más acabadas, en sus odas a la imprenta y a la vacuna¹¹, aunque en ambas hay motivaciones ideológicas que trascienden el elogio de los avances científicos y técnicos.

Pensemos en las dos sátiras de Jovellanos «a Arnesto»¹² contra las malas costumbres, femeninas y masculinas, de la nobleza: aplebeyamiento, adulterio (fomentado por los matrimonios interesados), modas deshonestas que vienen de Francia y prodigalidad en las mujeres; majismo, ignorancia, afición al juego y a la prostitución en los hombres. Si así se comportan nuestros dirigentes, lamenta Jove-

⁹ Jovellanos, G. M., *Poesías*, ed. J. Caso González, Oviedo, Instituto Estudios Asturianos, 1961, páginas 117-128.

¹⁰ Ed. cit., págs. 287-294.

¹¹ *Poesías completas*, ed. A. Derozier, Madrid, Castilla, 1969, págs. 253-267, 301-306. Véase también: Arce, J., «Ídolos científicos en la poesía española de la Ilustración», *CHA*, 1977, núms. 322-323, págs. 78-96; «De Feijoo a Quintana. Testimonios lingüístico-literarios sobre inoculación y vacuna», *BOCES*, núm. 6, 1978, páginas 3-18; Dowling, J., «Smallpox and literature in XVIIIth. Ct. Spain», *Studies in XVIIIth. Ct. Culture*, volumen 9, 1979, Wisconsin U. P., págs. 59-77

¹² Ed. cit., págs. 235-253.

llanos, están creando las condiciones para una indeseable revolución plebeya. Entre los vicios de las clases superiores cataloga Meléndez, en «El filósofo en el campo»¹³, uno curioso: el gusto por los espectáculos sangrientos, en este caso las ejecuciones; lo que recuerda el relato, en las *Memorias* de Casanova, de la ejecución de Damiens¹⁴.

En su «Epístola a Batilo»¹⁵ trata Jovellanos de don Pelayo, héroe nacional al que rendir culto como ejemplo de valor y virtud; Quintana, al tomar el tema en su «Epístola a Valerio» o en las odas «A Juan de Padilla» o «A Guzmán el Bueno»¹⁶ seleccionará personajes de la Historia nacional considerados, no importa con qué grado de rigor histórico, paladines de la libertad.

Hay amplias zonas de la Poesía Ilustrada en las que las motivaciones ideológicas y la voluntad política son evidentes. No me refiero a poemas como las dos odas de Meléndez a José Bonaparte, o la de Quintana a Jovellanos con ocasión de su nombramiento para el Ministerio de Gracia y Justicia¹⁷, aunque en ellas se incite a los destinatarios a actuar en ese sentido, sino a otros del tipo de «El filósofo en el campo» de Meléndez, o «En alabanza de un carpintero...» de Cienfuegos.

¹³ Polt, *op. cit.*, págs. 259-267, vv. 130-134.

¹⁴ Casanova, J., *Mémoires*, ed. R. Abirached, París, Gallimard, 3 vols., 1958-1960; véase vol. II, págs. 58-59.

¹⁵ Ed. cit., págs. 194-199, vv. 137 y ss.

¹⁶ Ed. cit., págs. 91-98, 175-182, 248-252.

¹⁷ Quintana, ed. cit., págs. 195-201; véase Demerson, G., *Don J. Meléndez Valdés*, Madrid, Taurus, 1971, 2 vols.; vol I, págs 510-535.

Meléndez contrapone el campo (lugar de la sencillez y de la virtud del hombre menos alejado del estado de la naturaleza) y los vicios del hombre ciudadano, el más corrompido por el estado *social* de vida, y uniendo a estas consideraciones ideas fisiocráticas, lanza un alegato en defensa de los derechos del campesinado, sus «trabajos duros» y su «misericordia», mientras «entre el brocado y colgaduras ricas» y ante «la opulenta mesa», el cortesano lo desprecia y explota, a él que forma la única clase productora de verdadera riqueza, y la que menos la disfruta, además de sufrir múltiples cargas, como ser soldado y pagar impuestos. Los campesinos son, dice Meléndez, «la clase primera del estado, la más útil, la más honrada, el santuario augusto de la virtud», y se ven, sin embargo, obligados por un injusto sistema a contemplar «los montones de mies dorada» sin poder saciar su hambre¹⁸. En el poema citado, Cienfuegos se desata en imprecaciones contra la nobleza y la tiranía, injusticia, opresión y desigualdad social que su existencia y predominio suponen; Alfonso es calificado de «la imagen de Dios, Dios en la tierra»¹⁹. En su «Epístola a Valerio», Quintana condenará el fanatismo, la Inquisición y la moral represiva como degeneraciones de una maquinaria religiosa que debería limitarse al ideal evangélico; y, en la oda que ya hemos citado, alabará la imprenta como mensajera

¹⁸ Polt, *op. cit.*, págs. 259-267, vv. 14-27, 167-174, 193-196, 279-289.

¹⁹ *Poesías*, ed. J. L. Cano, Madrid, Castalia, 1969, páginas 160-168, vv. 9-24, 41-59, 148-160.

de la libertad y martillo de la ignorancia, la superstición y el fanatismo. Podemos incluir en esta categoría de poemas de significado político, aunque sea muy distinto del anterior, las odas a la batalla de Trafalgar de Quintana y Sánchez Barbero, y otros semejantes nacidos de la Guerra de la Independencia. Y para terminar con el repertorio de la Poesía Ilustrada, habría que citar las censuras literarias y poéticas en verso, como la *Lección poética* de Moratín o «Las reglas del drama» de Quintana; los elogios de las Bellas Artes o la obra de los fabulistas.

En ocasiones, las fronteras entre la Poesía Ilustrada y la Prerromántica no se pueden trazar con precisión: me refiero a los poemas que se podrían encuadrar en lo que Jovellanos llamaba «la moral filosofía». La reflexión filosófico-moral sobre la condición humana y la verdadera virtud aparece en poemas de tono didáctico emparentables con la gama temática que hemos ido repasando, pero que a veces pierden la ponderación discursiva para convertirse en desahogos emocionales de tintes sombríos. Lo mismo sucede entre los fundadores ingleses del Romanticismo dieciochesco. Podría acaso considerarse que estamos en el terreno de *la moral filosofía* cuando las consideraciones sobre la existencia humana conducen a conclusiones morales constructivas, y en el terreno prerromántico cuando desembocan en la desesperación y el pesimismo. En todo caso, los poetas del XVIII no sentían como contradicción la dualidad entre una razón que los llevaba a la construcción de una ética positiva, y unas emociones desde las cuales no

cabía, en el terreno de que hablamos, otra esperanza que la que pudiera ofrecer la religión.

Entre las reflexiones filosófico-morales podemos incluir tres epístolas de Jovellanos, las dedicadas a *Batilo* y a *Bermudo*, y la de *El Paular*. Su autor constata la fugacidad de la vida y sus satisfacciones, la nadería de las pretensiones humanas y de las ambiciones de poder, gloria y riqueza, para proponer como consuelo la serenidad que resulta de la virtud interior y de la sabiduría y conocimiento de uno mismo:

Conócete a ti mismo, y de otros entes
sube al origen. Busca y examina
el orden general, admira el todo
y al Señor en sus obras reverencia²⁰.

Otro terreno en el que no es fácil determinar si estamos frente a manifestaciones Ilustradas o Prerrománticas, es el de las reflexiones religiosas. Me refiero a poemas que, rechazando una religiosidad convencional fanática y supersticiosa, proponen una solución *deísta* al conocimiento de la divinidad, y una moral de benevolencia y tolerancia basada en la *ley natural*²¹. El deísmo, buscando el conocimiento de Dios no en las bizarrías teológicas ni en dogmáticas repugnantes a la razón y el buen sentido, sino en la simple evidencia de su existencia necesaria, encuentra la mejor prueba

²⁰ Ed. cit., pág. 196, vv. 50-53.

²¹ Lovejoy, A., «The parallel of Deism and Classicism», en *Essays in the history of Ideas*, Londres, John Hopkins, 1970, págs. 78-98.

de esa existencia en el espectáculo del universo creado; y así resulta que desde consideraciones religiosas se llega a la contemplación emocionada del paisaje. Meléndez, en «El filósofo en el campo», considera que el deísmo instintivo es una de las razones de la superioridad moral de los campesinos que, por vivir en contacto directo con la Naturaleza, tienen una vivencia más intensa y limpia de la religiosidad:

Y mientras charlan corrompidos sabios
de ti, Señor, para ultrajarte, o necios
tu inescrutable ser definir osan
en aulas vocingleras, él contempla
la hoguera inmensa de ese sol, tu imagen
.....
.....
y en todo, en todo, con silencio humilde
te conoce, te adora religioso ²².

