

LITERATURA ESPAÑOLA

SIGLOS XVIII-XIX

MARIA GONZALEZ AGIRRE

1º CUATRIMESTRE

2º FILOLOGÍA HISPÁNICA

1-SIGLO XVIII, ILUSTRACIÓN.

1. ¿Qué fue la Ilustración?
2. ¿Quiénes fueron los ilustrados?
3. ¿Dónde se estableció/triunfó la Ilustración?
4. ¿Cuánto tiempo duró la Ilustración?
5. ¿Cómo compaginan los Ilustrados racionalismo y religión?
6. La Ilustración y España
 - a. Economía española siglo XVIII
 - b. Movimientos artísticos del siglo XVIII en España
 - i. Post-barroco
 - ii. Rococó
 - iii. Neoclasicismo
 - iv. Prerromanticismo
7. Arquitectura grecolatina
8. Géneros principales del siglo XVIII
 - a. Novela, ensayo, poesía, teatro, enciclopedia.
9. José Cadalso
 - a. Biografía
 - b. Contradicciones cadalsianas
 - c. La producción de Cadalso, su obra
 - i. Las *Cartas marruecas*
 1. ¿Dónde y cuándo se publicó?
 2. ¿Por qué no se publicaron en vida?
 3. Orden de las *Cartas*
 4. Estructura
 5. Modelo formal de las *Cartas*
 6. ¿Por qué marruecas?
 7. Corresponsales
 8. Temas críticos de Cadalso
 - a. Crítica monarquía/religión
 - b. Hombre de bien
 - c. Patriotismo
 - d. Pesimismo cadalsiano
 - e. Marxismo

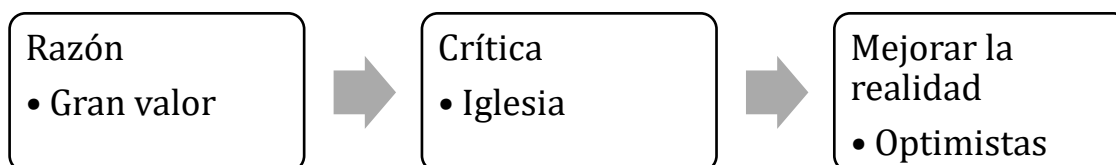
SIGLO XVIII

1. Aproximación a un intento de comprensión de lo que fue la Ilustración

Como idea general, se puede decir que la cultura europea del siglo XVIII se quiere caracterizar por un predominio absoluto de la Razón. En efecto, los ilustrados van a sobreponer la Razón humana a otras fuentes de conocimiento, como puede ser la Revelación (a través de Dios se conoce la realidad), el argumento de la autoridad (un gran filósofo griego quien explica la realidad). Es decir, la Ilustración como movimiento moderno quiere ser un movimiento expresamente **racionalista**. Los ilustrados no van a estar de acuerdo con lo que pudiéramos llamar la cultura eclesiástica, es decir, con el hecho de que la iglesia imponga dogmas y explique la realidad.

El racionalismo siempre implica la crítica, los ilustrados serán críticos con todo. Los ilustrados van a someter a **crítica** a la cultura dominada por la iglesia y van a apostar, como hemos dicho, por la razón, el experimentalismo y ciencia. La ilustración es la confirmación de la época moderna.

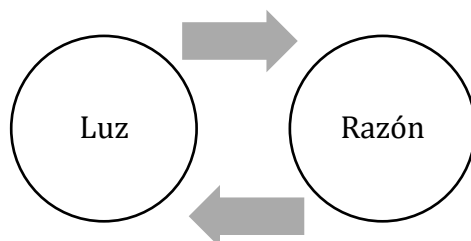
Para los ilustrados, como veremos, por medio de la razón la realidad es **perceptible**, es decir, el hombre, usando la razón, no solo puede conocer y explicar la realidad, sino que incluso puede mejorarla. Por eso, los ilustrados van a ser radicalmente **optimistas**, porque confían en la potencia de la razón humana. Para ellos es muy importante la idea de **progreso**, el hombre es capaz de mejorar la realidad, es capaz de progresar, y lograr ser **feliz**.



Para los ilustrados es más importante la Diosa Razón que el Dios de las religiones. Como veremos, ellos plantean un **Deísmo** o **Teísmo**, que explicaremos más adelante. Como veremos también, la Ilustración tiene sus raíces en el siglo XVII, sobre todo, aunque no solo, en Inglaterra y a lo largo del XVIII se extenderá en mayor o menor grado por toda Europa, fundamentalmente desde Francia. Vamos a plantearnos unas cuantas preguntas básicas.

1. ¿Qué fue la Ilustración?

La palabra Ilustración, en todos los idiomas, se relaciona etimológicamente con **luz**, como metáfora de la luz o del fuego de la razón. El fuego que Prometeo quito a la iglesia y dio a los hombres. En español se llamó *Ilustración*, en francés *Lumières* (las luces), en italiano *Illuminismo*, en alemán *Aufklaerung* y en inglés lo llamaremos *Enlightenment*.



En 1784 Kant publica un pequeño libro que se titula *¿Qué es la Ilustración?* En el que decía lo siguiente: “un espíritu emancipado, un espíritu liberado del dogmatismo¹, de la autoridad”. Para Kant la Ilustración es **liberar a la Razón de los dogmas**, hay que ser anti dogmático, y también hay que liberarse de la **autoridad**, todo hay que someterlo a la crítica y juicio de la Razón. Kant propone un lema para la Ilustración: ¡sapere aude! Que significa atrevete a saber, es decir, sé crítico.

En Francia se escribirá la gran obra de la Ilustración, la *Enciclopedia Francesa* donde se plantea el ideal de hombre ilustrado, el filósofo. La enciclopedia define así al filósofo: “un hombre que desprecia la tradición, el consentimiento universal, la autoridad y osa pensar por sí mismo.” Los ilustrados luchan contra el dogmatismo, las supersticiones, todo lo que ataca a la libre expresión y el libre pensamiento.

2. ¿Quiénes fueron los Ilustrados?

En un principio, la Ilustración fue un movimiento **elitista**², auspiciado por algunas monarquías y por una parte importante de la aristocracia, de la nobleza, con el objeto sobre todo de **modernizar** los estados las monarquías, de racionalizar la administración pública, de modernizar los ejércitos y de proveer algunos servicios sociales tipo alcantarillado, iluminación pública... Pronto se sumaron filósofos, intelectuales y también un grupo social emergente con mucho poder social, cultural y económico, pero sin poder político en el Antiguo Régimen: la **burguesía**. El pueblo ignorante quedó fuera de la Ilustración, de hecho,

¹ Dogma: una supuesta creencia o verdad que existe y no se cuestiona.

² Desde arriba se pretenden cambios racionalizadores, modernizadores.

el lema del sistema político de la Ilustración es “todo para el pueblo, pero sin el pueblo” (Absolutismo Ilustrado).

- Como veremos, la elite ilustrada (monarquía, aristocracia, nobleza absolutista) cometió un gran error al alimentar a la **burguesía** que terminara siendo **revolucionaria** y destruyendo el sistema. Las monarquías necesitan a los burgueses para realizar sus reformas y lo que hacen es alimentar al enemigo que acabará con ellos. Es el caso evidente de la Revolución Francesa de 1789. Son los burgueses los que la empujan, el pueblo se les une, pero luego los burgueses le dan una patada.
- El proceso de la Ilustración es la demostración obvia de que cuando desde arriba, desde el poder, se abre la puerta de la razón, de la crítica, de la libertad, estas no van a tener límites. Es decir, la historia de la Ilustración es la historia de la **pérdida de control** del poder respecto a los cambios. Esto es MUY IMPORTANTE porque después de la Ilustración el poder va a tomar nota.

3. ¿Dónde se estableció/triunfó la Ilustración?

La Ilustración, y eso explica muchas cosas, no se produjo en los países que hoy en día llamamos países árabes, ni en general en África ni en Asia. La Ilustración es un fenómeno **européico**, pero con matices. Fue mucho más potente en lo que llamamos la Europa **occidental** que en la Europa oriental. También hay grados dentro de Europa, la Ilustración fue mucho más potente en Francia y en el centro de Europa que en España. En la América Hispana, hay una prolongación de la Ilustración europea, suave y por supuesto, Estados Unidos es hijo de la Ilustración. La Revolución americana de 1776 es consecuencia de la Ilustración europea.

4. ¿Cuánto tiempo duró la Ilustración?

La Ilustración hunde sus raíces en el siglo XVII y es un fenómeno fundamentalmente del siglo XVIII. Por poner unas fechas, desde 1715 (muerte Luis XV) hasta 1789 (revolución francesa).

Fechas a tener en cuenta:

- 1776 (independencia EEUU, revolución americana)
- 1789 (R. francesa)
- 1793 (decapitación Luis XVI)

Por supuesto, la Ilustración sufrirá muchas **contradicciones**. Por ejemplo, algunos de los ideales de la Ilustración son las magníficas ideas de **tolerancia**, paz universal, derechos humanos. Sin embargo, el siglo XVIII fue un siglo de constantes **guerras**, de grandes invasiones de los ejércitos. Guerras entre príncipes por razones puramente económicas.

La crítica ilustrada se escapa del control del poder y no tuvo límites. Se criticó la historia, la política, la iglesia, la biblia, las leyes, las costumbres sociales, la educación, la literatura y las artes; la crítica llegó hasta el dogma religioso y el rey. Sin embargo, en **España** la crítica de la Ilustración fue mucho más **moderada**, los Ilustrados no criticaron ni a Dios ni al rey.

Al calor de la Ilustración, se desarrollaron enormemente las **ciencias** y la **tecnología**. Se construyeron increíbles barcos de guerra, se midieron las dimensiones de la tierra, se hicieron grandes descubrimientos científicos y matemáticos, se estudió la naturaleza, se crearon academias y sociedades científicas, (la primera la *Royal Society* en Londres, RAE, la academia de Bellas Artes de San Fernando, las sociedades de amigos del país). Desde un imparable **optimismo**, el hombre cree en el poder de su razón, en un racionalismo sin límites, capaz no solo de entender la realidad, sino incluso de **corregirla**. La realidad tiene leyes científicas que el hombre es capaz de descubrir. Es decir, desde el optimismo ilustrado, el hombre tiene **respuestas** a las preguntas. Al filósofo ilustrado no le interesan las tradicionales preguntas metafísicas sobre Dios, el alma, la muerte... sino que se pregunta sobre aspectos científicos, experimentales, a los que es capaz de encontrar respuesta.

Los **jardines neoclásicos** como ejemplo de Ilustración, el proceso técnico permite grandes viajes, permite el acceso a culturas remotas. Esta fe en el progreso conlleva una moral epicúrea, por supuesto solo entre las elites. La tierra es un lugar para disfrutar, es un lugar para el placer.

En Inglaterra, deberíamos citar a unos cuantos precursores. Por lo menos, a dos:

- Newton (1642-1724). Con él nace el método científico moderno, es decir, él es ya la modernidad. Instrumentos fundamentales para Newton son la **observación** de la realidad, la **experimentación** con ella, es decir, el trabajo de laboratorio (la empírea). Una vez observada y experimentada la realidad, Newton induce leyes científicas que explican el funcionamiento de la realidad. No son leyes políticas, sino científicas (ej. La gravedad). Esto supone un avance espectacular, no solo por lo que hace, sino por cómo lo hace, ya que establece el **nuevo método científico** basado en lo empírico y en la razón (empirismo y racionalismo). También es importante la crítica sistemática al argumento de autoridad → algo no es cierto simplemente porque una autoridad, o

alguien que se considere autoridad, lo diga. Todo esto estará en la base del pensamiento Ilustrado.

