

**AAVV: Romanticismo 3-4.  
Atti del IV Congresso sul  
Romanticismo spagnolo  
e ispanoamericano.**

(Bordighera, 9-11 aprile 1987). Génova 1988.

José Servera Baño





En esta ocasión el IV Congreso ha versado sobre "La narrativa romántica". El volumen se divide en dos partes, la primera, más amplia, la forman 17 ponencias y la segunda se compone de 14 comunicaciones.

Joaquín Álvarez Barricento en *Ideas de Juan Valera sobre la novela romántica* nos sitúa las consideraciones de Valera sobre la novela dentro de sus referencias sobre estética. Y al respecto llama la atención que Valera siempre se refiriese a la novela romántica como novela histórica, ignorando la tendencia de la novela social. Incluso en su producción narrativa, a pesar de valorar positivamente la novela histórica, hay que notar cómo solo fue capaz de terminar una obra de dicha tendencia, *Morsamor*. Finalmente Álvarez se refiere a la relación entre la literatura y la actitud mercantil y el dinero.

Por su parte Ermanno Caldera sigue la nomenclatura de Bobes Naves en "*Poetizar la verdad*" en *Fernán Caballero* y distingue entre una verdad efectual (histórica) y la verdad poética (de la historia y del discurso), analizando cómo Fernán Caballero aplicó a *La gaviota* el principio de "poetizar la verdad", en concreto el "subjetivismo" de tal planteamiento. "...esa verdad que nos presenta, parece más bien pertenecer a un sueño que vive fuera del espacio y del tiempo", por ello cuestiona la definición de *La gaviota* como cuadro costumbrista o como novela realista, y la entiende como una obra autobiográfica, ya que "*lleva el sello de la visión personal de doña Cecilia*". Aquí la referencia autobiográfica está más disfrazada que en *Clemencia*, "siendo Stein el *Alter ego* de Cecilia y Marisalada el del capitán Antonio Planells". "Poetizar la verdad" significa nada más que objetivar en ella sus sentimientos. "*Por consiguiente, la verdad poetizada se identificaba muy sencillamente con la poesía*".

Guillermo Carnero en *Sensibilidad y exotismo en un novelista entre dos siglos: Gaspar Zavala y Zamora* rescata y sitúa a este escritor, hasta hoy confundido o ignorado. Trata primordialmente de sus dos novelas: *La Eumenia* y *Oderay* y promete dos volúmenes de su producción literaria, uno para sus dos novelas y otra para una docena de sus comedias.

Siguen dos ponencias que estudian aspectos del romanticismo argentino. Por una parte Raul Crisafio en *Sarmiento - Mansilla: una excursión a la autobiografía fundacional* se preocupa de dos obras de dos autores del siglo XIX argentino: *Recuerdos de Provincia* (1850) de D.F. Sarmiento y *Una excursión a los indios ranqueles* (1870) de L. Mansilla. Y por otra Pier Luigi Crovetto en "*El matadero*" de Esteban Echevarría - *De la prosa romántica al "pamphlet"* hace una lectura semiológica de dicha novelita.

L.F. Díaz Larios con *De la épica a la leyenda romántica: "Solimán y Zaida"*, de Ribot y Fontseré, tras referirse a los precedentes, préstamos y deudas de la obra de este olvidado romántico catalán que escribió en castellano, cuenta el largo argumento del poema, trata sobre el concepto de género literario según Ribot, concretándose en la leyenda, y afirma que fue el autor que más diversificó sus aportaciones a la narrativa romántica y altamente preocupado en los prólogos de sus obras por la delimitación de los géneros literarios llegó en *Emancipación literaria didáctica* a intentar sistematizar una teoría romántica de la literatura. Finaliza valorando lo que representa *Solimán y Zoraida* y la transformación que su precedente, *Napoleón en Egipte* de Barthélemy y Méry sufre: de canto oriental pasa a leyenda árabe.