En otro poema de Meléndez, la oda «La presencia de Dios» ²³, se expone con más detalle el pensamiento deísta. El poema comienza:

Doquiera que los ojos
inquieto torno en cuidadoso anhelo,
allí, ¡gran Dios!, presente
atónito mi espíritu te siente.

Los testigos de la divinidad, sigue el poema, son «la inmensa creación» y «el alto empíreo», «la humilde hierbecilla», «el sol que en la alta

²² Polt, *op. cit.*, págs. 259-267, vv. 179-183, 191-192.

²³ Ed. cit., nota 5, págs. 293-295.

cima / del cielo ardiendo el universo anima»,
«el monte encumbrado», la primavera y las
cosechas, «el hondo mar», las estrellas...

Tu inmensidad lo llena
todo, Señor; y más, del invisible
insecto al elefante,
del átomo al cometa rutilante.

Los poemas de este tipo son, en cierto modo, oraciones, claro que oraciones no rutinarias, sino interiorizadas; oraciones que corresponden a una religiosidad de bondad y amor universal, integradora de todas las religiones en lo que tienen de común y esencial, el reconocimiento de la existencia de un ser divino, y que prescinde de lo que supone intolerancia, persecución y fanatismo. De modo que las reflexiones religiosas son una clara fuente del sentimiento prerromántico de la naturaleza, y junto a ellas, algo de lo que hablamos antes: el concepto de Sublimidad, en cuanto cierta Naturaleza tiene todos los atributos de los objetos sublimes: poder, fuerza y energía muy superiores a las facultades humanas, o gran extensión y tamaño. La definición que daba Burke de objeto sublime (un objeto terrible en la medida en que, por no afectarnos directamente, provoca terror mezclado con deleite) encaja perfectamente en el tipo de emoción que un alma sensible puede experimentar ante el mar embravecido, las tormentas o las altas montañas. A propósito del tratamiento literario de la Naturaleza se observa muy claramente la dualidad del Siglo de las Luces, y acaso decir *dualidad* sea poco. Ya

vimos que, en el Rococó, la Naturaleza era un elemento decorativo, idealizado y selectivo (el lugar ameno); limitado a aquella parte de la Naturaleza que corresponde al concepto de Belleza (según Burke, lo que produce un placer positivo por su variedad y delicadeza, la cual consiste en carencia de fuerza y energía). El siglo XVIII va a ser capaz de otras dos visiones de la Naturaleza: como fuente de *reflexión* deísta, a lo cual sirve tanto la Naturaleza bella como la sublime; y como fuente de *introspección* emocional, atendiendo en este último caso a lo natural sublime. Ya he dicho antes que entre deísmo y prerromanticismo los límites no son fáciles de trazar, como no sea en función de la presencia o ausencia explícita de consideraciones de tipo religioso.

El sentimiento de la Naturaleza es uno de los rasgos más característicos de ese siglo XVIII emocional que intento recrear aquí. En poesía, se manifiesta desde *Los Alpes* (1732) de Albrecht von Haller, los *Idilios* de Salomón Gessner (1756) o *Las Estaciones* de James Thomson (1726-1730) o Saint-Lambert (1769). La narrativa también lo recoge con profusión. En la Carta 26 de la primera parte de *La nueva Heloísa* de Rousseau, el espectáculo de la Naturaleza aparece como exacta correspondencia objetiva de la desazón de un corazón atormentado:

Las violentas emociones que me inquietan me impiden permanecer tranquilo; voy febrilmente de un lado a otro, escalo los peñascos, y en todas partes hallo el mismo horror que reina en mi interior.

No se ve vegetación alguna, la hierba está mustia y amarillenta, los árboles desnudos, vientos helados amontonan nieve y hielo, y la Naturaleza entera me parece muerta, igual que la esperanza en el fondo de mi corazón²⁴.

Hay dos obras excepcionales para comprobar la intensidad con que el siglo XVIII percibió la sublimidad de la Naturaleza. De una he hablado ya, el *Obermann* de Senancour. La otra es el *Viaje a los Pirineos* (1789) de Raymond de Carbonnières, donde leemos:

Estas alturas desoladas, a cuyo pie los valles se hunden en un abismo que la vista no podría penetrar; estos riscos desde los que se divisan otros más altos que las nubes; estos desiertos, donde la vista no encuentra en qué detenerse, donde el oído no percibe un solo sonido de vida, donde el pensamiento no encuentra materia de reflexión que no lo anonade, donde la imaginación se aterroriza al apoderarse de ella las ideas de eternidad e inmensidad²⁵...

También Senancour se recoge en lo más íntimo de su conciencia por efecto de la imponente presencia de la Naturaleza:

²⁴ Rousseau, J. J., *Oeuvres*, ed. B. Gagnebin & M. Raymond, Gallimard, vol. II, 1969, pág. 90.

²⁵ Ed. A. Monglod, Lyon, Landarchet, 1927, páginas 37-38.

Allí, en la paz de la noche, interrogué mi destino incierto, mi corazón agitado [...]. La elocuencia de las cosas no es más que la elocuencia del hombre. La tierra fecunda, los cielos inmensos, las aguas pasajeras, no son más que una expresión de nuestros sentimientos²⁶.

Esas mismas sensaciones las experimentaron nuestros poetas del siglo XVIII. En la «Epístola del Paular», Jovellanos se describe intentando hallar en la Naturaleza un bálsamo y un eco de sus emociones:

De afán y angustia el pecho traspasado,
pido a la muda soledad consuelo,
y con dolientes quejas la importuno.
Sálgo al ameno valle, subo al monte,
sigo del claro río las corrientes,
busco la fresca y deleitosa sombra,
córro por todas partes, y no encuentro
en parte alguna la quietud perdida.

En los *Diarios* tampoco faltarán, mezclados con reflexiones económicas o de otro tipo, los apuntes de entusiasmo ante la Naturaleza, igualmente presentes en la *Descripción del Castillo de Bellver*, donde estuvo preso desde 1802²⁷.

En «La tarde» nos dará Meléndez una emocionada descripción de la Naturaleza, bien le-

²⁶ Ed. cit., vol. I, págs. 40, 173.

²⁷ Caso González, J., «El Castillo de Bellver y el prerromanticismo de Jovellanos», *Homenaje a Rodríguez Moñino*, Madrid, Castalia, 1975, págs. 147-156.

jana del tópicó Rococó que él mismo había cultivado con tanta dedicación:

Cruzo la tendida vega
con inquietud anhelante
por si en la fatiga logro
que mi espíritu se calme;
mis pasos se precipitan,
mas nada en mi alivio vale,
que aun gigantescas las sombras
me siguen para aterrarle

.....
.....

Miro las tajadas rocas
que amenazan desplomarse
sobre mí, tornar oscuros
sus cristalinos raudales.
Llénanme de horror sus sombras,
y el ronco fragoso embate
de las aguas, más profundo
hace este horror, y más grave²⁸.

La Naturaleza del poema está vista como Sublimidad, y no como Belleza; lo mismo ocurre en «Los aradores», donde encontramos «en las hondas gargantas despeñados los torrentes», *aguaceros horrisonos*, oscuridad y vendavales que dejan al hombre mudo de terror²⁹; y en «El invierno es el tiempo de la meditación» nos habla de «horrorosos aquilones» y cielos tenebrosos³⁰.

Quintana nos dejó algunas de las mejores

²⁸ Polt, *op. cit.*, págs. 244-248, vv. 105-112, 121-128.

²⁹ Polt, *op. cit.*, págs 248-254, 49-80.

³⁰ Ed. cit., nota 5, págs. 262-266, vv. 1, 2, 110.

descripciones de la Naturaleza sublime que produjo el siglo XVIII español. En el poema «A Elmira» hay versos completamente rousseaunianos:

Tal vez trepaba a la fragosa altura
de la encumbrada sierra,
y allí insano vagando
mis sollozos lanzaba y mis dolores
debajo de los árboles sombríos,
al eco de los vientos bramadores,
mientras las pardas nubes
sobre mi frente atónita volaban
y a mis pies los torrentes se arrojaban.
¡Oh, soledad sublime y turbulenta!³¹

En «A Cienfuegos, convidándole a gozar del campo»³², Quintana invoca al «divino Gesner», y dedica «Al mar», a su «inmenso poderío», «hirviente espuma» y «ronco estruendo»³³ un poema repleto de entusiasmo.