- Locke (1632-1704). Mencionaremos dos aspectos que son muy importantes. Locke incorpora el empirismo y el racionalismo newtonianos a las **ciencias humanas**, es decir, la ética, la política, la economía, etc. Escribió un libro muy importante llamado *Ensayo sobre el entendimiento humano* en el que sostiene que la fuente del conocimiento para el hombre no son las ideas innatas sino la **experiencia** y la **observación**.
- René Descartes
- Adam Smith (siglo XVIII) este autor inglés teorizará sobre el sistema económico correspondiente en la época ilustrada (capitalismo, liberalismo económico). Escribe (*Investigación sobre la Naturaleza y Causas de*) *la Riqueza de las Naciones* (1776). En efecto, Smith es el primer gran teórico del **capitalismo**. Teoriza sobre la división del trabajo, la libertad de mercados, el trabajo como fuente de riqueza, y, sobre todo, lo que llama el “principio del egoísmo” como motor de la economía, centro del capitalismo. La esperanza de ganar dinero es lo que incita al hombre a crear riqueza.

¿Cómo compaginan los Ilustrados racionalismo y religión?

Los Ilustrados se muestran furibundamente en contra de las supersticiones, del oscurantismo religioso, del ultra catolicismo, sobre todo, en España. A este respecto, distinguimos dos corrientes en la Ilustración:

1. Deísmo o Teísmo

Muchos ilustrados lo fueron. El precursor es un inglés llamado John Toland y continuarán sus ideas muchos ilustrados franceses, sobre todo, el más importante, Voltaire. Según el Deísmo, Dios sería algo así como un **lejano Arquitecto**, muy sabio, que creó un mundo regido por leyes perfectas y permanentes, es decir, los milagros no existen. Para ellos hay leyes que el hombre, por medio de la **observación de la realidad**, la experimentación con ella, y el uso de su razón, puede **descubrir**. El hombre es capaz de **entender** la realidad, no necesita la Revelación divina.

2. Materialismo o Ateísmo:

El pensador más importante es un noble francés de origen alemán, el barón de Holbach (1723-1789). Él llega a negar la existencia de Dios, por lo tanto, ateísmo: Dios no existe. Escribió miles de páginas **contra la religión**. La naturaleza, la realidad es solo material, y la materia está regida por fuerzas, leyes que se pueden estudiar. Según él, la materia es eterna, la libertad no existe y la religión es consecuencia de la ignorancia manipulada por el absolutismo. La materia incluso tiene capacidad de pensamiento, el hombre también es solo materia, no hay espíritu, no hay alma, por lo tanto, está sometido a las leyes de la materia y es capaz de pensar.

La Ilustración y España

Como veremos, España en el siglo XVIII es una de las grandes **superpotencias** y será el último siglo en que esto sea así. Es todavía el imperio más poderoso. En España hubo Ilustración, pero también es cierto (Y ESTO ES MUY IMPORTANTE) que la penetración en España fue tímida, tardía y lenta.

- Tímida porque fue mucho menos potente y más **moderada** que la gran Ilustración francesa. Los ilustrados españoles nunca criticaron el absolutismo (trono), ni el dogma católico. Nunca fue una Ilustración revolucionaria.
- Tardía, ya que triunfa (si es que realmente triunfa) hacia 1750, hasta entonces, el ámbito del arte persistirá el barroco.
- Lenta, la penetración nunca llegó hasta el pueblo, siempre fue **elitista**, arriba y desde arriba.
- También fue corta, porque con la Revolución francesa (1789) se acabó el espíritu ilustrado en España, por miedo al contagio de lo que está pasando en el reino vecino.
- También fue una ilustración absolutamente minoritaria, de arriba y desde arriba. Es más, el pueblo no solo no era ilustrado, sino que era anti-ilustrado, lleno de supersticiones, controlado por la religión. El pueblo consideraba la Ilustración como algo extranjero, antipatriótico.

Fue **insuficiente**, nunca fue ni revolucionaria ni herética ni atea.

Sin embargo, y dicho todo esto, hay que decir que el siglo XVIII fue un buen siglo para España: la población creció, hubo un auge económico y comercial, tras la Guerra de Sucesión, recupera su influencia internacional con un impresionante poder naval y militar.

Economía española siglo XVIII

Increíble paradoja:

1. España es el **imperio** más grande del momento.
2. España es una **potencia militar** y sobre todo naval.
3. Sin embargo, la **economía** española está **muy poco desarrollada**, se encuentra muy anticuada. El 60% de la población se dedica al sector agro pastoral, pero tanto la ganadería como la agricultura española están sin modernizar y la vida rural es una vida de supervivencia. Lo mismo pasa con la minería, con los gremios artesanos, con la pesca. Así como en otros países comienza la industrialización, en España no existe, excepto las ferrerías (País Vasco), industria textil (Cataluña), industria de la seda (Valencia y Granada) y la del tabaco (Sevilla). LA ECONOMÍA OBVIAMENTE NO FUNCIONA.

Entonces, ¿de dónde sale el dinero? De las **colonias americanas**. La riqueza española se consume inmediatamente, tanto que España en el siglo XVIII es un gigante con los pies de barro.

Movimientos artísticos del siglo XVIII en España

Normalmente al hablar del siglo XVIII en España se incurre en una simplificación. Se identifica este siglo con el Neoclasicismo, cuando en realidad, desde el punto de vista de los movimientos artísticos, el XVIII fue mucho más complejo. Básicamente, se sucedieron o convivieron cuatro movimientos artísticos:

1. Post-barroco: los ilustrados rechazaban el Barroco, sobre todo, la degeneración, la degradación del Barroco español, porque el Barroco, y sobre todo su degradación, es el movimiento anti racionalista por excelencia. Los ilustrados no pueden soportar todos los excesos barrocos. Sin embargo, el Barroco es considerado por el pueblo ignorante como no solo el arte preferido, sino como lo genuinamente español. De hecho, el post-barroquismo perdura y perdura en España en el siglo XVIII en palacios, iglesias, en la literatura y en el teatro, para desesperación de los ilustrados, incluso hasta más allá de la primera mitad del siglo. Es más, el teatro post-barroco español, se representará

prácticamente hasta finales del siglo XVIII. Hay que pensar que alguna de las obras más importantes de Moratín se estrena ya en el siglo XIX. Se trata sobre todo en la literatura, en el teatro, de un Barroco chabacano (de mal gusto), lleno de efectos, de aparato teatral, es una degradación de lo que fue el gran Barroco en el siglo XVII.

Calderón muere en 1681, y a partir de ahí el Barroco español cae en una decadencia. El post-barroco mantiene las características formales externas del gran Barroco del XVII, pero en cuanto a contenidos, queda reducido a un **arte vacío**, es solo una caricatura, una recreación de lo que fue el gran Barroco.

2. Rococó: se trata del **movimiento ilustrado**. Por supuesto, no es el arte neoclásico, es muy distinto a él. Pero sí curiosa y paradójicamente, es un arte ilustrado. Si el neoclasicismo es la plasmación en arte del racionalismo ilustrado, el Rococó va a ser la plasmación en el arte del espíritu ilustrado por la búsqueda de **pequeños placeres**, y de la **felicidad**. Por supuesto, se trata de un movimiento absolutamente **elitista**. Fundamentalmente, se manifestará en las artes decorativas (pequeños muebles, papeles, paredes...), tendrá que ver con un arte juguetón, menor, ligero, superficial, galante, gracioso, pero también relacionado con la sensualidad, la despreocupación moral, la exaltación de pequeños placeres... Por ejemplo, las porcelanas francesas de Sèvres, las fuentes mitológicas de los jardines de Versalles, o de la granja de Segovia, las cuevas o cascadas falsas de los jardines reales, o pequeños palacetes, o los cuadros de Watteau, la portada de la basílica de Santa María (Donostia)...

IMPORTANTE. En el ámbito de la literatura, fue poesía Rococó la poesía anacreóntica, la poesía que canta los pequeños placeres (el vino, la comida, el amor...).

3. Neoclasicismo: A los ilustrados les entusiasma la armonía, la simetría, la elegancia, la **racionalidad**, del antiguo arte **grecolatino**, en buena medida, los neoclásicos van a imitar este arte, cuyo ejemplo sería el Partenón del Acrópolis. Por supuesto, ni el neoclasicismo ni la arquitectura neoclásica nunca serán populares en España porque serán sentidos como **extranjeros**. Sin embargo, en toda Europa, y más tarde también en EEUU la arquitectura neoclásica se entenderá como el arte del poder. Es decir, será el estilo artístico oficial del **absolutismo ilustrado** del siglo XVIII. Los modelos por lo tanto son la Grecia y Roma clásicas, por supuesto, la Francia de siglo XVII (Versalles) y también la Italia del siglo XVIII). El neoclasicismo es lo opuesto a la degeneración post-barroca. Persigue lo que los ilustrados llamaban “el buen gusto”, consistente en la austeridad de líneas, la simetría, el equilibrio, la racionalidad. Sorprende que los ilustrados neoclásicos pasen de la imitación de lo clásico a la preceptiva, es decir, a que

el arte tenga **reglas** que haya que cumplir obligatoriamente. Es decir, los neoclásicos eliminan la libertad de creación, sus Poéticas son preceptivas (obligatorias), es decir, establecen reglas. El preceptista francés más importante fue Boileau, el italiano Muratori, y basándose en estos dos, Luzán escribirá su Poética. Lo más importante es el criterio de **verosimilitud**, es decir, crear un arte absolutamente creíble, de lo que queda desterrado la fantasía, el misterio, la imaginación...También otra regla es cumplir estrictamente con el criterio de **unidad**, no se puede mezclar lo trágico con lo cómico, lo elevado con lo vulgar, la prosa con el verso, tampoco es posible la polimetría, por supuesto el teatro debe cumplir estrictamente la regla de las tres unidades (tiempo, espacio, acción). Unidad en el tiempo, Solo puede haber un espacio teatral, un decorado y también unidad en la acción: solo puede haber una trama, no hay secundarias.

También unidad en el **estilo**, hay que utilizar un estilo elegante, sin excesos, dejando de un lado lo barroco, implica la idea del concepto de un **arte útil**. La literatura tiene que enseñar, criticar, corregir los errores de la realidad. Tiene que ser una literatura y un arte **DIDÁCTICO**. Para los neoclásicos es fundamental la máxima de Horacio *docere delectando* (enseñar disfrutando). Es una **literatura moralizante**, que tiene que instruir, enseñar. Tiene que ser una literatura de carácter universal, es decir, que analice la realidad de cualquier lugar. Entonces entendemos lo que hace Cadalso, una crítica.

4. Prerromanticismo

ARQUITECTURA GRECOLATINA

En la primera mitad del siglo XVIII (1719-1748) se descubrió las ruinas de dos ciudades del imperio romano sepultadas por la lava del Vesubio desde el siglo I: Pompeya y Herculano. Sorprendentemente las dos ciudades se conservan increíblemente bien y allí los estudiosos observan en directo e *in extenso* la arquitectura original romana. En buena parte, como consecuencia de esto, los ilustrados van a escribir bibliografía de carácter arqueológico entre los que habría que destacar dos Ambas son del importantísimo Winckelmann:

- *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura* (1755)
- *Historia del arte de la antigüedad* (1766)

Por aquellas fechas también un gran artista italiano, Giovanni Piranesi, hizo su amplísima serie de grabados sobre los edificios de las ruinas. Al mismo tiempo, instituciones académicas concedían becas para que una pequeña élite de estudiantes y estudiosos viajara a Roma y descubriera las ruinas.

Entre otros factores todo esto que hemos dicho contribuyó a divulgar y a fomentar la **arquitectura grecolatina** que los ilustrados adoptarán como propia, especialmente los neoclásicos, adoptarán como **propia de la Ilustración**. De forma que la arquitectura neoclásica se convertirá, a parte de una moda, en la arquitectura **propia del poder**.

Aunque fueron muy copiados los restos romanos y la arquitectura romana, se prefirió por encima de todo el modelo anterior, el de la **Grecia clásica**. De entre los tres estilos arquitectónicos fundamentales de la Grecia clásica (dórico, jónico y corintio) se prefirió el **dórico**, columnas lisas o estriadas con una basa muy sencilla o sin basa y con el capitel. A esto se le añade el frontón triangular cuyo interior se decora con esculturas. De Roma van a tomar específicamente dos elementos arquitectónicos muy importantes que no había en Grecia: cúpula y los arcos triunfales.

Ejemplos: fachada de la catedral de Pamplona, la puerta de Alcalá, Gliptoteca, Hermitage.