José Escobar en *Narración, descripción y mimesis en el "cuadro de costumbres"*: Gertrudis Gómez de Avellaneda y Ramón de Mesonero Romanos estudia *La romería de san Isidro* (1832) de Mesonero y *La dama de gran tono* (1843) de la Avellaneda, como el propio crítico afirma: "En ambos artículos se nos presenta al escritor en la tarea de escribir un artículo de costumbres, lo que resulta en una operación literaria autoreflexiva en que la naturaleza misma de la literatura costumbrista se convierte en tema del artículo; el 'cuadro de costumbres' como mimesis, narración y descripción". Además Escobar cuestiona el romanticismo de Mesonero si tal no se entiende como concepto de época y no de escuela.

David T. Gies en Larra, "*La galería fúnebre*" y el gusto por lo gótico analiza el gusto por lo macabro de dos obras anteriores al romanticismo español: la traducción de la obra dramática de V. Ducange, *La huérfana de Bruselas*, y *La galería fúnebre de espectros y cabezas ensangrentadas* de Agustín Pérez Zaragoza y Godínez, y en concreto su repercusión y preparación del gusto del público. Por ello, concluye, cuando llegaron obras como *La conjuración de Venecia* o *El trovador*, el público ya entendía el nuevo lenguaje romántico que se había utilizado en las obras antes citadas, carentes de calidad literaria, pero de notable éxito de público popular. Las observaciones realizadas por Gies sobre los "horizontes de expectativa" de dicho período son muy sugerentes.

Robert Marrast en *Ediciones perpiñanesas de Walter Scott en castellano (1824-1826)* recoge la historia de los proyectos de Jean Alzine, impresor establecido en Perpiñán, sobre la edición en castellano por primera vez de las obras completas de Walter Scott, en concreto la inicial motivación y el posterior abandono de su ambicioso proyecto que Marrast resume así: "*Buen negocio al principio, la edición de las obras de W.S. en castellano fue muy pronto, como dijimos, un pretexto, una coartada, lo que no le quita a Alzine el mérito de haber sido el primero en haber tenido la idea de publicarlas*".

Marina Mayoral en "*La hija del mar*": *biografía, confesión lírica y folletín* determina qué elementos de esa obra son biográficos y cuales proceden de diversos literatos. Muestra más ampliamente la conformación del personaje Teresa, fundada tanto en la madre de Rosalía como en ella misma, y constata toda una serie de rasgos biográficos (actitudes, circunstancias, situaciones, etc...) coincidentes con los de su propia vida.

Carla Perugini en *Diabluras románticas. El diablo y su corte en la prosa narrativa romántica*, tras una introducción sobre la inclinación del hombre por lo misterioso y macabro en el período romántico, divide su ponencia en tres epígrafes. En el primero, titulado "El demonio", establece una tipología demoníaca tripartita. Luego muestra varios ejemplos de dos tipos de iconografías diabólicas que se dan en el romanticismo español, combinándose con las tres tipologías establecidas. Brevemente, en el segundo epígrafe, "Las brujas", concluye que estos personajes son tratados muy tópicamente literarios, al contrario de lo que sucede con el diablo. Para llegar a un mayor conocimiento de la psicología de estos seres habrá que esperar a Pardo Bazán y a José María de Pereda. En "Apariciones y 'revenants'", cita un numeroso grupo de cuentos de visiones y acontecimientos inexplicables, que demuestran la existencia de una literatura de miedo y de una literatura fantástica, aunque admite que el cuento de miedo romántico se queda en los umbrales sin evolucionar. La mayoría de ellos son reelaboraciones de fuente popular, nacional o extranjera.