Otra zona temática muy característica del emocionalismo dieciochesco es la que toma las ruinas y los sepulcros, asociados a la noche y la luna, como punto de partida para una meditación pesimista y desesperanzada sobre la condición humana, que se centra en la inevitable y horrorosa amenaza de la muerte. La *Composición nocturna sobre la muerte* de Thomas Parnell (1722) contiene en sus 90 versos los ingredientes esenciales: un paseo nocturno por un cementerio sugiere al poeta la amarga

³¹ Ed. cit., págs. 126-129, vv. 55-64.

³² Ed. cit., págs. 187-194, v. 198.

³³ Ed. cit., págs. 228-233.

reflexión de que sobre todas las cosas prevalece el triunfo de la muerte, con una coletilla sobre la esperanza de la otra vida que promete la fe³⁴. Los *Pensamientos nocturnos* (1742-1745) de Edward Young, con sus nueve noches y casi 10.000 versos, *La tumba* (1743) de Robert Blair, las *Meditaciones entre las tumbas* (1748) de James Hervey (en prosa) y la *Elegía escrita en un cementerio campestre* (1751) de Thomas Gray desarrollan un tema abundantemente representado en la poesía española del siglo.

En «Las ruinas. Pensamientos tristes», el conde de Torrepalma nos dejó una curiosa muestra del género. Habría que calificar el poema de anacreóntica fúnebre o algo parecido: un pastor, que llora la muerte de su amada, al contemplar en la lejanía los restos del Alcázar de Toledo, se entrega a una desconsolada lamentación que contiene uno de los más emocionantes pasajes de nuestra poesía del siglo XVIII: la descripción del juguetón cupidillo del Rococó temblando asustado ante una siniestra fuerza que acaba con las gracias y placeres del amor:

Y tú, burlado Amor; tú, de las Parcas
súbdito humilde, que a su imperio cedés
tus más altos trofeos, ¿dónde estabas?
Pero, ay, que estabas en mi incauto pecho;
y aunque cruel, medroso como niño,
viendo en mi corazón el trance duro,

³⁴ Peake, Ch. (ed.), *Poetry of the Landscape and the Night*, Londres, E. Arnold, 1967, págs. 82-85; véase Van Tieghem, P., *La poésie de la Nuit et des Tombeaux*, París, 1921, facs., Ginebra, Slatkine, 1970.

de horror estabas tú también batiendo,
asustado, las trépidas alillas;
y las divinas flechas de la aljaba
cayéndose sin orden, las entrañas
con mil diversas puntas mil venenos
me penetraban tormentosas, mientras
tímido tú temblabas del espanto³⁵.

En «La noche y la soledad» de Meléndez, y en «El invierno es el tiempo de la meditación»³⁶ tenemos referencias al *sepulcro pavoroso*; a la *tumba lúgubre* y al *fúnebre ciprés* en el poema «En la muerte de un amigo» de Quintana³⁷. Pero fue Cienfuegos quien dio la máxima cota de referencias sepulcrales: ahí está «El túmulo» con su «solitario sepulcro sombreado de cipreses», el sepulcro «de sombra fría, de cipreses y adelfas rodeado» que aparece en «El otoño», el «féretro» y el «ataúd» de «En la ausencia de Cloe», y el poema titulado «La escuela del sepulcro», que hubiera podido quedarse en uno de los muchos ejercicios de retórica de circunstancias que la época produjo, y que es, por su patetismo mesurado y por su consolatoria final fundada en una ética del estoicismo y la virtud interior, uno de los mejores textos que nos dejó el Romanticismo del siglo XVIII³⁸.

Ese Romanticismo quedaría privado de uno de sus ingredientes esenciales si no tuviéramos en cuenta que la posteridad le debe, entre

³⁵ Polt, *op. cit.*, págs. 83-89, vv. 168-180.

³⁶ Ed. cit., nota 5, págs. 241-250, 262-266.

³⁷ Ed. cit., págs. 210-213.

³⁸ Ed. cit., págs. 168-176.

otras cosas que ya hemos visto o veremos el próximo día, una formulación muy precisa de la tristeza, la melancolía y la desesperación. Nuestro conocido Senancour nos habla de ello:

La noche era ya profunda. Caminé al azar, lleno de hastío. Tenía necesidad de lágrimas, pero no pude más que gemir. Los tiempos pasados ya no existen; siento las tormentas de la juventud, sin sentir sus consuelos. Mi corazón, fatigado por el fuego de una edad inútil, está marchito y seco como si hubiese llegado ya al agotamiento. Estoy apagado sin estar tranquilo [...]. Hay en mí un desequilibrio, una especie de delirio que no es el de las pasiones o la locura. Es el desorden del hastío [...]. Heme aquí en el mundo, errante, solitario en medio de la multitud que nada es para mí, como el hombre desde hace tiempo afligido por una sordera accidental y cuyos ojos se fijan en todos esos seres mudos que pasan y se agitan ante él [...]; se siente separado del resto de los seres, no tiene ya contacto con ellos; todo existe en vano ante él, que vive sólo, ausente del mundo vivo [...]. Vacío y lastimado el corazón, he conocido, joven aún, las añoranzas de la vejez. Acostumbrado a ver todas las flores de la vida marchitarse bajo mis pasos estériles, soy como esos viejos a quienes todo ha abandonado⁸⁹...

⁸⁹ Ed. cit., vol. I, págs. 99, 123-124, 178.

Jovellanos, en su «Epístola de El Paular», nos confiesa:

Busco en estas moradas silenciosas
el reposo y la paz que aquí se esconden,
y sólo encuentro la inquietud funesta
que mis sentidos y razón conturba

.....
.....

Conozco bien que fuera de este asilo
sólo me guarda el mundo sinrazones,
vanos deseos, duros desengaños,
susto y dolor⁴⁰...

En «El otoño» habla Cienfuegos de su «tristeza universal; y en «Mi paseo solitario de primavera» escribe:

Yo, siempre herido de amorosa llama,
busco la soledad y en su silencio
sin esperanza mi dolor exhalo.

Ese sentimiento, como hemos visto en Senancour, es una profunda e irredimible sensación de soledad y de aislamiento del resto del mundo, una falta total de vocación para la vida; contrasta con la «risa universal» que el mismo Cienfuegos detecta melancólicamente a su alrededor en «La primavera»⁴¹. El profesor Sebold le ha dedicado un luminoso ensayo⁴² del que resulta la originalidad española en la acuñación de un nombre preciso para

⁴⁰ Ed. cit., págs. 175-187, vv. 36-39 y 46-49 de la segunda versión

⁴¹ Ed. cit., págs. 103-110, v. 90.

⁴² «Sobre el nombre español...», cit., nota 1.

definirlo, que debemos a Meléndez, en su poema «A Jovino: El melancólico»:

Doquiera vuelvo los nublados ojos,
nada miro, nada hallo que me cause
sino agudo dolor o tedio amargo.
Naturaleza, en su hermosura varia,
parece que a mi vista en luto triste
se envuelve umbría, y que, sus leyes rotas,
todo se precipita al caos antiguo.
Sí, amigo, sí; mi espíritu, insensible
del vivaz gozo a la impresión süave;
todo lo anubla en su tristeza oscura,
materia en todo a más dolor hallando
y a este fastidio universal que encuentra
en todo el corazón perenne causa⁴³.

El poema es de 1794; gracias a él comprobamos, una vez más, que muchos tópicos que caracterizan habitualmente al siglo XIX son, en realidad, hallazgos genuinos de un siglo XVIII cuya riqueza no cabe despreciar o simplificar.

Y para no simplificarla yo mismo más de lo que me impone el tiempo limitado con que cuento, quiero mencionar todavía un par de cosas. Nuestra visión de la poesía del XVIII no quedaría completa sin tener en cuenta la importancia que tuvieron los pretendidos poemas de Ossian, supuesto bardo escocés del siglo III, que comienza a publicar en 1760 James McPherson. Inventados o libremente basados en poemas folklóricos, contaron con el espaldarazo de Hugh Blair, que en sus *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras*

⁴³ Ed. cit., nota 5, págs. 198-202, vv. 36-48.

los comenta con entusiasmo⁴⁴. Satisfacían en todo el gusto de la época: Naturaleza sublime, lenguaje emocional y sencillo, elementos sobrenaturales y medievalismo. La primera traducción española es la de José Alonso Ortiz (1788), luego vinieron las de Montengón (1800), Marchena (1804)... Los poemas ossiánicos dejaron su huella en la obra de Meléndez o Cienfuegos, y en la de Espronceda, Arolas, García Gutiérrez o Eduardo Pondal⁴⁵.