Géneros principales del siglo XVIII:

1. La novela

Se suele decir que el siglo XVIII es un siglo sin novela, pero no es verdad. No es fácil crear novelas desde los postulados estéticos del neoclasicismo. Sin embargo, al siglo XVIII pertenecen 3 novelas que son de las más importantes de toda la historia de la novela universal:

- *Los viajes de Gulliver* (Jonathan Swift)
- *Robinson Crusoe* (Daniel deFoe)
- *Las amistades peligrosas* (Choderlos de LaClos)
- Aunque no es una novela, podríamos hablar aquí de una obra fundamental de Cadalso: *Noches Lúgrubas*, es un fascinante libro agenérico prerromántico. Lo interesante es que el mismo autor de las frías *Cartas Marruecas* escriba este delirio prerromántico.

Periodización:

- En España, hasta 1750, pervive el **Postbarroquismo** y hay dos novelas muy importantes: *Visiones y visitas* de Torres con Don Francisco de Quevedo por la corte (1727, Diego de Torres Villarroel) y *Vida, ascendencia, nacimiento, crianza y aventuras* del doctor don Diego de Torres Villarroel (1743-1758, Diego de Torres Villarroel). Aunque parezcan que son novelas de aventuras, son **didácticas**.

- Hacia la segunda mitad del siglo XVIII se escribirá la novela propia del **neoclasicismo**, es decir, novela **didáctica**, la novela está lastrada porque quiere enseñar. La más famosa de todas es *Historia del famoso predicador Fray Gerundio de Campazas, alias Zotes* del Padre Isla (1758-1760).
- A finales de siglo se impone lo que se llamó la novela **sentimental educativa** lacrimógena escrita por ilustrados, pero será uno de los factores que favorecerá el paso al prerromanticismo. Rousseau es el representante, la novela más importante *Emilio* (1762), que se habla sobre el proceso educativo y formativo de un adolescente. Es un tipo de novela racionalista donde se alaba la utilidad de la enseñanza, pero al mismo tiempo es una novela llena de sentimentalismo, filantropía, humanitarismo, que dará paso al Romanticismo.

2. El ensayo

Es el género por excelencia de los ilustrados, principal género del neoclasicismo porque por su propia naturaleza el ensayo es un **género didáctico** per se. Por tanto, responde al **objetivo** de los ilustrados de escribir una **literatura útil**, de cierta propaganda. El estilo que se persigue es supuestamente clásico, frío, llano, directo, natural y preciso. Una prosa absolutamente opuesta a la hiperretórica del barroco degenerado. Esta prosa quiere ser armónica, equilibrada y responder a lo que los neoclásicos entienden por 'buen gusto'. No pretende emocionar, sino **suscitar la reflexión**; ejerce la crítica, no solo busca explicar la realidad sino, incluso criticarla y corregirla.

Por supuesto, usando como instrumento la palabra al servicio de la **razón**. La lengua española se convierte en lengua de ciencia y de filosofía desafiando al latín. El español como lengua de cultura se enriquece enormemente con tecnicismos y neologismos. Se escribirán ensayos sobre todas las disciplinas en la prensa. Nos interesan aquellos ensayos que cuando se escribieron no tenían una exacta vocación literaria, pero que con el paso del tiempo forman parte de la historia de la literatura, como sería, Gaspar Melchor Jovellanos, que con sus ensayos técnico-políticos como son *Memoria sobre la policía de los espectáculos y diversiones públicas* (1790) e *Informe en/sobre el expediente de la ley agraria* (1795). Por supuesto, el ensayo más importante de la literatura española del XVIII es *Cartas marruecas* de José Cadalso publicadas póstumamente en 1789. Cadalso escribió más ensayos, el más famoso después del anterior es *Los eruditos a la violeta* (1772).

3. Poesía

1. Poesía postbarroca. Los poetas postbarrocos del XVIII quieren, pero no consiguen imitar a los grandes maestros del siglo áureo, barroco español. Se escriben poemas de carácter gongorino, petrarquista, fábulas mitológicas, sonetos morales, sonetos burlescos...
2. Poesía ilustrada o neoclásica. Desde la perspectiva de un lector del siglo XXI es muy difícil escribir buena poesía o poesía perdurable desde los presupuestos neoclásicos. La poesía neoclásica pretenderá ser una poesía **moralizante, didáctica y útil**. Por supuesto, la poesía neoclásica fue absolutamente minoritaria y elitista que se escribía en tertulias o en cenáculos, unos autores se leían a otros. La RAE que se funda en 1713, convocaba concursos sobre églogas, para exaltar la preceptiva literaria o sobre temas épicos. Por ejemplo: la toma de Granada o la quema de las naves de Hernán Cortés.

Habría que hablar de una Escuela Salmantina en la que participaría Cadalso, porque como veremos entre los años 1773 y 1774 está en la ciudad. La escuela salmantina empezó escribiendo poesía bucólica, pero un poco más tarde, Jovellanos recomienda la imitación de poetas ingleses como Pope o Young y se empezará a escribir una poesía de carácter moral, filosófico... El poeta más importante de la escuela salmantina sería Juan Meléndez Valdés.

3. A parte de eso, influidos por el Rococó muchos poetas ilustrados escribieron poesías anacreónticas. Poesías ligeras, menores, normalmente de metros cortos, una poesía despreocupada, frívola, a veces de un bucolismo ingenuo, a veces de carácter hedonista. Casi todos los neoclásicos escriben poesías anacreónticas, una de las más famosas es de Nicolás Fernández de Moratín y es "Mi barquerilla".
4. Las odas ilustradas son poesía solemne, de propaganda de la ilustración, moral, filosófica, que conmemora grandes hechos históricos, una poesía monumental que predica el humanitarismo, la filantropía. Se suele hablar de canciones pindáricas, el nombre viene por el poeta Píndaro que escribía sobre atletas. Los neoclásicos escriben poesías larguísimas y solemnes con infinidad de alusiones mitológicas y con temas tan interesantes como el progreso educativo, la higiene, los avances técnicos o el canto de supuestos grandes personajes. La oda horaciana el modelo lejano es Horacio y el cercano Fray Luis de León, pero las imitaciones quedan muy lejos de la calidad de este. Van a usar lira o variantes de esta para temas religiosos o fenómenos de la naturaleza o aspectos científicos, temas morales. Las elegías ilustradas son importantes no tanto por se, puesto que necesariamente tienen que ser sentimentales; preparan el camino al **Romanticismo**. Se toma como ejemplo Nights de Young (1742-1745). Inevitablemente

se da cabida al sentimentalismo, al dolor (semilla romántica) y a la reflexión moral (neoclasicismo).

Comienza la literatura sepulcral, la literatura de las ruinas, cementerios, noche, tumbas... La poesía didáctica se pretende cantar en versos los conocimientos científicos, filosóficos, técnica de la caza... En este grupo había que incluir las **fábulas de inspiración esópica**. Los dos fabulistas más importantes son Samaniego con sus *Fábulas en verso castellano* (1781) y Tomás Iriarte con *Fábulas literarias* (1782). La poesía satírica a imitación de Quevedo que puede satirizar costumbres, gustos literarios... La poesía pornográfica y prostibularia con mucho humor se plantean temas sexuales, eróticos... *Arte de las putas* de Fernández de Moratín y *El jardín de Venus* de Samaniego.

4. El teatro

Para los neoclásicos el teatro, junto con el ensayo, es el género predilecto porque ellos entienden que el teatro es un espectáculo que por su carácter público e inmediato es muy **útil para educar**, enseñar, publicitar, manipular... Los ilustrados no solo escribieron teatro, sino que además **teorizaron** sobre él, en esa minoría ilustrada hubo grandes debates sobre el sentido y la utilidad del teatro, posiblemente estos teatros fueron más interesantes que la propia producción dramática. Durante muy buena parte del siglo XVIII el teatro de éxito es un teatro **postbarroco**, absolutamente inverosímil, disparatado, lleno de aparato escénico, de efectos teatrales, pero muy vacío de contenido o defensor de ideas morales y sociales arcaicas.

Los ilustrados quieren ferozmente acabar con esto, proponen un teatro **neoclásico**, racionalista, de carácter universal, útil, didáctico, verosímil, que responda al criterio de unidad y que cumpla con la regla de las 3 unidades (acción tiempo y lugar) ... Para desgracia de los ilustrados, este tipo de teatro nunca fue popular, siempre fue **minoritario y elitista**, y se estrenó muy tarde. Podemos decir que fue un teatro de cámara.

Junto al teatro postbarroco (comedias de magia, comedias militares) existe en el siglo XVIII otro teatro popular con algunas características ilustradas, es decir una prolongación de la comedia barroca, pero con temas o personajes ilustrados y a finales de siglo un nuevo tipo de teatro que anuncia ya el prerromanticismo al que llamaremos comedia sentimental o lacrimógena. Entre las ideas típicamente ilustradas destaca la de la filantropía, humanitarismo, promoción de los derechos humanos... Esto llevará, al igual que al caso de Rousseau a cultivar esos sentimientos de filantropía y a escribir este tipo de comedias llenas

de patetismo. *El delincuente honrado* de Jovellanos (1774). El sainete que habla de pequeños conflictos de la vida cotidiana en la ciudad, una pieza breve, costumbrista, urbana; su objetivo es divertir, de aquí procederá la futura zarzuela. El sainetista más importante será Ramón de la Cruz.

No se pueden mezclar los géneros: o tragedia o comedia. La tragedia casi nunca popular.

✓ Tragedia histórica

Por supuesto con personajes que pretenden ser sublimes y ejemplares, héroes, nobles de altísimo linaje... Se presenta un mundo trascendentalizado. El tema casi siempre es el mismo: lucha por la **libertad** protagonizada por un **héroe noble**, contra un tirano, normalmente extranjero... Es un tipo de tragedia promovida desde el **gobierno** que canta las glorias del absolutismo ilustrado. *Guzmán el bueno* (1777) de Nicolás Fernández de Moratín, *Pelayo* (1769) de Jovellanos y *Sancho García* (1771) de Cadalso. *La Raquel* (1772) de Vicente García de la Huerta sí fue popular porque en realidad es una crítica y reivindicativa, y canto de la vieja nobleza y ultracatólica.

✓ Comedia

Solo una acción, argumentos muy simples, simplificación de la trama, adecuación del registro sociolingüístico al nivel social, con unidad de estilo, decoro poético, escrupuloso respeto a la regla de las 3 unidades... No se mezcla el verso y la prosa. Personajes comunes, burgueses, pequeños nobles, criados, muy lejos del hipersentimentalismo, de las grandes aventuras. Carácter claramente **didáctico y moralizante**, sobre todo una crítica suave.

El autor más importante es Leandro Fernández de Moratín que recoge en su teatro pequeños conflictos sociales, preocupaciones menores de un ciudadano medio. Un teatro verosímil, creíble, razonable, muy bien construido. Resulta blandamente interesante. Escribió poco y muy tarde en la *Comedia Nueva* o *El café* (1792) sigue ridiculizando el teatro postbarroco. En otra de sus obras, *El Varón* (1787) critica a los burgueses que se fingen nobles. *La mojigata* (1791) critica la falsa religiosidad. En otras dos obras critica el derecho a elegir marido. *El viejo y la niña* y su comedia más famosa: *El sí de las niñas*.

5. Enciclopedia

Una fascinante aventura editorial (se ganó mucho dinero con ella), intelectual y política. Supuestamente, era un **inocente diccionario** en el que se explicaban términos de todo tipo (técnicos, económicos...), pero realmente, en muchas entradas insospechadas, de forma no

evidente, se exponían los temas y sobre todo la **crítica** preferida por los filósofos. Disimuladamente, para engañar a la censura, la enciclopedia atacó a todas las opiniones establecidas, los dogmas... de forma que la enciclopedia se convirtió en un libro de carácter doctrinal, político, y por encima de todo, **hipercrítico**. Sin duda, contribuyó a la **revolución**. Se publica a partir de 1751 y se prolonga la publicación unos 20 años, hasta los años 70. En total, miles de páginas, 28 tomos de enciclopedia, 17 de los cuales eran texto y 11 láminas. Más de 25.000 páginas y más de 60.000 artículos. Los directores fueron Diderot y D'Alembert.