Jean-Louis Picoche en *"Mil y una noche españolas"* (Madrid 1845): una colección poco conocida de cuentos históricos. *Intención y realización*, presenta una ponencia dividida en seis partes más una conclusión. La primera, "Presentación del libro", describe con detalle el libro, su título, subtítulo, portada con los autores, aspecto, papel, dibujos, etc... y por supuesto el texto que consta de un prólogo y cinco largos cuentos. En el segundo apartado trata sobre la rareza y el desconocimiento del libro. En los siguientes epígrafes se nos indican los aspectos analizados; el tercero se titula "Publicación, el precio y el éxito obtenido", aunque bien pudiera hablarse de fracaso editorial; el cuarto, "Los autores" nos ofrece una breve noticia de ellos; el quinto, "La intención de los editores" se basa en las afirmaciones del prólogo; el sexto, "Examen particular y tendencia general de los cinco cuentos" realiza una reseña del contenido de cada uno de los cuentos; finalmente en la conclusión destaca tres aspectos de las novelitas: 1) el interés que muestran por la historia anticipando la novela regionalista. 2) la constatación del pensamiento político y religioso conservador, basado en el patriotismo y la evocación del pasado. 3) el desarrollo del sentido del pasado.

Margarte A. Recs en *Un consumado fabulador: El duque de Rivas y "El moro Expósito"*, con sentido del humor hace una sugestiva revalorización de dicha obra, basándose en el buen uso que hace el duque de Rivas de la técnica del *flashback* y de su maestría en la utilización de la palabra.

Enrique Rubio en *La estructura narrativa en "Doña Blanca de Navarra"* observa dos grandes bloques o estructuras en ella. Por una parte la objetividad en el análisis de personajes históricos. Por otra parte la inclusión de personajes y episodios novelescos, en los que Navarro Villoslada "da rienda suelta a la imaginación" y son, según Rubio, los más logrados. Después analiza toda una serie de elementos que son técnicas o recursos tales como la ambientación típicamente romántica; el soporte y protagonismo de los personajes centrales y su cambio de actitud o transformación física y espiritual; el autor omnisciente y las digresiones en los inicios de algunos capítulos; las estructuras narrativas del argumento basadas en crónicas de la época, en especial la *Crónica de Irache*; recursos propios de la novela gótica o de terror y lances misteriosos como que el héroe se presente envuelto en un halo de misterio; la influencia de productos infraliterarios como la novela de folletín y de entregas; y también toda una serie de procedimientos scottianos... que conforman la estructura narrativa de la novela.

Donald L. Shaw en *A propósito de "Ramiro, conde de Lucena" de Rafael Húmara* analiza, partiendo de consideraciones argumentales, la significación ideológica de los personajes principales de la obra. En una muy precisa visión de lo que supone cada personaje (actuación y carácter) Shaw realiza una minuciosa lectura de la disposición en contraste de la obra en la que se encuentran aún dos sensibilidades: la Ilustración y el Romanticismo, aunque no puedan ya contemplarse como dos movimientos antagónicos.

Christian Wentzlaff-Eggebert en *E.T.H.A. Hoffmann y el refuerzo del testimonio en "El matadero" de Echevarría*, examina las posibilidades reales de que el escritor argentino leyera a Hoffmann, bien en castellano o bien en francés, ya que ignoraba, según propia manifestación, el alemán. La conclusión del crítico es que las lecturas más probables de Echevarría fueron las traducciones francesas de los primeros cuentos de Hoffmann. Primeros cuentos que poco tuvieron que ver con lo fantástico y sí con la "enormidad de los instintos criminales" y cierto realismo, llegando

a partir de esa afirmación a la hipótesis de dos posibles vertientes de la influencia del alemán en el mundo hispánico. La primera es la descrita en el artículo, es decir, cómo llega a la Argentina con Echevarría y que tiene el carácter ya señalado. Otra es la que años más tarde se manifestará en España de carácter más fantástico e inverosímil.

María-Paz Yáñez en *Particularidades del marco histórico en "El Doncel de don Enrique el Doliente"* muestra como en realidad la obra nos presenta un marco literario en lugar de un marco histórico, en el que los personajes no son figuras políticas, sino literarias, y cuyo héroe es un poeta. Yáñez realiza un breve aunque profundo análisis de una fuente ignorada de la obra, es el tratado de Hernán Pérez de Guzmán, *Generaciones y semblanzas*. Los ejemplos del crítico parecen suficientes para plantear la hipótesis de una lectura de Guzmán por parte de Larra. Entonces se pregunta "¿cuál puede ser la función de un historiador que, habiendo servido de fuente, aparece escondido tras dos personajes en una novela calificada como histórica?". Después de definir esos personajes como figuras de la ley, representantes del *discurso social* frente a los representantes de un *discurso individual* y ser los únicos que se salvan en última instancia, concluye que es la historia misma de la novela lo que Larra cuestiona, y su verdadero propósito lo constituyen las reflexiones literarias que tanto abundan en el texto.