Y, por último, no pueden faltar en ningún panorama del Romanticismo dieciochesco las *Noches lúgubres* de Cadalso. No pretendo extenderme aquí sobre el problema de su supuesto autobiografismo, de sus fuentes y primeras ediciones⁴⁶. Las palabras de Tediato que

⁴⁴ Ed. cit., vol. I, Lección IV, pág. 83.

⁴⁵ Ver: Alonso Cortes, N., *El primer traductor español del falso Ossian...*, Valladolid, Imprenta Castellana, 1920; Catena, E., «Ossian en España», *Cuadernos de Literatura*, 1948, págs. 57-95; Montiel, L., *Ossian en España*, Barcelona, Planeta, 1974; Varela, J. L., «Un capítulo del ossianismo en España: Eduardo Pondal», en *Estud. a M. Pidal*, IV, 1956, y *Poesía y restauración cultural en Galicia*, Madrid, Gredos, 1958.

⁴⁶ Cotton, E., «Cadalso and his foreign sources», *Bull. Spanish Studies*, 1931, págs. 5-18; Glendinning, N., «New light on the text and ideas of Cadalso's *Noches...*», *Modern Language Rev.*, 1960, págs. 537-542; «The traditional story of *La difunta pleiteada...*», *Bull. Hispanic Studies*, 1961, págs. 206-215; *Vida y obra de Cadalso*, Madrid, Gredos, 1962; Helman, E., «The first printing of Cadalso's *Noches lúgubres*», *Hispanic Rev.*, 1950, págs. 126-134; Sebold, R., *Cadalso, el primer romántico europeo de España*, Madrid, Gredos, 1974; y el prólogo de Glendinning a la edición de las *Noches* en *Clásicos Castellanos*, Espasa-Calpe, 2.^a ed., 1969.

inician la obra la sitúan claramente en el ámbito de la poesía de la noche y los sepulcros; la Naturaleza embravecida y sublime (oscuridad, silencio pavoroso, relámpagos, truenos) amplifica cósmicamente los sombríos sentimientos de un alma ya aquejada, en 1771-1774, de «fastidio universal», cubierta «con un negro manto de densísima tristeza»⁴⁷ y turbada por propósitos suicidas⁴⁸. Cadalso no escatima las referencias macabras del tono más subido⁴⁹, aunque, como señaló Montesinos⁵⁰ cuide de no invadir el terreno de lo sobrenatural. Tediato tranquiliza a Lorenzo, en la primera noche, negando la existencia de «esos prodigiosos entes del otro mundo a quienes nadie ha visto»⁵¹ y explicando racionalmente, como resultado de la autosugestión, su supuesta presencia⁵². De esos *prodigiosos entes del otro mundo* hablaremos en el siguiente capítulo.

⁴⁷ Ed. cit., págs. 19, 22-25, 36-38, 41, 55-56.

⁴⁸ Ed. cit., págs. 34-35.

⁴⁹ Ed. cit., págs. 9-10, 29-32.

⁵⁰ «Cadalso o la noche cerrada», *Cruz y Raya*, 1934, y *Ensayos y estudios de literatura española*, Madrid, Revista de Occidente, 1970, véanse págs. 174-175.

⁵¹ Ed. cit., pág. 11.

⁵² Ed. cit. págs. 11, 21-22.

IV. Sensibilidad, terror y medievalismo en la narrativa del siglo XVIII

El verde oscuro del prado,
la niebla que cubren a la noche
cupulas del templo y
las arbores de su toron,
su silencio frecuente,
las ventanillas que miran
entre las flores las alas
y sus gacetas que traen,
me atraen y me abatan
de las edificaciones
y de sus tristes jardines
hijos apocados del arte.

En la historia de la construcción entre
campo y ciudad está una implicación social
y religiosa. Hoy quisiera firmar en la
narrativa entre campo y jardín. En el poema
de Meléndez, el jardín es un elemento negati-
vo, que representa la docta caída de la vida.

¹ *El jardín del poeta*, cit. pag. 297-300, en 1976.

Antes me ocupé de un romance de Meléndez Valdés titulado «La tarde», como ejemplo de visión emocional e interiorizada del paisaje. Unos versos de ese poema dicen:

El verde oscuro del prado,
la niebla que undosa a alzarse
empieza del hondo río,
los árboles de su margen,
su deleitosa frescura,
los vientecillos que batan
entre las flores las alas
y sus esencias me traen,
me enajenan y me olvidan
de las odiosas ciudades
y de sus tristes jardines
hijos míseros del arte¹.

Ya hablamos de la contraposición entre campo y ciudad y de sus implicaciones sociales y religiosas. Hoy quisiera fijarme en la oposición entre campo y jardín. En el poema de Meléndez, el jardín es un elemento negativo, que representa la domesticación de la Na-

¹: *Poesías selectas...*; cit., págs. 246-247, vv. 85-96.

turalaleza, su encorsetamiento en formas y límites que la privan del salvajismo y la grandeza que sirven de caja de resonancia a los sentimientos de un alma sensible.

La importancia del jardín como elemento sintomático del talante, la evolución y la diversidad de las culturas es enorme. No en vano todo jardín es una imagen abreviada del mundo, y en su diseño está implícito un concepto del mundo y de la situación del hombre en el mundo. Una sociedad puede ser definida por sus jardines tanto como por su filosofía o su literatura. El jardín oriental, los de Aranjuez, el de Pope en Twickenham, o el de Pedro Soto de Rojas (magistralmente estudiado por Aurora Egido en su reciente edición de *Paraíso cerrado para muchos*²) son todos documentos de gran valor para el historiador de la Estética o de la Cultura. Es evidente que el siglo XVIII de la sensibilidad, el siglo XVIII que reivindicó la sublimidad de las montañas y los torrentes impetuosos, tenía que acuñar un nuevo concepto de jardín; sobre él escribió páginas muy bellas, hace setenta años, Daniel Mornet, en su libro *Le romantisme en France au XVIII^e siècle*³. La nueva idea de la jardinería que aporta la segunda mitad del XVIII está muy bien reflejada en uno de esos poetas que la crítica llama *menores* y que tantísimo encanto tienen para quien se adentra en ellos. Me refiero a Jacques Delille, y a su largo poema *Los jardines*, publicado en 1782⁴. Comienza

² Madrid, Cátedra, 1981.

³ *Le Romantisme en France au XVIII^e siècle*, París, Hachette, 1912.

⁴ *Oeuvres Complètes*, París, 6.^a edición, Didot, 1870.

con una invocación a la primavera, que reanima la Naturaleza e incita al poeta a componer: «Flore a souri; ma voix va chanter les jardins»⁵. Pasa revista a jardines famosos de Francia, Alemania, España y el Oriente, en versos propios de «la pupila etiópica de Rubén Darío», como decía Villaespesa en su librito sobre Herrera y Reissig⁶, y que doy en mi traducción:

Los chinos saben ofrecer a la vista pin-
[torescas bellezas,
contrastes sorprendentes y a veces gro-
[tescos;
sus templos, sus palacios de rico colorido
con muros de porcelana y globos de me-
[tal dorado.
¿Cómo expresar el lujo que en las costas
[otomanas
encanta en sus jardines a las bellas mu-
[sulmanas?
Allí el arte hechicero prodiga las glorietas,
el mármol de los estanques, el murmullo
[del agua,
los elegantes kioskos, las siempre abier-
[tas flores;
el imperio oriental es el dominio de las
rosas⁷.

Delille tiene en mente el cambio de gusto que la segunda mitad del XVIII ha introducido en jardinería: la superación del modelo versa-

⁵ *Op. cit.*, pág. 7.

⁶ *Julio Herrera Reissig*, Madrid, Imprenta Helénica, 1911, pág. 18.

⁷ *Op. cit.*, pág. 8.

llesco. En lugar de superficies planas, terreno irregular; bosquecillos de árboles intonsos en vez de setos recortados; arroyos y lagos, caminillos tortuosos y oscuros entre la vegetación, y no estanques y avenidas rectilíneas. Y junto a todo ello, puentecillos rústicos, cenotafios, ruinas artificiales, kioskos góticos o chinescos. En resumen, el jardín inglés en lugar del jardín francés; oigamos a Delille:

Dos estilos, antiguos y ambiciosos rivales,
se disputan nuestro agrado. Uno nos
[ofrece
el orden imponente de un diseño regular
y presta a los campos bellezas no natu-
[rales,
da leyes a los árboles, obstáculos al agua;
su aspecto es poco alegre y muy majes-
[tuoso.
El otro, amante respetuoso de la Natu-
[raleza,
la adorna sin maquillarla, trata con to-
[lerancia
su encantador capricho, su noble negli-
[gencia,
su irregularidad, y con arte convierte
en belleza el desorden, tanto como el azar.