Los dos directores concedieron a los colaboradores que escribieron los artículos la máxima libertad de pensamiento y expresión y esta es una de las grandes virtudes de la enciclopedia. Se conocen por lo menos 140 enciclopedistas censados, pero **muchos más** permanecen en el anonimato. Colaboraron los más grandes pensadores del momento, citaremos solo algunos, aparte de los directores, Malesherbes, Montesquieu, Rousseau, Voltaire, D'Holbach.

Fue una obra que suscitó **debates**, discusiones, no solo entre los lectores, sino también entre los propios redactores. Por eso se suele decir que la historia de la enciclopedia es una historia de ruido y de furia. Tuvo muchos enemigos, en el **poder**, cuando se dieron cuenta de que esto se escabía de las manos, los jesuitas, por ejemplo. Hubo escándalos, algo de clandestinidad, y finalmente el Papa condenó la enciclopedia. El sistema de poder establecido, tarde, pero se dio cuenta, de la capacidad transformadora de la enciclopedia. El poder va a aprender una lección: hay que controlar la lectura.

JOSE CADALSO

1. Biografía

Nació en el sur de Andalucía, en Cádiz en el año 1741. Son muy importantes las dos cosas, Cádiz porque en aquel momento era una ciudad muy importante, **comercial**, razonablemente ilustrada, rica. Su familia es vasca, su linaje estaría en Zamullo. Su abuelo fue un vasco cerrado, que no hablaba castellano, solo euskera, y tuvo 29 hijos. Se ocupó de que todos sus hijos hablaran castellano, y entonces, al padre de Cadalso, le parecía pequeño Euskal Herria.

Cadalso escribe dos libros de memorias: *Memoria de los acontecimientos más particulares de mi vida*: dice lo siguiente sobre su padre “[mi padre] nació con demasiada viveza, para gastar su vida en hablar vascuence, beber chacolí, plantar castaños, y conversar de abuelos...”.

El padre de Cadalso estableció la residencia familiar en Cádiz, ya que era un noble rico y razonablemente ilustrado. Por lo tanto, él nace en una familia rica.

El momento en el que nace es en el que la **Ilustración** triunfa más en España, pero eso no importa porque él no estará en España.

Dos datos importantes sobre su nacimiento:

- A consecuencia del nacimiento de Cadalso **muere su madre**.
- Cuando nace, su padre no está, es más, no conoce a su padre hasta que tenga 12 años, ya que era un comerciante y estaba viajando.

Se va a hacer cargo del niño un tío suyo, hermano de su madre, llamado Mateo Vázquez. Este era un jesuita ilustrado, muy culto, director del colegio de la compañía de Jesús de Cádiz, que, en 1750, cuando Cadalso tiene 9 años, toma una decisión muy importante, mandar al niño a estudiar al colegio de los jesuitas de **París**³. Allí el niño se convierte en un adolescente y a los 13 años conoce a su padre, sobre todo se impregnará de todo lo que estaba pasando allí. Aprende un francés perfecto. El colegio de los jesuitas de París está dirigido por un amigo de Mateo Vázquez, que es el padre Latorre, que es el protector de Voltaire.

Cuando conoce a su padre, este toma otra fascinante determinación, y es viajar con su hijo al otro gran país ilustrado: **Inglaterra**, Londres. El joven adolescente va a aprender perfectamente a hablar y escribir en inglés.

Cuando regresa a España (con más o menos 16 años) con su padre, va a sufrir un **choque cultural**, se va a sentir extranjero en su propio país. En su otro libro autobiográfico *Apuntaciones autobiográficas*, escribe lo siguiente “...entré en un país que era totalmente extraño para mí, aunque era mi patria. Lengua, costumbres, traje: todo era nuevo para un muchacho que había salido niño de España y volvía a ella con todo el desenfreno de un francés y toda la aspereza de un inglés. Aumentose mucho esta mala disposición con la vista de miseria de nuestras posadas, caminos, etc. ...”.

Su padre se da cuenta de esto y entonces, puesto que el chaval es un noble, decide que hay que **españolizar** al chico, y le ingresa en el colegio más elitista de toda España, el Real Seminario de Nobles de Madrid.

³ Paris efervescente, preevolucionario.

Cadalso joven se va a convertir en un *petimetre*, o dicho con otra palabra *dande*, es decir, en un joven rico, noble, elegante, singular, poliglota, con una cultura más superficial que profunda. Por eso, toma una decisión, quiere ser **militar**, no tanto por vocación, sí por un cierto patriotismo, pero también porque ser militar es llevar uniformes, llevar caballos, es algo **espectacular**... Entonces, su padre le dice que no, y entre los 18 y los 20 su padre le vuelve a mandar a París y a Londres para que se le cure esta idea.

En 1671 Cadalso tiene que volver a España porque su padre se muere en Dinamarca, y se mete a militar, pero no solo se convierte en militar, sino que lo hace en una de las compañías más elegantes: el Regimiento de Caballería Borbón.

En efecto, Cadalso se convierte en algo muy **contradictorio**, ejemplos: le preocupa mucho la ropa. Compró uniformes elegantísimos y caballos para todos los soldados de su compañía, es decir, heredó una increíble fortuna que despilfarró en aproximadamente dos años. Es más, a partir de ese momento tendrá problemas económicos, nunca más le sobraré el dinero.

En 1764 ya era capitán, pero su carrera militar, sus ascensos, fueron muy lentos y eso le desesperaba. Al mismo tiempo, se da cuenta de que tiene que asentar su vida, y empieza a establecer sus primeros **contactos literarios**. Él sabe que tiene que decir algo. Por ejemplo, en 1766 conoce a Jovellanos. También se sitúa en la corte, y va a tener como protector a un personaje muy importante: el conde de Aranda.

Se publica un libelo⁴ crítico, satírico, titulado *Calendario manual y guía de forasteros en Chipre*. Este folleto es atribuido a Cadalso, aunque probablemente él no lo escribió y se le castiga con el exilio de Madrid a Zaragoza. Allí estará dos años entre 68 y 70 y escribirá poesía y hará amistad con Nicolás Fernández Moratín.

Vuelve a Madrid en el 70 donde estará hasta 1772. Entre estos años se enamorará apasionadamente de una actriz llamada María Ignacia Ibáñez a la que cantará poéticamente como Filis. Los amores son un escándalo y él llegará a escribir una tragedia para que ella sea la protagonista. En 1771 con 25 años María Ignacia muere de tifus. También había muerto una hermana de Cadalso una hermana que se llamaba María Ignacia (hace mucho). Y Cadalso queda desesperado, roto.

⁴ Folleto, pequeño libro.

Vamos a hablar de la crisis post mortem de su amada. Hay que tener en mente constantemente al autor neoclásico de las *Cartas marruecas*.

Cadalso, tras la muerte de Maria Ignacia, se queda **destrozado** y su dolor se añade al **escándalo** público/social provocado por esa relación de un militar, un noble, con una actriz. No solo eso, sino que Cadalso va a escribir una **obra sorprendente**, una de las pequeñas obras más fascinantes del siglo XVIII español, una obra que escribe muy cerca en el tiempo respecto a las *Cartas*, pero que es completamente distinta, estamos hablando de las *Noches Lúgubres*, posiblemente, la primera obra **prerromántica** española. El protagonista de esta obra es un hombre desesperado de amores que piensa en desenterrar a su amada muerta en el cementerio. Por lo tanto, noche, muerte, cementerio, excesos sentimentales...ya tenemos aquí una parte de lo que será el Romanticismo.

En otro maravilloso proceso de confusión entre literatura y realidad, entre las fronteras de una cosa y otra, más tarde, se generará la leyenda de que el propio Cadalso quiso desenterrar a Maria Ignacia. Lo que hace Cadalso es **literaturizar** sus sentimientos, es decir, convertir sus sentimientos en literatura. Eso es Romanticismo, no Neoclasicismo. De forma que las *Noches Lúgubres* fue una especie de alivio para **canalizar** su sufrimiento.

Lo cierto es que el Conde de Aranda procedió a desterrar amigablemente a Cadalso a Salamanca en 1771 (para que se desestresara de la situación de Madrid). Allí estará hasta 1774 y entre los años 1773 y 1774 escribirá las *Cartas Marruecas*. En Salamanca conocerá a Meléndez Valdés y se acercará a la escuela salmantina de poesía. En estos años alternó su estancia en Salamanca con Madrid, donde persistió en sus contactos literarios, sobre todo la Tertulia de la Fonda de San Sebastián. Allí alternará con Nicolás Fernández de Moratín, Tomás de Iriarte... escribirá anacreónticas...

Cada vez más **humanista**, pero también cada vez más **patriota** su entusiasmo militar, que nunca tuvo mucho, se va debilitando. Además, tras escribir las *Cartas Marruecas* tiene muchos **enemigos** que no aceptan su crítica. Tras una estancia con su regimiento en Extremadura, para intentar ganar méritos y ser ascendido, en 1779, pidió intervenir en el sitio de Gibraltar, con el objeto de ir prácticamente a la guerra y ganar méritos. En enero del 82 sigue en Gibraltar y consigue el grado de coronel y en febrero, inspeccionando el frente, explotó una granada que le hirió en la cabeza y le provocó la muerte con 41 años.

2. Contradicciones cadalsianas

Cadalso es el ejemplo perfecto del hombre moderno y contradictorio, encontramos las siguientes contradicciones en su vida:

- Por una parte, como veremos, Cadalso fue un **Humanista**, y por otra, fue un **militar**, un noble conservador. Pero por otra parte fue un hombre **hipercrítico** con la España del momento, lo que le generó muchos problemas. Le hubiera sido todo mucho más fácil si no hubiese escrito las *Cartas Marruecas*.
- Fue educado por los **jesuitas** y sin embargo su religión fue muy **laxa**, aunque se autocensura constantemente, no sabemos cómo fue su pensamiento religioso porque no se atrevió a escribir.
- El mismo autor que escribe las *Cartas marruecas* que es un ejemplo perfecto **neoclásica** es el mismo autor que escribe las *Noches lúgubres*, un claro ejemplo de literatura (pre)**romántica**.
- Al mismo tiempo que fue sin duda un **hombre de bien**, un intelectual arriesgado y comprometido, de joven fue *petimetre*, *dandi* y **derrochador**.

En definitiva, estamos ante un hombre contradictorio, controvertido, como suelen ser los grandes hombres, ya que no es un hombre plano.

3. La producción de Cadalso, su obra

No es fácil hacer un inventario sobre las obras escritas por Cadalso, por varias razones:

1. Algunas se perdieron,
2. Otras se rescataron mucho más tarde de su muerte
3. Además, en vida, nuestro autor no publicó nada con su nombre, por miedo:
 - *Don Sancho García* se publica con el nombre de Juan del Valle.
 - Una obra crítica *los eruditos a la violeta* y su poesía *Ocios a la Juventud* se publicaron bajo el nombre de José Vázquez (su nombre + apellido de su tío).
 - Las *Noches Lúgubres* y las *Cartas Marruecas* se publicaron póstumamente en 1789.

- Otra obra crítica sobre la milicia, *El buen militar a la Violeta*, también fue póstuma.⁵

Obras que han **desaparecido** y no podemos recuperar (pero las conocemos porque hay citas):

- *Compendio de arte poética*, es decir, una poética que escribió y no conservamos.
- La linterna mágica
- Posiblemente, una traducción de una Tragedia de Voltaire.
- Una Tragedia en cinco actos, la *Numantina*.

Obras que se han **recuperado recientemente**:

- Novela utópica titulada *Observaciones de un oficial holandés en el nuevamente descubierto Reino de Felizta*.
- Sus apuntaciones autobiográficas, y su memoria: *Memoria de los acontecimientos más particulares de mi vida*.
- También, muy recientemente, una obra de carácter patriótico: *Defensa de la nación española contra la carta persiana 78 de Montesquieu*.
- Otra tragedia titulada *Solaya o Los circasianos*.

Escribió algunas obras muy poco conocidas: *Epitafios para los monumentos de los principales héroes españoles*⁶ y un tratado bélico titulado *Nuevo sistema de táctica, disciplina y economía para la caballería española*.