Las segunda parte de las Actas consta de 14 comunicaciones. En la primera, Silvia Benso ("*Xicotencalt*": *para una representación del pasado tlaxcalteca*) estudia la primera novela histórica en castellano, anónima, cuyo argumento trata sobre la conquista de México interpolándose episodios de historias de amor. Analiza el "comportamiento español" y el "indígena", concluyendo que la voz india resulta penalizada no sólo en la historia sino también en la ficción. La novela es para Benso "más que una apología del mundo indígena, una condena de los déspotas y de los tiranos simbolizados por Cortés y Moctezuma, procesados no por ser españoles o indígenas sino por sus acciones. Al mismo tiempo es una alabanza a la libertad, simbolizada en Xicotencalt padre e hijo y en el senado tlaxcalteca".

Margherita Bernard (*La imposibilidad de lo fantástico. Notas a un cuento de Gertrudis Gómez de Avellaneda*) analiza los conceptos de verosímil y fantástico en el cuento *La Ondina del lago azul*. Habiéndonos documentado anteriormente sobre el tratamiento del tema nos plantea como la Avellaneda define los dos polos entre los cuales oscila su visión: contraste entre lo real y lo poético, siendo lo primero lo que origina angustia y lo segundo lo que posee belleza.

Donald C. Buck (*Mímesis e historicidad: la novela "medieval" romántica*) caracteriza y diferencia los elementos antagónicos de "mímesis" (evocación, imitación, recreación del lenguaje castellano medieval) y de "historicidad" (captar la esencia de la vida social) en la técnica narrativa y después se refiere a la novela histórica del siglo XIX, la novela medieval romántica, para detectar la influencia de los ilustrados en la prosa romántica.

Elizabeth A. Butwin (*La teatralidad de "El golpe en vago" de José García Villalta*) examina brevemente los aspectos teatrales de la única novela de Villalta; lo que entiende como un "intento de teatralización por parte del autor en la estructura, la técnica y el contenido de la obra".

Carlos Alberto Cacciavillani (*La esclavitud en "Sab", de Gertrudis Gómez de Avellaneda*) investiga cómo se plantea el problema de la esclavitud a partir de la publicación de la obra en un momento en que se vivía una campaña antiesclavista.

El protagonista Sab, mulato, es un privilegiado dentro de los esclavos, pues no es maltratado y además es hijo de una princesa africana y de un padre blanco y rico e incluso de elevados pensamientos, por ello la autora elige el camino más difícil para demostrar el drama del esclavo, la condición espiritual de su sufrimiento.

Claudia Cecchini (*Una novela del "justo medio": "Los cortesanos y la revolución" de Tapia*) observa la sátira que Trueba realiza en esta obra sobre las costumbres de la época a través de una serie de personajes y cómo resulta de ello un compendio del pensamiento político-literario del autor.

Valentina Corti y Monica di Martino (*La función adjetival en "La gaviota"*) hacen un cómputo de la aparición y frecuencia de adjetivos en unos cuantos capítulos de la novela, concluyendo que el estilo de Fernán Caballero que podría parecer "sencillo y sin arrebatos" en realidad "tiene siempre un fin exacto y una función estética".

Gaetano Foresta (*Fernando Casós: un ejemplo de la novela política-histórica peruana*) estudia los aspectos políticos e históricos de las dos novelas del peruano, *Los amigos de Elena* y *Los hombres de bien*, en las cuales sobresale el carácter costumbrista y la virulencia caricaturesca.