.....
.....
Cuando con su simétrica y pomposa re-
[gularidad
los jardines italianos cautivaron a Francia,
ni un solo árbol osó sustraerse al cordel;
todos se alinearon; dispuestas en dos filas
se extendieron interminables alamedas.

Trajo el tiempo otro gusto, y al fin el
[parque inglés
reveló a los franceses una belleza más
[libre;
desde entonces no se vio más que líneas
senderos tortuosos ⁸... [ondulantes,

Delille es, en principio, partidario del jardín inglés, por su naturalidad y variedad, y porque, dice, Dios mismo dio a los hombres el modelo en el Paraíso terrenal:

De los adornos del arte pronto se hastía
[la vista;
pero los bosques, las agua, los lugares
[umbríos,
todo ese inocente lujo no fatiga jamás.
Amad, pues, la belleza natural en los
[jardines

.....
.....
Rica variedad, delicia de la vista,
acude, ven y quiebra el insípido nivel,
rompe la triste escuadra y el cordel fas-
[tidioso

.....
.....
La vista se fatiga ante los diseños uni-
[formes
y se lanza a recorrer la extensión sin
[frontera
de los bosques ondulantes ⁹.

⁸ *Op. cit.*, págs. 11, 26.

⁹ *Op. cit.*, págs. 12, 15.

Pero, sobre todo, porque, siendo un hombre de fines del siglo XVIII, es, como Meléndez, amigo del ensimismamiento en la soledad de la Naturaleza:

Venid aquí todos aquéllos cuya alma en-
[simismada
vive de los tristes placeres de la melan-
[colía

.....
.....
¿Conocéis las relaciones invisibles
entre los seres inanimados y las almas
[sensibles?
¿Habéis oído la muda elocuencia y la
[secreta voz
de las aguas, los prados y los bosques?

.....
.....
¡Qué agradable terror se apodera de mí!
Esas rocas de cima gigantesca e irregular,
lanzadas hacia el cielo, precipitadas al
[abismo,
unas sobre otras apoyadas o amontonadas,
a veces milagrosamente suspendidas en el
[aire

.....
.....
Allí va el hombre a conversar con su co-
[razón,
medita lo presente y atisba el porvenir,
evoca los bienes y males de su vida

.....
.....
Lejos de un mundo frívolo, asociad vues-
[tro llanto

a los bosques, las aguas y las flores;
todo se vuelve amigo para un alma sen-
[sible ¹⁰.

A propósito de uno de los elementos que configuran el jardín inglés se muestra Delille crítico; el uso de edificaciones exóticas:

Al fondo de los bosquecillos la arquitec-
[tura
nos espera, con el adorno de encantado-
[res edificios.

Acepto su uso, pero no su exceso.

Arrojad de los jardines la mescolanza
[confusa

de construcciones diversas acordes con la
[moda,

obeliscos, rotondas, kioskos y pagodas,
edificios romanos, griegos, árabes, chinos,
caos arquitectónico sin propósito ni juicio
cuya profusión, en su estéril abundancia,
reúne en un jardín las cuatro partes del
[mundo ¹¹.

Y mucho más si, de acuerdo con esa moda,
lo que se construye son ruinas artificiales:

Lejos de mí esos monumentos de ruina
[ficticia

que tan mal remedan la inimitable huella
[del tiempo;

esos templos antiguos contrahechos ayer,
esos restos de un castillo que nunca es-

[tuvo alzado,

¹⁰ *Op. cit.*, págs. 9, 10, 21, 26, 27.

¹¹ *Op. cit.*, pág. 27.

esos viejos puentes, esa torre gótica de aspecto desmantelado que no logra ser antiguo ¹³.

Delille nos dirá enseguida que «una ruina auténtica sí que encanta mi vista» ¹³. Porque, si en los parques de las casas nobles se podían encontrar auténticas ruinas medievales, cualquier nuevo rico de la época se creía autorizado a fabricarse ruinas de nobleza muy dudosa. En todo caso, señalemos una cosa, de la que me ocuparé aquí: en esos jardines había castillos, puentes y torres góticos, auténticos o artificiales. Tanto unos como otros nos llevan a otro rasgo del siglo XVIII romántico: el redescubrimiento de la Edad Media.

El Neoclasicismo no sentía por los oscuros tiempos medievales ningún respeto, y el adjetivo «gótico» se usaba así en sentido peyorativo. El profesor Lovejoy, uno de los mejores conocedores de la época, nos recuerda que se censuraba el duelo como «crimen gótico», y se desacreditaba una opinión demasiado conservadora llamándola «prejuicio gótico» ¹⁴. Incluso Diderot, tan sensible hacia la mentalidad de que me he venido ocupando, dirá, en palabras que tienen presente la disputa neoclásica acerca de la licitud de lo *maravilloso cristiano* frente a la mitología clásica, que el demonio cristiano tiene «un aspecto gótico y de muy mal gusto» ¹⁵.

¹² y ¹³ *Op. cit.*, pág. 29.

¹⁴ «The first Gothic revival...», en *Essays in the history of Ideas*, Londres, John Hopkins, 1970, pág. 136.

¹⁵ *Entretiens sur «Le Fils Naturel»*, ed. cit, pág. 102.

Inglaterra nunca dejó de apreciar la arquitectura gótica a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII, al menos en la edificación o ampliación de iglesias y universidades; el caso de Oxford en los dos últimos siglos mencionados es bien conocido¹⁶. El neopaladianismo oficial nunca pudo erradicar el viejo estilo, que además era sentido como un rasgo de carácter nacional, frente a un clasicismo francés que se asociaba a la aventura absolutista de Carlos I. A principios del siglo XVIII resurge la Sociedad de Anticuarios, heredera del círculo bodleiano del XVII, con la finalidad de conservar los edificios góticos ingleses, y fomenta la aparición de obras histórico-arqueológicas sobre catedrales, y libros de grabados de ruinas de castillos y monasterios. William Stukeley, su secretario, publica en 1724 un *Itinerario curioso* atento a los monumentos medievales, y construye en su jardín de Stamford un pabellón gótico, iniciando el gusto dieciochesco por los pastiches. Hacia mediados de siglo, el arquitecto Sanderson Miller levanta en sus tierras un castillo en ruinas. Entre 1750 y 1764, Horace Walpole construye su residencia gótica de Strawberry Hill; la moda está consagrada, y le dará remate la Fonthill Abbey de William Beckford, obra del arquitecto James Wyatt. En 1742 se publica *La antigua arquitectura restaurada* de Batty Langley, dirigida a nobles y clérigos que deseen adecentar viejos edificios, y que pretende demostrar que el gótico no es un arte bárbaro carente de reglas,

¹⁶ Clark, K., *The Gothic revival*, Londres, John Murray, 1970, págs. 20-21.

a base de deducirlas de la Abadía de Westminster. Tenemos en 1782 las *Observaciones sobre los antiguos castillos* de Edward King, y buena prueba de la extensión del gusto por las ruinas, pabellones y kioscos góticos y chinoscos en las *Observaciones sobre la jardinería moderna* (1770) de Thomas Whately, y en el catálogo que publica Charles Middleton en 1800 con el título de *Elementos decorativos para parques y jardines*. James Beattie, en sus *Disertaciones morales y críticas* de 1783, nos ofrece un precioso testimonio de la visión imaginativa y emocional de una Edad Media convertida, en la segunda mitad del siglo XVIII, en acicate de la sensibilidad:

Se esperaba ver cosas extrañas ocurridas en extraños países: dragones que exterminar, gigantes que vencer, castillos encantados que destruir. Se creía que las cavernas de las montañas estaban habitadas por magos, y que en lo profundo de los bosques se escondían santos ermitaños capaces de obrar milagros. Los demonios rugían en medio de las tormentas, los espectros deambulaban en la oscuridad, y se tomaba por voces de duende el gorgoteo nocturno de las fuentes. Los castillos de los poderosos barones, contruidos en estilo rudo y a la vez grandioso, abundaban en pasadizos oscuros y sinuosos, cámaras secretas, galerías abandonadas y habitaciones embrujadas, y poseían laberintos subterráneos que servían de refugio en caso de peligro; el rugido del viento, el chirriar de las pesadas puer-

tas de oxidados goznes, el ulular de las lechuzas, el chillido de los murciélagos y demás alimañas, todo eso y otras muchas circunstancias de la vida cotidiana aumentaban la superstición y fomentaban la credulidad de los hombres de la Edad Media ¹⁷.