Sin duda, las tres obras más importantes de Cadalso son, por este orden:

1. *Los eruditos a la Violeta* (1772): fue la obra que más fama le dio en vida a Cadalso, tuvo un cierto éxito. Se trata de **siete lecciones** sobre diferentes ciencias, una lección para cada día de la semana. Es un libro **satírico**, contra la educación, entonces frecuente, que

⁵ Aunque las obras se publicasen después de su muerte, no quiere decir que cuando él estaba en vida no se conociesen.

⁶ Dice que no hay que estudiar nada de esto, solo nos está dando datos.

perseguía la erudición superficial. Por eso el subtítulo: “Curso completo de todas las ciencias, dividido en siete lecciones, para los siete días de la semana, publicado en obsequio de los que pretenden saber mucho estudiando poco”. Eso sería un erudito a la Violeta, un erudito superficial, que parece que sabe, pero no sabe. La obra tuvo mucho éxito, es una obra divertida de leer hoy en día.

2. *Las noches lúgubres*⁷: escritas casi con toda seguridad muy cerca de la muerte de Maria Ignacia. Escritas en tres noches, en prosa, que suponen la primera obra (pre)romántica española. Una obra muy polémica, ya que no está claro si está acabada o no, porque rompe las fronteras de los géneros (hasta el punto de que podríamos decir que es una obra agenérica), y por aquello que hemos explicado antes; la fascinante relación que se establece entre realidad y literatura.

3. *Las cartas marruecas*. Algunos datos de carácter erudito:

– ¿Dónde y cuándo se publicó?

Las escribió en Salamanca entre 1773 y 1774, pero no se publicaron en vida, sino póstumamente en 1789.

– ¿Por qué no se publicaron en vida?

Porque es una **crítica de la cultura española**. La censura actuó porque se trata de una obra hipercrítica que molestó a mucha gente. Destacar la **honestidad intelectual** de Cadalso (MUY IMPORTANTE), esto es parte de su concepto de **hombre de bien**. Para Cadalso, es muy importante insistir en ello, hubiera sido mucho más fácil no escribir las cartas marruecas y es sorprendente y molesto un militar, un noble tan crítico.⁸ Esto también es parte del patriotismo de Cadalso. Él escribe desde el miedo, pero escribe. Por supuesto, la **censura** actúa. En sus apuntes autobiográficos, Cadalso escribe lo siguiente: “Tuve noticia de haberse dado a examen de la Academia de la Lengua mis *Cartas Marruecas*, obra típica que compuse en Salamanca; y desde luego me formé muy corta esperanza de su éxito, respecto de haber en la Academia muchos del sistema opuesto a cuanto digo en ellas, tocante a la nación”. Por lo tanto, como veremos, escribe sabiendo que no le van a dejar publicar. Escribe desde el **miedo**, pero escribe, este es el gran **mérito** de Cadalso.

⁷ La estudiaremos en 4º.

⁸ Esto parece muy muy importante, ponerlo en el examen si o sí.

– Orden de las Cartas.

Otra contradicción: que en un clásico no haya un orden sistemático. Todos los estudiosos de las cartas están de acuerdo en que no hay un sistema de orden, lo cual es sorprendente para un autor neoclásico y en un ensayo neoclásico. ¿Por qué ocurre esto? Hay dos teorías:

1. Puesto que Cadalso teme que el libro no va a ser publicado, es posible que el orden que conservamos no sea un orden definitivo, sino uno **provisional**. Es decir, que él presenta a la censura un texto que no está del todo pulido.
2. Carta XXXIX: “...el ningún método que el mundo guarda sus cosas...así también yo quiero escribir con igual desarreglo...” no es una cita propia de un ilustrado y mucho menos de un ilustrado neoclásico. Según esta teoría él escribe las cartas en un **consciente desorden**, ya que para él el mundo está desordenado.

– Estructura:

- 1) Introducción
- 2) 90 cartas
- 3) 1 nota
- 4) Protesta literaria del editor.

– Modelo formal de las Cartas.

¿por qué escribe un ensayo epistolar (en forma de cartas)? Simplemente en el siglo XVIII tanto en inglés como en francés está absolutamente de moda la **literatura epistolar**. Tanto la novela epistolar, como los ensayos epistolares y recordamos que Cadalso sabe perfectamente leer en inglés y francés.

- 1) Por ejemplo, en francés en 1669 *Cartas de una religiosa portuguesa*, o bien es anónimo o su autor es Guilleragues.
- 2) *Cartas persas* 1721 Montesquieu⁹
- 3) Cartas de la marquesa de M... Crevillone 1732
- 4) Cartas Chinas (1739), del Marqués de Argens
- 5) *Cartas de una peruana* (1747) Madame de Graffigny
- 6) Cartas siamesas (1750) Landon

⁹ Muy importante, ejemplo para Galdós, no hay que aprender todo esto, son solo datos.

7) *Cartas iroquesas* (1752) Maubert de Souvest

A parte de todos estos ensayos de cartas en francés entre 1750 y 1778 se escribieron en Francia más de 150 novelas epistolares, lo de hasta ahora eran ensayos.

En inglés Cadalso conoce por lo menos dos novelas epistolares, las dos de Samuel Richardson:

- 1) *Pamela o la virtud recompensada* (1740)
- 2) *Clarissa, o la historia de una joven mujer* (1748)

Eso como novelas epistolares, y como ensayo epistolar en inglés:

-*El ciudadano del mundo* (1762) Oliver Goldsmith

Cadalso conoce todo esto y lo ha leído en su idioma original, pero las dos obras que le inspiran sobre todo son *Las cartas persas* y *El ciudadano del mundo*.

- ¿Por qué marruecas?

Se trata de establecer una **distancia** intelectual, irónica sobre aquello que se critica. Quiere conseguir una perspectiva respecto a lo que critica. Cadalso no fue original en esto, está copiando, **imitando**. La explicación a lo de marruecos podría estar en algo que ocurre en el año 1766, ya que en ese año viene a España como embajador de marruecos un personaje que fascinó en Madrid, el nombre es el siguiente: Sidi Hamed Al Ghazzali, el nombre popularizado fue "El Gazel".

- CORRESPONSALES

Los correspondientes son tres,

- El primero Ben-Beley, que es el que se queda en marruecos.
- Por otra parte, tenemos a Gazel, es el correspondiente español que estaba en marruecos, pero vuelve a España.
- Finalmente, Nuño.

66 G a BB / 8 BB a G / 3 BB a Nuño / 4 Nuño a BB / 6 Nuño a G

Salen 90 cartas. Según estos números, aparentemente el que más escribe es Gazel, sin embargo, la voz de Gazel no es la que más se escucha, sino la de Nuño. Esto se debe a que Gazel lo que hace es **citar** constantemente a **Nuño**, por lo tanto, es la suya la que más se escucha. De forma que, sin ninguna duda, Nuño es el verdadero **alter ego literario** de Cadalso. El verdadero trasunto literario de Cadalso es Nuño, no Gazel.

– TEMAS CRÍTICOS DE CADALSO

Cadalso, con las cartas marruecas, hace una crítica sobre muchos aspectos de la realidad española del siglo XVIII. Nosotros vamos a destacar solo unos cuantos. La crítica de Cadalso, que es un ilustrado español, es una crítica suave, **ligera**, si la comparamos con la de los ilustrados franceses. A pesar de eso, las *Cartas marruecas* fueron prohibidas en vida de Cadalso.

1. Lo que no critica Cadalso: como buen ilustrado español, como noble, y como militar, Cadalso no critica ni la **monarquía absoluta**, ni el **dogma católico**. Es más, él se declara monárquico. De hecho, en la introducción que él mismo escribe a las *cartas* dice: “Me he animado a publicarlas por cuanto en ellas no se trata de religión ni de gobierno”, a pesar de eso, las *Cartas* son prohibidas y además le van a causar muchos problemas.
2. Hombre de bien: El ideal cadalsiano según las *Cartas marruecas* sería el “hombre de bien”. ¿En qué consiste esto?
 - “Hagan pues, ellos lo que quieran; yo haré lo que debo” (Carta LXV). Para Cadalso la hombría de bien es **cumplir** con el deber, no habla solo del deber militar (que también) sino de un deber **moral** o un deber intelectual, que para él es lo mismo.
 - “...es cosa fuerte que los malos abusen de la paciencia y virtud de los buenos” (Carta LXV) Cadalso sabe que es más cómodo y más **fácil** ser malo que ser bueno, pero el opta por lo **difícil**.
 - “El que aspire a hacer fortuna por medios honrosos no tiene más que uno en que fundar la esperanza, a saber, el mérito. El que sea menos escrupuloso tiene mayor numero en que escoger, a saber, todos los vicios y las apariencias de todas las virtudes” (Carta LIV).

Como buen ilustrado dieciochesco, para Cadalso el ideal del hombre de bien lo cumple el **filósofo**, en su sentido etimológico: el que ama, el que desea saber. El que desea saber, aunque saber siempre es **peligroso**, es más cómodo no saber.

Para Cadalso hubiese sido mucho más cómodo no escribir las *Cartas marruecas*, es el intelectual que se **arriesga**. Como filósofo hay que pensar, pero no solo hay que pensar, también hay que **actuar** (en el caso de Cadalso, escribir) en persecución de la virtud, que es ese compromiso moral, ético.

- (Carta LXXIX) Cadalso, recordando a Aristóteles, recuerda que lo importante es lo que varias veces llamará el “**medio justo**”. “...tomar el medio justo y burlarse de ambos extremos”. Es una llamada hacia la moderación.
- (Carta LXXX) Nuño propone una idea muy interesante, uno de los ideales dieciochescos es el cosmopolitismo, ser **ciudadano del mundo**. Nuño propone ser cosmopolita junto a los hombres de bien, solo de los hombres de bien: “[Nuño] los quiere como paisanos suyos, pues tales le parecen todos los hombres de bien del mundo, siendo para con ellos un verdadero cosmopolita, o sea ciudadano universal”. Nuño está diciendo que su país es el de la bondad, y él quiere ser paisano de los buenos y ciudadano de una bondad universal.
- (Carta LXXXIII) Cadalso escribe algo fascinante, algo que fue censurado explícitamente en la primera edición de 1789: “En todas partes es, sin duda, desgracia, y muy grande, la de nacer con un grado más de talento que el común de los mortales; pero en esta península es uno de los mayores infortunios que puede contraer el hombre al nacer.” Un poco más adelante dice: “el español que publica sus obras hoy las escribe con increíble cuidado, y tiembla cuando llega el caso de imprimirlas”. Con “cuidado” se refiere a “**miedo**” Cadalso escribe desde el miedo y eso que no critica ni la monarquía ni el dogma católico, pero escribe, y ese es su compromiso ético, intelectual. En la primera cita dice que ser inteligente es un riesgo en cualquier país del mundo, pero todavía más en España. Ese es el concepto de hombre de bien para Cadalso, la honestidad y el compromiso intelectual. Y esa es la lección de Cadalso.

3. Patriotismo

Otro tema que está relacionado con la hombría de bien, veremos cómo lo ve Cadalso. No hay que olvidar que Cadalso es un militar, un ilustrado y un noble. Cadalso es un patriota, pero no es nacionalista. El **patriotismo** para Cadalso implica **crítica**, mientras que el nacionalismo no. Este último es una inflamación sentimental.

Cadalso es muy crítico con España, y él entiende que el patriotismo es eso, y **no alabar ciegamente a tu país**. Aún a sabiendas de que su patriotismo crítico le va a causar muchos problemas. Es verdad que el nacionalismo como concepto no existe todavía en el siglo XVIII, nacerá con el romanticismo, pero de lo que no cabe duda es de que el patriotismo cadalsiano es hacer crítica.

- (Carta XXI) “...el patriotismo mal entendido, en lugar de ser una virtud, viene a ser un defecto ridículo y muchas veces perjudicial a la misma patria”. (subrayar esta cita, a partir de ahora no las he subrayado, azpimarratu)
- (Carta 44) “el amor de la patria es ciego como cualquier otro amor; y si el entendimiento no lo dirige, puede muy bien aplaudir lo malo, desechar lo bueno, venerar lo ridículo y despreciar lo respetable” Cadalso ama a su patria, pero es un amor dirigido por el **entendimiento**, y un amor crítico.