Rafael Lozano Miralles (*La prosa narrativa en "El Artista"*) contabiliza 30 narraciones aparecidas en dicha revista, que divide en 3 grupos, ocupándose del tercer grupo, "relatos de variada temática y ambientación", el cual está formado por 15 relatos, de entre los cuales se preocupa por los 5 de Ochoa, sobre ellos establece una tipología y unas conclusiones basadas en la formalización de los relatos y en la cuestión del género literario.

Luisa Pavesio (*En torno a unas notas de Montesinos sobre el lenguaje de las "Escenas andaluzas" de Estébanez Calderón*) constata el andalucismo léxico y fonético de Estébanez, mostrando cómo se concreta "en el intento de reproducir el gracejo, la redundancia, los pleonasmos del habla andaluza acudiendo a todos los recursos que le ofrece la lengua no solamente de su región, y coeva, sino también la pasada; e incluso, a veces, inventándose un léxico propio". Pero para Pavesio: "El escritor se enfrenta al tema del lenguaje en la obra literaria, y de la lengua en general, desde la perspectiva más amplia, y más moderna, de las funciones y de sus registros".

María Pilar Pérez-Stansfield (*"El estudiante de Salamanca": Discurso literario y voces narrativas. Una aproximación*) se plantea a partir de las voces narrativas de la obra la objetividad o subjetividad manifiesta del autor, pues los cambios en las voces narrativas nos descubren la intervención o no del autor. Las oscilaciones "entre el narrador objetivo y el que participa en los hechos asumiendo diversos papeles crea el problema de la verosimilitud debido a la ambigüedad que resulta del cambio de las voces narrativas".

Gabriel Pozzi (*Fantasía y costumbrismo en la "Vida de Pedro Saputo"*) quiere conciliar las teorías antagónicas de D. Ynduráin y S. Beser, entendiendo la novela de Braulio Foz como una "conjugación de elementos fantásticos y costumbristas", desarrollando posteriormente los primeros elementos y basándose en las consideraciones de Todorov y Rabkin.

Juan A. Ríos Carratalá (*La novela histórica en una literatura de provincias*) investiga unas "supuestas" novelas históricas alicantinas. El análisis de Ríos demuestra lo poco "históricas" de su entidad y cuestiona algunas afirmaciones que hasta el momento han sido axiomas en nuestra crítica literaria sobre dicho género.

Laura Silvestri ("*El rayo de luna*": *una cifra de la poética de Bécquer*) observa algunos de los elementos más representativos de la poética becqueriana en este cuento, en concreto la problemática de la dicotomía realidad/ficción.

Todas estas aportaciones hacen que el volumen sea imprescindible para quien desee estudiar la narrativa romántica del siglo XIX.



## EL BARRIO DE ISABEL

La obra de Isabel Jurado Cabañes es una declaración de amor. Sus trabajos, dentro del larguísimo hilo de la pintura y, después de tanta vuelta de tuerca, se han convertido en un acto sincero de reconciliación.

Vivimos tiempos de confusión permanente. Cada mañana, casi cada mañana, los medios de comunicación se nos meten en casa con alguna sorpresa capaz de poner en cuestión el día anterior, de ponernos en cuestión a nosotros mismos.

Aquellos que observan la historia como detritus pueden ver en este momento actual el más alto grado de sinceridad. Los que se sientan al borde del desagüe por primera vez, los que participan de la estética de los elegidos, pueden creer que estamos viviendo ya el apocalipsis: El Gran Basurero humea a la luz del atardecer. Junto a la grandeza de "Los Girasoles" de Van Gogh la trivialidad de la cuenta-vivienda; al lado de Ofelia, diáfana sobre las aguas, un negro se deja morir en un contenedor de Algeciras con trazas de serrín en el estómago, después de pasar el estrecho buscándose la vida.