Edmund Burke había sentado las bases estéticas de la sublimidad de la arquitectura gótica; la poesía prerromántica exalta los sepulcros y las ruinas de viejas iglesias y monasterios. Thomas Warton, en sus *Observaciones sobre «La Reina de las Hadas» de Spenser* (1754), intenta rehabilitar el espíritu medieval y las virtudes caballerescas, la literatura medieval en nombre de una capacidad imaginativa superior a lo que permiten las reglas neoclásicas, y a Spenser en su reelaboración de motivos medievales. Joseph Warton, en su *Ensayo sobre el genio de Pope* (1756-1782), exalta a Spenser, Ariosto, Milton y Shakespeare, y reivindica lo maravilloso de las novelas de caballerías, equiparándolo con la dimensión fantástica de la mitología clásica, como hará el obispo de Worcester Richard Hurd en sus *Cartas sobre la caballería* (1762). En sus *Reliquias de la antigua poesía* (1765), Thomas Percy sacará a la luz viejas baladas y cuentos folklóricos ¹⁸.

La Edad Media, por sus costumbres feroces, sus supersticiones, su folklore y su arquitec-

¹⁷ Cit. por M. Lévy, *Le roman «gothique» anglais 1764-1824*, Toulouse, Fac. des Lettres, 1968, pág. 153.

¹⁸ Ver: Lévy, *op. cit.*, cap. 1; Lovejoy, *op. cit.*, páginas 136-165.

tura gótica era, en resumen, una época sublime. Kant dirá en 1764 que la sublimidad puede producirse fuera de las leyes de la naturaleza, y, en efecto, lo sobrenatural es uno de los descubrimientos más representativos del siglo XVIII. No falta en la poesía de los sepulcros y las ruinas; tenemos un ejemplo temprano en *La excursión* (1728) de David Mallet:

Todo es aquí inquietante silencio, que
[sólo turba
el suspiro del viento y el lamento de la
[lechuza
que se queja, solitaria, bajo la fúnebre
[luna
cuyos rayos permiten vislumbrar al triste
[fantasma
que con paso ingravido merodea junto a
[su propia tumba¹⁹.

El agotamiento de la narrativa de aventuras de raigambre picaresca produjo en la Inglaterra del XVIII lo que se viene llamando *Novela Gótica*²⁰, iniciada en *Fernando, conde Fathom* (1753) de Tobías Smollet y *Longsword, conde de Salisbury* (1762) de Thomas Leland. La consagración del género se deberá a *El castillo de Otranto* (1764) de Horace Walpole.

La historia transcurre en tiempos de Man-

¹⁹ Lévy, *op. cit.*, pág. 36.

²⁰ Ver: Killen, A., *Le roman terrifiant ou roman noir*, París, Champion, 1967; Foster, J. R., *History of the Pre-romantic novel in England*, New York, 1949, facs., New York, Kraus Reprint, 1966; Lévy, *op. cit.*; Summers, M., *The Gothic quest*, Londres, Fortune Press, 1969; *passim*.

fred, tirano de Otranto, cuyos antepasados usurparon criminalmente el señorío. Existe una profecía sobre el castigo inexorable de los usurpadores; Manfred intenta conjurarla casando a su hijo Conrad con Isabel, heredera de los legítimos príncipes. Pero el día de su boda, Conrad muere misteriosamente aplastado por un casco de enormes dimensiones que sólo puede convenir a un gigante. No queda a Manfred más solución que casarse él mismo con Isabel, para lo cual necesita deshacerse de su esposa Hipólita. A partir de ese momento, los acontecimientos se desencadenan: Manfred mata por error a su hija Matilde, una estatua se pone a sangrar, un cuadro cobra vida, esqueletos y fantasmas recorren el castillo haciendo rechinar oxidadas armaduras, y van apareciendo gigantescas armas y piezas de otra armadura misteriosa, la del gigante que acaba por destruir el castillo entero, dando cumplimiento a la profecía. Walpole ha sentado las bases del género: un protagonista impío, orientado fatalmente al mal; el castillo repleto de misterios terroríficos; la acción situada en la Edad Media; y la afirmación de que existen acontecimientos que escapan a las leyes habituales de la Naturaleza, y que tienen idéntico grado de realidad.

A los trece años, la novela de Walpole tiene ya sucesión en *El campeón de la virtud* (1777) de Clara Reeve, que desde su segunda edición en 1778 se llamará *El viejo barón inglés*. En su prólogo, la autora censura a Walpole por abusar de los efectismos sobrenaturales, y sugiere una mayor sobriedad que llevó a la práctica utilizando lo que se podría llamar lo «maravi-

lloso psicológico»; consiste en plantear lo supuestamente sobrenatural no como algo que se dé en la realidad, sino como el resultado de sugerencias producidas por el miedo o cualquier emoción o desarreglo psíquico. Hay una tercera solución al problema de la credibilidad de lo maravilloso, lo «maravilloso razonable»; aquí lo sorprendente sería el misterioso encadenamiento de situaciones que, si en sí mismas y aisladamente no infringen las leyes naturales, sí parecen hacerlo en su concatenación, cuya lógica resulta un enigma. Combinando entre sí lo maravilloso psicológico y lo razonable, y dejando al lector en la duda de la existencia de lo maravilloso sobrenatural, la novela gótica dispondrá de un mecanismo sumamente efectivo²¹ a fines del mismo XVIII, en manos de Ann Radcliffe. Walpole observó enseguida que el nuevo derrotero tomado por su criatura era una desnaturalización ofrecida a un público que, si estaba pronto a admitir lo fantástico, lo encontraba, en el estado puro que él había creado, demasiado «gótico» (en el sentido que Diderot da a la palabra). En una carta de 1778 el autor de *El castillo de Otranto* escribe:

¿Habéis leído *El viejo barón inglés*, escrito, como confiesa su autor, a imitación del *Otranto*, pero de un *Otranto* reducido a la razón y la probabilidad?²²

²¹ Estas tres categorías han sido tradicionalmente manejadas en la historiografía sobre la novela gótica. Ver un intento de sistematización en Todorov, T., *Introduction à la littérature fantastique*, París, Séuil, 1970.

²² Killen, *op. cit.*, pág. 13.

Y, sin embargo, no es todo razón y probabilidad entre los autores de la Novela Gótica, que en 1796 alcanza su más alta cota con la publicación de *El fraile* de Matthew Gregory Lewis.

Lorenzo se encuentra en Madrid, en la iglesia de los Capuchinos, dispuesto a escuchar un sermón del superior, el P. Ambrosio, modelo de santidad. Observa que un desconocido deposita una carta en el pedestal de una estatua, e imagina una intriga galante. Entra en ese momento un grupo de monjas, y entre ellas su hermana Agnès, que la recoge. El desconocido resulta ser su amigo el marqués de Las Cisternas. La carta cae en manos del P. Ambrosio; en ella se dice que Agnès está encinta y a punto de huir del convento.

En el otro convento, el de los Capuchinos, hay un joven novicio que lleva el equívoco nombre de Rosario, y que esa misma noche confiesa a Ambrosio ser en realidad una mujer, llamada Matilde, disfrazada para poder así estar junto a Ambrosio, a quien ama. Y éste, que acaba de dar, al descubrir la carta de Agnès, prueba de la severidad de sus principios morales, pierde la entereza y cae en manos —mejor sería decir en piernas— de su seductora:

Era de noche y todo estaba en silencio; el débil resplandor de una solitaria lámpara caía sobre Matilde, y arrojaba en la estancia una claridad débil y misteriosa. Ninguna mirada indiscreta, ningún oído curioso podía espiar a los amantes; sólo se oía la melodiosa voz de Ma-

tilde. Ambrosio se hallaba en la vigorosa plenitud de la vida, y tenía ante sí a una mujer joven y hermosa, que le había salvado la vida, que lo amaba, y que por amor había llegado hasta las puertas de la tumba. Se sentó en la cama; aún tenía la mano sobre el seno de Matilde, cuya cabeza descansaba voluptuosamente sobre su pecho. ¿Quién se sorprendería al verlo sucumbir a la tentación? Ebrio de deseo, apretó sus labios sobre los insinuantes de ella, la estrechó enajenado entre sus brazos, olvidó sus votos, su santidad y su buen nombre, y no pensó más que en disfrutar del placer y la ocasión.

—¡Ambrosio, oh Ambrosio mío! —surró ella.

—¡Siempre seré tuyo! —murmuró el fraile, y expiró sobre su seno²³.

Esta es la escena de la seducción del virtuosísimo e intransigente fraile. Notemos que se ha dicho que Rosario-Matilde ha estado, por amor de Ambrosio, a las puertas de la muerte. Volveremos sobre ello.