4. Pesimismo cadalsiano

Los ilustrados son optimistas. Cadalso es un ilustrado, pero no es optimista. Esta **contradicción** le hace grande. Cadalso es un ilustrado excepcionalmente **pesimista**, es más, posiblemente porque usa la **razón**, es decir, porque es lúcido, ve la negatividad.

Frecuentemente, se achaca el pesimismo cadalsiano a razones **biográficas**: la muerte de su madre cuando él nace, la muerte de su hermana, la muerte de Maria Ignacia, los problemas que le genera su patriotismo.

El pesimismo de Cadalso es un pesimismo hijo de su **lucidez**, es un pesimismo **prerromántico**. Sus azares vitales y biográficos influyen, pero no son suficientes para explicar esto.

Las *Cartas marruecas* son un ensayo que destila pesimismo. Cadalso desde su lucidez conoce bien la naturaleza humana, la condición humana. Y por supuesto, no le gusta. Muchas veces será muy explícito, en los que es claramente pesimista, por ejemplo:

- (Carta 44) “La naturaleza del hombre está corrompida” “suele viciar hasta las virtudes mismas” es decir, todo lo que el hombre toca lo corrompe.
- (Carta 53) “La miseria humana se proporciona a la edad de los hombres” esto significa que cuanta más edad más miseria (se refiere a miseria moral, metafísica).

“El hombre es mísero desde la cuna al sepulcro” es decir, es miserable desde que nace hasta que muere, y, además, como nos ha dicho antes, proporcionalmente.

- (Carta 80) “...los hombres corrompen todo lo bueno”
- (Carta 84) “... al infeliz y cuitado animal llamado hombre”. Esto no es propio del siglo XVIII. El pesimismo Cadalsiano,

5. Marxismo

- A veces se muestra como un ilustrado propio del **absolutismo**, de la élite, y se muestra, por tanto, muy ultra **conservador**. (Carta 87) Cuando habla de una batalla medieval de la reconquista española, según la leyenda de los vencedores (de los españoles) se les apareció el apóstol Santiago en un caballo blanco. Eso no es histórico, una mentira nacionalista. Lo que Cadalso dice es que es bueno mantener al pueblo en la **ignorancia**, que crean que eso es histórico y es verdad, y que crean que Dios está con los españoles, no es de todos. Es una actitud ilustrada, pero al mismo tiempo preilustrada. No es una actitud de la ilustración **revolucionaria**. Por lo tanto, podemos decir que en ese momento se muestra **anti marxista** *Avant la letre* (antes de tiempo, Marx todavía no ha nacido), Marx dijo que la religión es el opio del pueblo.
- Sin embargo, en la carta IV va a hacer una declaración Cadalso **premarxista**, es decir, que Marx firmaría, cuando dice “... los nobles de todos los países tengan igual despegue a su patria, formando entre todos una nación separada de las otras y distinta en idioma, traje y religión”. La patria de los nobles es el dinero. Marx dice que la guerra hay que hacerla entre **clases sociales**. Cadalso dice que los ricos realmente no aman a la patria, porque su patria es el **dinero**, y forman entre ellos una clase social, una nación separada, que es distinta en idioma, traje y religión. Está comparando a los ricos y a los pobres. Aquí tenemos a un Cadalso revolucionario, esto se le pasó a la censura en 1789.

El mismo Cadalso que dice que hay que mantener la religión como el opio del pueblo, ahora está hablando de clases sociales. Esto es fascinante (según Juan).

2- PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX, ROMANTICISMO.

1. Introducción al Romanticismo
 - a. Contexto filosófico
 - b. Filosofía Fichtetiana
2. Exaltación del “yo”
3. Individualismo
4. Insatisfacción radical
5. La vida como un problema
6. Obsesión por la muerte
7. Desacuerdo con el mundo
8. Reacciones ante esta conciencia desgarrada
9. Satanismo
10. Liberalismo
11. Libertad imposible
12. Angustia existencial
13. Romanticismo y mitología
14. Románticos y paisaje/naturaleza
15. Romanticismo y nacionalismo
16. Romanticismo tradicional/liberal
17. La estética romántica (características)
18. Fases del Romanticismo español
19. *Canción del Pirata*
20. Bécquer – Postromanticismo y modernismo
 - a. Tres lecturas posibles
 - b. Influencia
 - c. Novedad
 - d. Biografía-doble imagen
 - e. Tres lecturas posibles
 - i. Sentimental-amorosa
 - ii. Metapoética
 - iii. Humanista

Primera mitad del siglo XIX

INTRODUCCIÓN AL ROMANTICISMO

Es importante entender qué fue el neoclasicismo y la ilustración para entenderlo. El Romanticismo fue mucho más que un período literario o que un período artístico, es decir, el Romanticismo es mucho más de una fase de la historia de la literatura o arte. De hecho, fue un movimiento ideológico, cultural, político y artístico que cubrió buena parte del siglo XIX, no solo en Europa. Si consideramos también el prerromanticismo, estaríamos hablando de finales del siglo XVIII y más o menos hasta 1850. Es muy importante entender que el Romanticismo es la respuesta a una inmensa **crisis**, es decir, el Romanticismo es por definición un período crítico, lo romántico es estar en crisis, el romántico siempre está en crisis, de manera contraria a que el ilustrado siempre está en confianza. Hablamos de una crisis política, ideológica, cultural y artística. En el fondo, estamos hablando de una profunda crisis **metafísica**.

Desde el punto de vista de la contextualización o contexto sociopolítico y socioeconómico, el Romanticismo nace en un contexto de terribles **enfrentamientos políticos**, como veremos, tras la Revolución Francesa, el Antiguo Régimen lucha por subsistir y, a su vez, la burguesía lucha por conquistar definitivamente el poder. En efecto, hasta 1830, en toda Europa, chocan violentamente la resistencia del **Antiguo Régimen** por un lado, y el **Liberalismo burgués** por otro. Tras la derrota de Napoleón, las viejas monarquías europeas reestablecieron el **absolutismo** y la defensa de la **religión**, es lo que llamamos la Reacción. Frente a esto, románticos y liberales (dice que en principio es la misma cosa) se opondrán con dos Revoluciones:

- la de 1830
- la de 1848

Como sabemos, la economía viene marcada por la Revolución Industrial ya iniciada en el XVIII, y la sociedad viene marcada por el intento de un cambio sustancial: sustituir a la sociedad **estamental** por la nueva sociedad **de clases**. En la sociedad estamental, que es la propia del Antiguo Régimen, el criterio de pertenencia a un estamento u otro es el nacimiento. Por lo tanto, es una sociedad fuertemente inmovilista, es muy difícil cambiar de estamento. En la nueva sociedad de clases que la burguesía intenta imponer, el criterio de pertenencia es la **propiedad**, y por lo tanto, la movilidad social es posible.

Por lo tanto, durante la época romántica, el gran enemigo de la burguesía no es el proletariado incipiente¹⁰, sino la **aristocracia**, la nobleza. Por tanto, el Romanticismo es la historia de la lucha de combate a muerte entre el Antiguo Régimen o la reacción y el Liberalismo propio de la burguesía revolucionaria. Es importante entender que, en efecto, la Burguesía romántica que todavía no ha alcanzado el poder, sino que lucha por él, es una burguesía revolucionaria. De ahí las dos revoluciones (1830 y 48)

- La revolución de 1830:¹¹ tuvo lugar fundamentalmente en Francia y Bélgica. La burguesía triunfa e implanta el liberalismo político y económico, es decir, la monarquía constitucional, el sufragio, que no es universal todavía, y ciertas libertades políticas y económicas. Tras 1830, como consecuencia de la Revolución, la división europea entre este y oeste va a quedar aún más marcada.
 - o Al este, van a pervivir muchas monarquías **absolutas** y una economía tradicional agraria.
 - o En la Europa occidental, en diferentes grados, se establecerán gobiernos parlamentarios **burgueses**, democracias burguesas más o menos profundas, y economías industrializadas, capitalistas.
- La revolución de 1848: por supuesto, nuevamente en Francia, pero también en Italia, Alemania, Austria, se persiguen más cambios, lo que se busca es ser cada vez más y más liberal, tomando como modelo a Inglaterra, una Inglaterra estable, que hizo la transición hacia el liberalismo sin necesidad de Revolución. En Francia, la consecuencia será la proclamación de la II República, y después, del Segundo Imperio, estamos hablando de Napoleón III.¹² Estamos hablando de monarquías burguesas, constitucionales.

✓ Contexto filosófico. pensamiento propio del Romanticismo

Como sabemos, podemos aceptar que la historia avanza pendularmente. Así, si el pensamiento propio de la Ilustración es el Racionalismo cartesiano (Descartes) y newtoniano, el pensamiento propio del Romanticismo va a ser el **Idealismo Alemán**.

¹⁰ El que está naciendo

¹¹ Dice que busquemos más información de esto, habrá que completar.

¹² Dice que miremos un poquito todo esto. Que busquemos más información de las revoluciones.

Filósofos alemanes como Fichte o Schelling, y por supuesto, Hegel serían los tres principales representantes de esta corriente de pensamiento.

Su **influencia** en la cosmovisión romántica y en el arte romántico será evidente e inmensa. El idealismo alemán, por supuesto, es un **anti-racionalismo**, desborda los cauces del Racionalismo, y entiende al humano de otra manera muy diferente, no como lo hacía el Racionalismo Ilustrado.

Una de las características más importantes del pensamiento idealista alemán, y, por tanto, del pensamiento romántico, será la exaltación del “yo”. Para un ilustrado, lo importante era lo universal, para un romántico, lo más importante será el “yo”. El “yo”, como veremos, entendido como una conciencia desgraciada (frente al optimismo ilustrado), una conciencia **radicalmente, metafísicamente** desgraciada, porque desea lo que no puede alcanzar.¹³

✓ Filosofía Fichtetiana

A este respecto de la exaltación del “yo”, vamos a comentar muy brevemente una parte de la filosofía Fichtetiana. Fichte teoriza sobre la **libertad**, como veremos, la libertad es otra de las obsesiones románticas. Para explicar su teoría, Fichte recurre al pensamiento dialéctico, es decir, establece una **tesis**, una **antítesis** y una **síntesis**. A nosotros nos interesa entender las dos primeras fases.

- Según Fichte la tesis sería la afirmación de la **subjectividad**, es decir, la exaltación del “yo”, de un “**yo**” incondicional y absoluto, esto es, el subrayado de la máxima importancia del “yo”. El romántico será el que tiene la conciencia de un “yo” inmenso.
- La antítesis Fichtiana, sería todo aquello que se opone al “yo”, a la libertad del “yo” se opone la resistencia del **no-yo**. El no-yo es todo lo que se opone al yo, todo lo que impide que el “yo” alcance la libertad absoluta.

Por lo tanto, el “yo” está limitado por el “no-yo”, es decir, lo subjetivo está limitado por lo subjetivo, el exterior al “yo”, la naturaleza, el tiempo... El “yo” se esfuerza, lucha, por contrarrestar los efectos del “no-yo”. Esta lucha será característicamente romántica¹⁴.

¹³ Radical significa desde la raíz, muy importante.

¹⁴ Dice que busquemos más información de Fichte.

Todo esto que hemos dicho hasta ahora es una introducción al Romanticismo, ahora empezamos a desarrollar:

2. INTENTO DE APROXIMACIÓN A UNA COMPRESIÓN DEL PENSAMIENTO Y LA COSMOVISIÓN ROMÁNTICOS

En primer lugar, debe quedar claro que, aunque con contradicciones internas, existió, y existe de hecho, un pensamiento, una sensibilidad y una cosmovisión románticos. Es decir, el Romanticismo, aun con contradicciones, y posiblemente gracias a ellas, conforma un bloque intelectual y artístico compacto. Para entender el Romanticismo, hay que entender previamente el **pensamiento ilustrado** al que se **opone**, pero el Romanticismo es mucho más que un pensamiento y una actitud anti-ilustrado. De hecho, el Romanticismo sin la Ilustración hubiera sido imposible.