La pintura de Isabel es una declaración de amor a la vida tal como es; sin mitificaciones, sin reflexiones transcendentales: Un muñeco con los ojos vacíos hojea un libro. En un cuadro así es fácil quedarse con el gesto cruel que representa la impotencia; pero Isabel no pinta ese muñeco para que represente nada. El muñeco que utiliza como modelo está sin ojos, le falta un dedo y su antebrazo izquierdo está mal reparado. Sin embargo está así porque los muñecos terminan así cuando se pasa la infancia. Se guardan porque se les coge cariño.

Este muñeco que lee con el hueco de los ojos vacío no es menos trágico que Edipo, aunque parece infinitamente más feliz. Isabel utiliza a veces a los muñecos como modelos precisamente por eso, porque posan como son. A ella le gusta más que pose la gente, pero la gente tiene mucho respeto a convertirse en imagen, porque quiere aparecer arreglada, ser hermosa de alguna manera, no quiere ser como es.

*Lo que sigue son declaraciones textuales de la autora, sacadas de una peculiar entrevista titulada "En torno a una mesa" y publicada en el catálogo de su Exposición antológica en el Palacio de la Merced de Córdoba en el año 1985.*

"En mi obra tengo la necesidad de hacer formas reconocibles, seres que hablen e inquieten al espectador, figuras sin vergüenza, desnudos sin escrúpulos."

"En los años sesenta y setenta la abstracción era la vanguardia. La figuración quedó completamente desfasada; pero, a pesar de mis intentos, no conseguí deshacerme de mis fantasmas, y siguen saliendo a flor del lienzo, se quedan guardados en un rincón. Es el destino del que no coincide con la modernidad."

A Isabel le gusta la gente que se seca las manos con el borde del mandil después de fregar y sale a la acera a ver a las vecinas para saber lo que la calle piensa de los acontecimientos a las tres de la tarde. Isabel no quiere que la gente se avergüence de sí misma; pues la sensibilidad de la piel no tiene canon, es un fluido interior que libra a los cuerpos de las odiosas comparaciones.

De este modo se presenta la teoría del erotismo de vivir, la que sirve para aquellos que no tienen filosofía, por razones obvias, sólo sentidos.

Si nuestra pintora hubiera elegido la expresión de la fotografía, nadie habría reparado en la grandeza ni en la belleza evidente de la deformidad. Si sus cuadros fueran fotos alguien hubiera hablado de obscenidad, de romo realismo, de falta de estilización; pues en el lenguaje académico hay cánones estéticos para las deformaciones. Isabel sólo se ha permitido como eufemismo la trampa de la pintura.

Se restituye así, en la autenticidad de la imagen, a quienes las produce sin posar, sorprendidos inocentemente mientras viven. Se presenta, de este modo, lo trivial sin estrangulamientos expresivos, porque lo cotidiano es lo suficientemente expresivo.

Tan descargada está de sinceridad la palabra realismo que aquí habría que hablar de realismo cotidiano o banal. La ternura, la inexplicable emoción de la ternura, está a la vuelta de la esquina. No hay más que dejarse llevar por el culebrón de la vida como si de una epopeya se tratara, ahora que han muerto todos los héroes.

Los dibujos de Isabel y, también las pinturas, son formas capicúas. Con todo lo dicho hasta aquí no podría ocurrir de otro modo. Si la aceptación de la realidad es su filosofía, la estética formal equivalente no puede recurrir a la esterilización ni al esperpento como recursos expresivos. La línea que recorre la construcción de una obra en esta autora viene de lo real y allí retorna. Se lee de izquierda a derecha y de derecha a izquierda, por poner un ejemplo, con distintos signos, pero con la misma interpretación. Si encontramos dificultades para entender esta metamorfosis es porque también tenemos dificultades para aceptar lo cotidiano, sobre todo el presente.

"Los personajes ancianos tienen la ternura de la experiencia y, a la vez, el rencor de lo ya vivido."

"Nuestro mundo actual es un mundo de imágenes. Quizá más que nunca la imagen tiene una proyección popular y colectiva."

"La obra pictórica es un objeto que tiene algo de real y algo de imaginario. Dentro de un espacio físico se desenvuelven seres en situaciones reales o ficticias que forman parte de mi universo pictórico."