Mientras tanto, Las Cisternas narra su historia a Lorenzo. Invitado en un castillo, conoce allí a Agnès, que ha sido destinada al claustro, y quedan ambos enamorados el uno del otro. Para poder huir juntos deciden aprovechar el terror general provocado por una superstición del lugar, según la cual, la noche

²³ Ed. J. L. Bory, París, Nouvel Office d'Édition, 1964, pág. 89.

del 5 de mayo se aparece el espectro de la Monja Ensangrentada, a quien nadie osa detener, dejándose además esa noche todas las puertas abiertas para que pueda circular a su antojo. Se trata de una monja que huyó con su amante, luego lo asesinó de acuerdo con el hermano de él, y fue muerta por su cómplice. Agnès decide disfrazarse de Monja Ensangrentada para huir con su amado. A la hora convenida se reúne con Las Cisternas, que le jura amor eterno. Escapan en un coche de caballos que adquiere vertiginosa velocidad y vuelca, perdiendo Las Cisternas el conocimiento. Cuando vuelve en sí, en el lugar donde ha sido conducido tras el accidente, a la una de la madrugada, se le aparece la Monja Ensangrentada. En realidad, había huido con ella, tomándola por Agnès, quien, al encontrarse con que el novio había puesto pies en polvorosa, hace sus votos. Y, naturalmente, el fantasma viene a ejercitar los derechos que le da el juramento de amor recibido:

El reloj del campanario cercano dio la una. Mientras escuchaba aquel sonido lúgubre y hueco, y lo oía desvanecerse en el aire, sentí un repentino escalofrío. Temblaba sin razón, un sudor helado me chorreaba por la frente y se me erizaba el cabello de terror. De pronto oí unos pasos lentos y pesados en la escalera [...]. La puerta se abrió violentamente y una forma entró y se acercó a mi cama con paso lento y solemne [...]. ¡Qué espectáculo presenciaron mis ojos estupefactos! Tenía ante mí un cadáver viviente,

de rostro sombrío y mirada extraviada, la palidez de la muerte en las facciones, las mejillas y los labios; y sus pupilas, fijas en mí, no tenían brillo ni expresión. Contemplaba al fantasma con indescriptible horror; la sangre se helaba en mis venas. Quise pedir auxilio, pero me faltó la voz [...]. El fantasma de la monja me contempló en silencio unos minutos; su mirada me petrificaba. Por fin, con voz sorda y sepulcral, pronunció las siguientes palabras: ¡Ramón, Ramón, eres mío y yo soy tuya! ¡Mientras corra la sangre por tus venas, mío es tu cuerpo, mía es tu alma! ²⁴.

Volvamos a Rosario. Habiendo sido Ambrosio picado por un ciempiés, ella le salva la vida succionando el veneno de la herida, y quedando a su vez envenenada. Para salvarse practica, con el consentimiento de Ambrosio, un conjuro diabólico, y proporciona a su amante un talismán con el que podrá seducir a toda mujer que desee:

Se había quitado el hábito religioso y llevaba un vestido negro hasta los pies, con innumerables signos desconocidos bordados en oro; la ceñía un cinturón de piedras preciosas que sujetaba un puñal; llevaba desnudos cuello y brazos, y sostenía en la mano una varita de oro; su cabello suelto flotaba desordenadamente sobre sus hombros; sus ojos centellean-

²⁴ Ed. cit., pág. 146.

tes tenían una expresión aterradora [...]. Condujo a Ambrosio por estrechos pasadizos, en los que se descubrían a la luz de la lámpara los más inquietantes objetos: cráneos, huesos humanos, tumbas, estatuas cuyos ojos parecían estremecerse de sorpresa y horror [...]. De cuando en cuando sacaba del cestillo objetos cuya naturaleza y nombre desconocía el prior; entre los pocos que reconoció distinguió tres dedos humanos y un agnusdei que ella hizo pedazos y luego arrojó a las llamas [...]. De súbito lanzó un grito largo y penetrante; le acometió un ataque de enajenación, se arrancó el cabello a puñados, se golpeó el pecho, se entregó a las más frenéticas gesticulaciones y, sacándose el puñal del cinto, se lo hundió en el brazo izquierdo [...]. Ambrosio se estremeció y esperó horrorizado la aparición del Demonio²⁵.

Ambrosio, cuya carrera de depravación no ha hecho más que empezar, emplea el talismán con la hija de una enferma que ha ido a confesar. Pero la enferma lo descubre, y la asesina. Da a su hija, Antonia, un brebaje que la sume en muerte aparente; se introduce en la cripta donde ha sido enterrada, y cuando despierta, abusa de ella y la asesina:

Ambrosio se inclinó silenciosamente sobre la tumba. Junto a tres cadáveres medio putrefactos se hallaba dormida la hermosa Antonia [...]. Contemplando

²⁵ Ed. cit., págs. 240-243.

aquellas osamentas carcomidas, aquellos repugnantes cadáveres, antes repletos de encantos y atractivos, pensó en Elvira, reducida por él a aquel estado. El recuerdo de aquel horrible hecho le produjo un siniestro horror, que no sirvió más que para confirmarle en su resolución de deshonar a Antonia [...] (Antonia, al despertarse:) —¡Aquí no hay más que ataúdes, tumbas y esqueletos! ¡Este lugar me aterra! ¡Buen Ambrosio, sacadme de aquí! ¿No queréis hacerlo? ¡No me miréis así, vuestros ojos llameantes me asustan! ¡Respetadme, padre mío, por amor de Dios! (Respuesta de Ambrosio:) —¡Este cementerio me parece el templo del amor! [...] La estrechó medio muerta de miedo, y agotada por la resistencia; ahogó sus gritos con besos, la trató con la grosería de un bárbaro, fue tomándose cada vez mayores libertades y, en la violencia de su lascivo deseo, lastimó y magulló su delicado cuerpo. Sin atender a sus lágrimas, gritos y plegarias, se fue apoderando de ella, y no abandonó su presa hasta haber consumado su delito y el deshonor de ella ²⁶.

Ambrosio es detenido por la Inquisición y condenado. El Demonio le promete entonces la libertad si firma un documento vendiendo su alma. Cuando lo hace, lo arrebató por los aires, le revela que Antonia era su hermana —luego ha matado a su hermana y a su ma-

²⁶ Ed. cit., págs. 326-337.

dre—, que en el momento de firmar iban a dejarlo libre, y lo deja caer sobre unos riscos donde pasa varios días agonizando, con los huesos rotos y devorado por las aves y los insectos, hasta que una avalancha de agua lo arrastra al mar. La novela de Lewis recibe la influencia del teatro anticlerical de la Revolución francesa, de una corriente de narrativa anticlerical anónima que recorrió toda la Europa del XVIII (*El amor encapuchado*, 1739; *Memorias de la conducta voluptuosa de los capuchinos*, 1755; *Los amores de un jesuita y una monja*, 1758; *Las intrigas de un convento*, 1759) con emergencia en alguna obra de más calidad como *La religiosa* de Diderot, y del folclore alemán (leyendas de Fausto y de la Monja Ensangrentada). No termina con ella un género que aún había de dar el *Frankenstein* de Mary Shelley, el *Melmoth* de Charles Robert Maturin, ser cuna de la novela histórica del siglo XIX y de la obra de Hoffmann y de Poe. La Novela Gótica aportó o refundió una serie de elementos que suponen el grado más extremo del gusto dieciochesco en el terreno de la sensibilidad. El cultivo sistemático de lo terrorífico, ya se trate de lo terrorífico maravilloso o de lo terrorífico moral (frailes, bandidos, asesinos y seductores, entregados al sexo y al sadismo, como el Ambrosio de *El fraile* o el Schedoni de *El italiano* (1797) de Ann Radcliffe). Usó del exotismo histórico, generalmente medieval, aunque no siempre. Describió la Naturaleza embravecida y sublime, utilizó elementos macabros, lúgubres y funerales (cadáveres, esqueletos), y lo que podríamos llamar lo *terrorífico arquitectónico*:

espacios cerrados y separados del mundo por lejanía y obstáculos naturales (laberintos, subterráneos, castillos, conventos, criptas, panteones, pasadizos secretos), oscuros, de grandes dimensiones y en estado ruinoso, que anonadan a quien cae en ellos al sumirlo en la soledad, la reclusión y la indefensión.