1. Exaltación del “yo”

Si la Ilustración supuso el Imperio de la Razón, el Romanticismo impondrá la **imaginación**. Si la Ilustración implica el recurso a la inteligencia, el Romanticismo reclama la máxima importancia del **sentimiento**. Dicho de otra manera, frente a la lógica, el **corazón**. Si en la literatura neoclásica y en el pensamiento ilustrado, prácticamente desaparece el “yo”, ahora, con el Romanticismo, cobrará máxima importancia la **intimidad**, la **exaltación del “yo”**.

2. Individualismo

Como consecuencia de esto último, es decir de la importancia, de la intimidad y de la exaltación del “yo”, queda claro que el Romanticismo es individualista, es decir, el Romanticismo es **individualismo**. Frente al cosmopolitismo o el universalismo ilustrados, el individualismo romántico. El individuo, es decir, el “yo”, ocupa un lugar central, por lo tanto, estaríamos hablando de **egoísmo**, y también de **subjetivismo**. Uno de los aspectos radicales del Romanticismo es este: el **choque trágico** entre el **yo-romántico** (lo **subjetivo**) y el **mundo** (lo **objetivo**, el **no-yo**). Es decir, si el ilustrado vivía cómodamente en el mundo, porque lo entendía, porque lo podía explicar, y aun porque lo podía corregir, mejorar, el romántico es el que vive **incómodamente** en el mundo. El yo-romántico está **metafísicamente incomodo** en el mundo. El yo-romántico exaltado se siente superior (esto sería el idealismo romántico) e **insatisfecho** en un mundo insuficiente para él. Un sentimiento, consecuencia de esto, típicamente romántico, será la **soledad**. El yo-romántico se siente solo frente a un mundo que le resulta insuficiente.

3. Insatisfacción radical

Característica fundamental del romántico es, por tanto, el sentimiento de **no-plenitud**, es decir, la **radical insatisfacción**. El romántico nunca se siente satisfecho, es más, **no se puede** sentir satisfecho, es más, **sabe** que no se puede sentir satisfecho. Es decir, el romántico no es tanto el desgraciado, el miserable, cuanto el que **sabe** que **siempre** va a ser un desgraciado y un miserable. Sabe que no hay solución. El romántico vive **angustiado** (angustia metafísica), es un pre-existencialista, porque desea lo absoluto y sabe que no puede conseguirlo, pero lo sigue deseando.

4. La vida como un problema

El romántico es consciente de que es un ser **incompleto**, de que nunca se va a poder completar. Si para el ilustrado la vida puede ser placer y felicidad, para el romántico la vida no es un **problema**, la vida es el problema. Si para el ilustrado el tiempo es posibilidad de hacer, para el romántico el **tiempo** es el **problema**: la fugacidad del tiempo, la caducidad de la vida: *tempus fugit*. El romántico sabe que no puede ser libre porque la **muerte** no es una opción, no es un acto de libertad, es una **imposición**.

5. Obsesión por la muerte

El romántico vive obsesionado por el inexorable **paso del tiempo**, el carácter **irreversible** del tiempo, ya que sabe que el tiempo se acaba, por lo tanto, la obsesión del romántico es la muerte. Por eso, los espacios románticos más característicos serán las ruinas y los cementerios. Por lo tanto, la **obsesión por la muerte**, porque el romántico es **consciente** de que la muerte no es un acto de libertad, sino que es una imposición. Y por supuesto, para el romántico la muerte no es una respuesta, es la gran pregunta, el gran enigma.

6. Desacuerdo con el mundo

Sentimiento que es fundamental para el romántico: **desacuerdo con el mundo**. El hombre ilustrado en general, vivía de acuerdo con el mundo, cómodamente. EL hombre romántico es el que vive en discordancia radical metafísica con el mundo. Entre el romántico y el mundo hay un choque, una discordancia. El romántico es por lo tanto el **eterno descontento**. El ideal romántico de absoluto, la necesidad de lo infinito, no encuentra cauce en la realidad, es imposible. Lo que el romántico desea, necesita, sueña, no es posible y **sabe** que no es posible. Lo que hacía feliz al ilustrado, es decir, **saber**, es lo que hace profundamente **infeliz** al romántico, porque el romántico sabe que no sabe y que no puede saber.

7. Varias reacciones que el romántico adopta ante esta consciencia desgraciada¹⁵

1. Esta respuesta es general a todos los románticos, y es absolutamente contraria a la ilustración. Vamos a llamarla la **desesperación, frustración el desengaño y la decepción romántica**.
2. Otra respuesta posible es, ante el hecho de que la realidad, el mundo no me gusta, el romántico se puede **escapar, evadir**. Lo puede hacer de tres maneras:
 - i. Evasión en el tiempo. Es la evasión al **pasado**, por ejemplo, la novela histórica. Por supuesto, es una evasión a un pasado **embellecido**. Ellos huyen a una Edad Media falsa, estilizada, por lo tanto, construyen una bella **mentira**. Es una huida insatisfactoria, la práctica, pero en el fondo no le satisface, porque sabe que es mentira.
 - ii. Evasión en el espacio, se trata del **exotismo romántico**. La evasión, muchas veces hacia el orientalismo, pero los románticos no han viajado a los sitios que dicen, por lo tanto, es una nueva **mentira**, y otra insatisfacción.
 - iii. La máxima evasión, el suicidio. La literatura y la realidad se llenan de suicidios porque supuestamente el suicidio es un acto de **libertad**. Es un acto de libertad porque implica la **decisión libre** de morir, pero obviamente, el suicidio lleva a la muerte, que es la gran pregunta sin respuesta. Por lo tanto, es otra evasión infecunda. Aun aceptando que es un ejercicio de libertad, nos lleva a donde no queremos ir. El arte se llena de suicida, por ejemplo, el arte de Werther, que fue acusado de incitar al suicidio.
3. La **rebeldía romántica**, la transgresión romántica, la **revolución**. La realidad se llena de barricadas, de rebeliones y de revoluciones. Guillotinar al XVI es un acto romántico, para bien y para mal.

8. Satanismo

Por lo tanto, la máxima rebelión romántica es la **rebelión contra dios**, dios entendido también como metáfora del sistema de **poder**... Nietzsche será el filósofo romántico por excelencia en este sentido, y la novela romántica satánica por excelencia en este sentido, será Frankenstein, escrita por Mary Shelley. Se publica sin fijar autor en 1818, y su subtítulo: *Frankenstein o el moderno Prometeo*.

¹⁵ Dice que este punto es muy importante.

Como veremos más adelante, a los románticos no les gusta la mitología clásica grecolatina, por considerarla propia del clasicismo, excepto el mito de **Prometeo**, que se considera el gran mito **romántico**. Prometeo roba el fuego a los dioses para dárselo a los humanos, lo que enfada muchísimo a los dioses, es el héroe que roba el fuego para regalárselo a los humanos, por supuesto sabiendo que lo van a castigar. El **fuego** es la metáfora, es todo lo que buscan los románticos, ser dueños del fuego, (la luz, lo infinito, la capacidad de creación, el calor, lo absoluto...). El romántico quiere crear desde cero, por tanto, ser dios, el **satanismo**. El satanismo implica la reivindicación de la moral del rebelde, la **rebeldía** titánica, es decir, la fuerza al servicio de la rebeldía. Lucifer es el Prometeo en la teología cristiana (etimológicamente quiere decir “el que porta el fuego”). El mensaje que hay aquí es que Prometeo es Lucifer, entonces si Prometeo es el bueno, Lucifer también. Así, en la lucha entre Dios y Lucifer nos dicen que el primero es el malo y el segundo el bueno, y que, por tanto, triunfa el bueno. Por lo tanto, al romántico le interesa una religiosidad de signo negativo, que por supuesto, es positiva¹⁶. La rebelión máxima es el desafío contra dios. El romántico es el que se atreve a descubrir la **gran mentira**, sabiendo que va a ser castigado por ello.

Entre otras consecuencias, el satanismo implicó la **estética del terror**, el arte se llena de cadáveres, de esqueletos, entra en el mundo del arte lo feo, lo distorsionado, las noches tormentosas, los aullidos, las voces misteriosas, etc.

9. Liberalismo

De una forma simple podemos decir que, si la Ilustración es el momento del absolutismo ilustrado, tras la Revolución Francesa, el Romanticismo será el momento de la **libertad**, del Liberalismo. Víctor Hugo hablaba del Liberalismo en el arte, en la literatura; eso sería el romanticismo. El romántico, sobre todo el rebelde, luchará por la libertad, trasgredirá todas las **normas** sociales, políticas, también artísticas... conspirará, levantará barricadas, organizará revoluciones, se exiliará... De una manera simple, del despotismo ilustrado, al **liberalismo burgués**.

10. Libertad imposible

Pero la Libertad Absoluta será una obsesión para el romántico. Es decir, la **libertad imposible**. Un poco después del romanticismo histórico, los existencialistas se darán cuenta

¹⁶ POSITIVO opuesto a negativo, en el sentido de bueno, correcto, moral

de lo imposible de la libertad para el ser humano. Los hechos fundamentales de nuestra existencia (de ahí viene el existencialismo) no son consecuencia del ejercicio de la libertad, sino que son una imposición.

1. El momento de llegar: La existencia misma es una imposición, nadie elige nacer ni estar aquí, no es un acto de libertad, sino una **imposición**.
2. El momento de marcharse: si obviamos el suicidio, la muerte no es un acto de voluntad, de libertad, no decidimos cuando, como, donde... muramos. El final de la existencia tampoco es una libertad, sino que también es una **imposición**.

Así, ni el principio ni el final de la existencia, por tanto, la existencia misma, no son un acto de libertad, sino una imposición. No solo la **existencia** no se puede **elegir**, sino la mayoría de lo que nos **constituye** (ser guapa/fea, mujer/hombre, listo/tonto...). Los aspectos constitutivos de cada ser humano tampoco son consecuencia del ejercicio de la libertad.

El romántico, por definición, está **obsesionado** con la libertad, con una libertad que sabe imposible. El romántico que exalta su yo, el romántico individualista por excelencia, sabe que el individuo metafísicamente no puede ser libre. Por eso, se obsesionará a su vez por la **lucha política**, porque ahí si hay grados conseguibles de libertad. Como consecuencia de esto, otra de las obsesiones románticas, es **quién o qué** es el que **impone/coarta mi libertad**. De ahí:

- Su rebelión contra **Dios**, el satanismo romántico, el desenmascaramiento de Dios.
- Su otra obsesión: el **destino**. El *fatum*, la fatalidad.

En este punto hemos hablado de la obsesión romántica por la libertad, una libertad imposible porque el ser humano es un ser sistemáticamente no libre.

11. La angustia existencial

Por una parte, como sabemos, el romántico está obsesionado por la libertad. Pero por otra, el romántico es consciente de que la libertad implica **responsabilidad** (porque cuando uno es libre tiene que tomar decisiones), a mayor libertad, más responsabilidad.

La libertad implica capacidad de decisión, la cual implica la posibilidad del acierto, pero también la del **error**. El dolor por equivocarse. El romántico tiene **miedo** a la libertad, este miedo no es paralizante. A pesar de eso, va a seguir luchando, atreviéndose a ser libre.

12. El Romanticismo y la mitología

Como sabemos, los neoclásicos tenían a honra el imitar a los clásicos. Fue consecuencia de ello la admiración del neoclasicismo por la mitología grecolatina. Pendularmente, los románticos van a **abandonar** esta mitología, en general, al romántico la mitología **grecolatina** no le interesa. Excepto Prometeo.¹⁷

Por supuesto, los románticos tienen que **llenar** el vacío moral, y lo van a hacer con temas **paganos** o temas **cristianos** de carácter **sobrenatural**. Es decir, milagros, misterios... les van a interesar por supuesto las leyendas, cuanto más misteriosas y sobrenaturales mejor. Los románticos se van a interesar por la Edad Media española (del sur) y también por la mitología nórdica.¹⁸

13. Los románticos y el paisaje/la naturaleza

Para el romántico, el paisaje, la naturaleza, no va a ser algo ajeno a su alma. El romántico lo que va a hacer es **proyectar** su **alma** en el paisaje. Como consecuencia de esa proyección, y de cómo es el alma romántica -completamente perturbada, angustiada...-, por supuesto, el paisaje romántico va a ser lo opuesto a la concepción neoclásica del jardín. Con el romanticismo la naturaleza adquiere una importancia estética, artística, que antes no tenía. Será una naturaleza que refleje el alma del autor, es decir, el alma del héroe romántico. Es lo que llamaremos la **compenetración** entre **artista** y **paisaje**. La naturaleza se adapta a los estados de ánimo del héroe romántico. Así, por ejemplo, a la angustia romántica, a su obsesión por la muerte, responderá el gusto romántico por la **noche**, y por supuesto, por los **cementerios** y los espacios sepulcrales. O, por ejemplo, la **soledad** del romántico se enmarcará en espacios desolados, lugares recónditos, jardines abandonados, laberintos sin salida (o con una salida imposible de encontrar). A la turbulencia del alma romántica y a su obsesión por la libertad, responderá una naturaleza **libre**, no ordenada ni controlada por el humano.