No quiero decir con todo esto que la Novela Gótica sea el único género narrativo en esta *cara oscura del Siglo de las Luces*. El siglo XVIII inglés dispuso de dos conceptos alternativos para expresar las posibilidades novelescas innovadoras que la época ofrecía: «romance» y «novel». No tienen traducción exacta al español. Por el primero hay que entender lo fantástico, tanto lo contemporáneo como las novelas medievales de caballerías; por el segundo, *novel*, que tenía un sentido más cotidiano y realista, *la Novela Sentimental*. Empecemos por decir que no son compartimentos estancos: en las desgracias de Matilde e Isabel, enamoradas de Teodoro, o en las de Hipólita, en *El castillo de Otranto*, tenemos un ejemplo de intromisión de lo sentimental en lo gótico, y otros de mayor cuantía en las novelas de Clara Reeve, Sophia Lee, Charlotte Smith o Ann Radcliffe. Un poema inglés anónimo de 1810, titulado *The Age*²⁷, da una receta para convertir una novela gótica en sentimental; donde la primera utiliza un castillo, una caverna, un gigante, una daga ensangrentada, esqueletos y osamentas, un libro cabalístico salpicado de sangre, un fantasma, una herida o un crimen a media noche, la segunda emplea

²⁷ Cit. por Summers., *op. cit.*, pág. 35.

una casa, una glorieta, un padre de familia, un abanico, galanterías y tiernos sentimientos, una carta regada de lágrimas, un usurero o un abogado, un beso y una boda; una joven heroína sirve para ambos casos.

Los ingredientes de la Novela Sentimental no son sustancialmente distintos de los de la Comedia Sentimental, de la que ya hemos hablado. Tres precedentes hemos de tener en cuenta a la hora de hablar de la Novela Sentimental: las *Cartas de la religiosa portuguesa* (1669), *La princesse de Clèves* (1678) de Madame de La Fayette y la *Histoire d'Hipolite* (1690) de Madame D'Aulnoy. La influencia de estas tres obras, sobre todo la primera, puso en pie un género que recibe su consagración en manos de dos autores franceses y uno inglés: Marivaux, Prévost y Richardson. La *Vie de Marianne* (1731-1741), del primero, entroncada directamente con Madame de La Fayette, ejerció gran influencia en Inglaterra, por sí misma o a través de las imitaciones del Chevalier de Mouhy o Pierre-Antoine de La Place. Prévost configura un género cuyo asunto es el amor y las aventuras, con numerosas peripecias, viajes y huidas; personajes extremadamente sensibles y apasionados hasta la desesperación; escenas macabras, sensuales, sobrenaturales y terroríficas en los escenarios propios de la Novela Gótica. Este curioso personaje, que fue soldado y monje, que colgó los hábitos en parte por inquietudes religiosas heterodoxas y en parte para entregarse a una vida amorosa tormentosa y variada, nos dejó algunas de las obras maestras del género: *Manon Lescaut*, *Cleveland*, o *Historia de una*

griega moderna. Samuel Richardson nos presenta historias centradas en las tribulaciones de mujeres virtuosas en lucha con el mundo y con hombres malvados y lascivos, en las que abundan la sentimentalidad, la violencia y el sadismo; todo el mundo conoce los títulos de *Pamela*, *Clarisa Harlowe* o *Sir Charles Grandison*. El género llega a fines del XVIII en manos de Fanny Burney, Charlotte Smith o el francés François-Thomas de Baculard D'Arnaud, caso este último de sentimentalidad exagerada hasta la sensiblería, y que por ello dejó en la lengua francesa un término nuevo, formado sobre su apellido: *darnauder*, lo mismo que del apellido de Marivaux se sacó *marivauder*; si *marivaudage* significa la floritura del galanteo, *darnaudage* es la crispación de la sensiblería. No olvidemos que obras tan importantes como *La Nueva Heloísa* de Rousseau o el *Werther* de Goethe pueden entrar sin violencia en el ámbito de la Novela Sentimental. William Beckford, que se burlaba de todo, escribió dos divertidas parodias de la novelística sentimental: *Modern novel writing* (*El arte moderno de escribir novelas*) y *Azemia*, publicadas en 1796 y 1797, respectivamente²⁸.

El eco en España de toda esta novelística fue tardío y escaso. No hay más que hojear la bibliografía de traducciones que da Montesiños en su *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX*²⁹. *La religiosa* de Diderot no se traduce hasta 1821; el

²⁸ *Modern novel writing*, *Azemia*, ed. H. Mittle Lévy, Gainesville, Scholar's Facsimiles and Reprints, 1970.

²⁹ Madrid, Castalia, 1966.

Werther, en 1803; *El fraile*, en 1821; *la Historia siciliana* de Ann Radcliffe en 1819, *El italiano* y *Los misterios de Udolfo* en 1832; en el último quinquenio del siglo, las novelas de Richardson; *La nueva Heloísa* en 1814. Es curioso que en 1807 aparezca el *Herman de Unna*, novela gótica alemana de Christiane-Bénédicte Naubert (1788). Las dificultades de censura de fines del XVIII impidieron la entrada de estas obras poco edificantes para el gusto conservador de la época. Ivy McClelland³⁰ y Juan Ignacio Ferreras³¹ catalogan la escasa producción nacional: obras como *La Leandra de Valladares* de Sotomayor, *La Serafina* de Mor de Fuentes, *La filósofa por amor* de Francisco de Tójar, *El viajador sensible* de Bernardo M.^a de Calzada, las varias novelas de Pedro Montengón, *El Valdemaro* de Vicente Martínez Colomer o *Voyleano o la exaltación de las pasiones* de Estanislao de Kotska Vayo, todas publicadas en los últimos años del XVIII y primeros del XIX; o el *Viaje al mundo subterráneo* de Joaquín de Olavarrieta, *La bruja* de Vicente Salvá o el anónimo *Vampiro*, atribuido a Byron, que aparece en Barcelona (1824). No veo por qué no considerar «El Panteón de El Escorial» de Quintana, aunque esté en verso, una novela gótica en miniatura, ya que responde a las leyes del género. La única obra de esta clase que ha merecido la atención, en estos tiempos, de un editor, ha sido la *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y som-*

³⁰ *The origins of the Romantic movement in Spain*, Liverpool, U.P., 1975, cap. 9.

³¹ *Los orígenes de la novela decimonónica 1800-1830*, Madrid, Taurus, 1973.

bras ensangrentadas, de Agustín Pérez Zaragoza Godínez, aparecida en fecha tan tardía como 1831, y reeditada en 1977, y no completa, al cuidado de Luis Alberto de Cuenca³². De acuerdo con un tópico ya muy sobado, se dedica la obra a las almas sensibles, las únicas capaces de apreciarla, dice el autor en su Introducción. Es muy divertida la descripción que nos hace del efecto que la obra ha de producir en una señorita que tiene el buen acuerdo de hojearla a medianoche: apenas comenzada la lectura, le acomete un temblor frenético, pierde el aliento y todos los objetos de la habitación y los ruidos nocturnos le sugieren la presencia amenazadora de seres sobrenaturales, objetos macabros y riesgos inminentes, hasta que se desmaya de miedo³³. Pérez Zaragoza sabía bien que las mujeres eran las mayores consumidoras de ese tipo de lecturas, y buscaban afanosamente las emociones intensas que no cabían en la España de Cea Bermúdez y de Martínez de la Rosa. Leemos en la historia titulada «El carnicero asesino»:

El bárbaro Bristol fue quien, con la mayor ferocidad e inhumana acción, sumergió un largo puñal en el vacío de la ilustre viajera y, arrancando de sus brazos desfallecidos a la infeliz Clarisa enteramente accidentada, la mandó llevar a la cueva o cementerio, lugar de despojos y sepultura de las innumerables víctimas del bosque. Un hachón clavado en

³² Madrid, Editora Nacional.

³³ Ed. cit., págs. 62-63.

tierra era lo que alumbraba aquella horrible mansión; allí es donde se halla ya sumergida la beldad más interesante, y su lecho, el sitio donde se encuentra aquella inocente criatura expirante, no es más que un cúmulo infectado de cadáveres mutilados y denegridos por la muerte. Mas cesa, lector mío, de afligirte; Clarisa nada tiene ya que temer, duerme en el sueño eterno, en el sueño de los ángeles [...]. Bristol, al ver tales atractivos, sintió en su corazón delincuente un impulso criminal causado por la hermosura de Clarisa [...]. ¿Para qué horrorizar más a nuestros lectores? Este monstruo tuvo la barbarie de abrazar a la misma muerte... pero el alma inocente de Clarisa subió virgen a los cielos, por más que su cadáver fuese profanado por los más horrorosos reptiles³⁴.

³⁴ Ed. cit., págs. 84-85.