Por ejemplo, **bosques intrincados** (salvajes, nunca pisados por el ser humano) en los que uno se encuentra perdido, simas insondables (como metáfora de la vida). Al romántico le interesa en la naturaleza todo aquello que sugiere misterio, paso del tiempo, etc. Por eso le fascinan las ruinas. Y si es posible, la conjunción de todo esto: una noche en un cementerio

¹⁷ Dice que esto nos lo metamos en la cabeza.

¹⁸ Dice que escuchemos la muerte de Isolda tranquilamente y leamos la leyenda de Tristán e Isolda. También que leamos las *leyendas* de Bécquer.

en ruinas, con tormenta, aullidos de lobos, voces que se escuchan y su origen se desconoce...
El gran riesgo de todo esto es el exceso, el convertir esto en una moda.

14. El Romanticismo y su concepto de Historia. Los románticos y su concepto de pueblo. Romanticismo y nacionalismo.

En primer lugar, debemos recordar que el siglo XVIII fue un siglo culturalmente fundamentalmente **francés**, lo que podríamos denominar pangalicismo. Este pangalicismo se acentuó con el imperio napoleónico. Como reacción a esto, se puede explicar, en parte, el surgimiento de **nacionalismos identitarios**, anti franceses, en la primera mitad del siglo XIX.

En segundo lugar, también conviene recordar, el interés romántico por la **historia**, la leyenda, los mitos, como consecuencia de su deseo de **evasión en el tiempo**. Esto, también en parte¹⁹, explicaría el nacimiento de nacionalismos no solo **grandes** (español, ruso, francés...) sino también **pequeños** (irlandés, escocés, catalán, vascos...). Nacionalismos basados en leyendas, mitos... es decir, en **mentiras**. Recordemos que el romántico no estudia el pasado como fue, sino que lo estiliza, lo reinventa, lo idealiza.

En tercer lugar, como extensión del individualismo, de la exaltación del yo, la **exaltación del concepto de pueblo**, sobre todo desde Alemania con el concepto de Volk. El romántico entiende al pueblo de una manera esencialista, cuasimítica, la exaltación de la idea del pueblo, de la tradición, por supuesto, la conjunción de lo religioso y lo popular.

Como consecuencia de todo esto, alguno de los géneros literarios más cultivados será, por supuesto, la **novela histórica**, los romances, o por supuesto, las leyendas. Se recuperarán tradiciones, costumbres, trajes, nombres, lenguas...pero muchos de ellos son falsos.

He aquí, sin duda, una de las grandes contradicciones románticas: por una parte, el romanticismo es la exaltación del yo, mientras que el pueblo es la negación del yo.

Por otra parte, el romanticismo, el pensamiento romántico, aunque por supuesto, individualista, tiene pretensiones de **universal**, lo que obviamente se opone a la idea nacionalista, que siempre es restrictiva.

¹⁹ En parte es muy importante!!

15. Contraposición entre romanticismo tradicional y liberal

1. *El romanticismo conservador/tradicional/tradicionalista*

Es el **falso** Romanticismo. Los Románticos conservadores se sienten **insatisfechos**, pero no porque desean más, sino porque **desean menos**. A los románticos conservadores no les gusta el mundo posterior a la revolución francesa porque lo que quieren es volver al pasado pre-revolucionario, es decir, la restauración de los **viejos valores tradicionales** casi propios del Antiguo Régimen. Por ejemplo, en su exaltación de la Edad Media, lo que buscan es una edad heroica, feudal, en la que prima el principio de **jerarquía**, los valores **cristianos**, caballerescos, es decir, echan de menos la sociedad **estamental** propia del antiguo régimen, una sociedad autoritaria, jerarquizada, dispuesta por Dios, en la que los ricos son ricos y poderosos porque Dios quiere. Los románticos tradicionalistas, estos falsos románticos, son ultracatólicos, ultraconservadores, y fundamentalmente nacionalistas. Están insatisfechos porque se ha llegado muy lejos. En Inglaterra, Walter Scott, en Alemania Schlegel, en Francia Chateaubriand, en Italia Manzoni, en España Zorrilla, en España el romanticismo fue fundamentalmente tradicionalista.

2. *El Romanticismo liberal/revolucionario:*

Este es el **verdadero**, aquí están los románticos. El romántico revolucionario es el tipo humano verdaderamente representativo del verdadero espíritu romántico. Es el romántico de las revoluciones de 1830, de 1848, es el romántico del Liberalismo. Permanentemente insatisfecho, porque es el rebelde que desea **cada vez más**. Es el romántico de barricadas, el trasgresor, el que lucha con todas sus fuerzas **contra las jerarquías**, la ultra religión (romántico satánico), la tradición. Para él la Edad Media es un escenario en el que los caballeros luchan por la libertad, y su ídolo es Don Quijote. Son irreverentes, sarcásticos, en lugar de nacionalistas cosmopolitas, desde su **satanismo** son blasfemos, sacrílegos. Estaríamos hablando de Lord Byron en Inglaterra, Víctor Hugo en Francia, de Leopardi en Italia, o Larra y Espronceda en España.

16. La estética romántica

El Romanticismo, junto con la Ilustración, pero de diferente manera, es el gran movimiento de la **Modernidad**. Desde su obsesión por la libertad, el romántico reclama la máxima **libertad de creación**. El romántico hace saltar por los aires todas las reglas del

neoclasicismo. El romántico va a ser un transgresor²⁰ en el ámbito de lo **estético**, de lo artístico, de su concepción de la vida. Si una palabra clave para los neoclásicos era la palabra unidad, una de las palabras claves para el romántico será la palabra **mezcla** y la palabra **ruptura**. El romántico rompe y mezcla. Para el romántico queda abolida la discriminación de géneros, rompe sus fronteras. Ya no habrá tragedia o comedia, sino que Víctor Hugo nos hablará de **dramas**. Por supuesto, se mezclarán formas y métodos, lo trágico y lo cómico, lo sublime y lo vulgar, lo bello y lo feo, el verso y la prosa, en el caso del verso se recurrirá también a la polimetría, habrá rimas consonantes, asonantes, pero también versos libres. Los géneros pueden tocar todos los temas; lo social, lo histórico, lo filosófico... serán válidos todos los lenguajes, y las hablas populares se incorporarán a la literatura. El Romanticismo romperá el **decoro** poético, las estructuras rígidas. Frente a la escritura desde la razón, el romántico reivindica la escritura desde el **genio**, o desde la **inspiración**, incluso la escritura en trance. Hasta llegar a algunos textos inconexos, irracionales. Por supuesto, nunca se podría entender los movimientos de vanguardia de principios del s. XX, ni algunos -ismos de finales del s. XIX, si no hubiera existido la Revolución Romántica. Las **vanguardias** son una recurrencia romántica.

Como sabemos, el romántico tiene una cosmovisión y una sensibilidad muy distintas al **ilustrado**, y, por tanto, a esa nueva cosmovisión le corresponde una **nueva estética**. La turbulencia romántica, la perturbación romántica, la radical insatisfacción, no caben en la armonía neoclásica. El romántico, tanto en las artes plásticas como en la literatura, necesita de otra estética, una estética en la que quepa la belleza, pero también la fealdad, la angustia. Una estética de formas inquietas, dinámicas, gesticulantes, y distorsionadas, una estética basada en la intensidad **hipersentimental**, y en el **dramatismo**. Todo lo contrario, al buen gusto y a la contención neoclásicas. El neoclásico pretende enseñar, convencer, criticar. El romántico pretende emocionar, o mejor, **conmocionar**.

Por eso, los románticos, desde su pasión por la libertad, **rechazan** todos los cánones, los modelos, y las **reglas clásicas**. Abriendo el mundo del arte a infinitos caminos y nuevas formas de expresión. Aman a autores que antes fueron rechazados, como Shakespeare. En el caso de la literatura, vemos:

²⁰ Palabra importante, decir todo el rato

Algunas características de la nueva estética romántica literaria:

- ✓ El Romanticismo va a tener su propia retórica, basada, por ejemplo, en los valores afectivos y sensoriales de las palabras.
 - Respecto al valor afectivo: se va a recurrir a palabras muy **expresivas**, que expresan sentimientos queridos por los románticos: la pasión, la frustración, pero también por supuesto lo nocturno, lo tormentoso...
 - También se usarán las palabras por su valor sensorial: el romántico empleará múltiples **aliteraciones**. La literatura romántica será **hiperadjetiva**, con adjetivos de carácter emocional, es decir, para el romántico serán de gran importancia los **epítetos**. Así pues, el tono de la literatura romántica será un tono de exaltación romántica, un tono hipersentimental, los párrafos se llenarán de exclamaciones, frases entrecortadas, hipérboles.
- ✓ Por supuesto, hay un riesgo, que es el de incurrir en la **moda**. Si el riesgo de la estética neoclásica era la frialdad, el de la estética romántica es el contrario, el exceso de calor, es decir, lo que podemos llamar el empalago romántico. Cuando por moda los textos se llenan de exaltación hipersentimental y de suicidios, se corre el peligro de que todo esto termine sonando a vacío, y, sobre todo, a no-original.

LAS FASES DEL ROMANTICISMO ESPAÑOL

Como sabemos, el neoclasicismo nunca fue **demasiado popular en España**. El Barroco pervivió, degenerado, degradado, hasta muy entrado el siglo XVIII. Parece como si las ideas románticas fueran de difícil penetración, en la España del momento.

Entre los estudiosos, profesores, investigadores... hay **opiniones muy diversas** e incluso opuestas respecto a los límites, la cronología, y las etapas del Romanticismo en España. Nosotros vamos a proponer una cronología para el Romanticismo español que nos parece la más acertada.

Antes de eso, vamos a intentar establecer una **cronología general** para el Romanticismo europeo y americano. Se suele aceptar de forma didáctica esta cronología tripartita.

1. El pre-Romanticismo (final del s. XVIII)
2. El Romanticismo (1800-1850)
3. El post-Romanticismo (1850-triunfo del Realismo, años 70)

Lo cierto es que las fechas **varían** en función de los **países**. Por ejemplo, en Francia la primera generación romántica ya ha triunfado para 1820. Por ejemplo, el más grande Víctor Hugo. Sin embargo, en Alemania, el Romanticismo triunfaría hacia 1820, con autores como Hine. En Inglaterra, igual que en Francia, entre 1800 y 1820, han escrito sus obras fundamentales Walter Scott, Byron, Shelley, Keats. Sin embargo, algo más tarde, (hasta ahora la fecha clave es 1820), entre 1820-1840, triunfará el Romanticismo en Italia (Mazon, Fóscolo, Leopardi), en Estados Unidos (Edgar Allan Poe, Washington Irving, Elisabeth Stole), el Romanticismo portugués (Almeida Garrett), y el Romanticismo Español.

Para el **Romanticismo español** hay dos fechas clave:

1. La muerte de Fernando VI (1833). Lo que permitirá el regreso de cientos de exiliados que traerán consigo el romántico culto de Francia e Inglaterra.
2. Duque de Rivas estrena la obra *Don Álvaro o la fuerza del sino* (1835).

Dicho todo esto, hacemos nuestra propuesta, de 5 fases o etapas.

1. Fase de preparación. Estamos todavía en el siglo XVIII, estaríamos hablando propiamente del **prerromanticismo**. Autores claramente neoclásicos que en algún momento escriben algo claramente prerromántico. El ejemplo perfecto es Galdós.
2. Fase de transición. Estamos ya a principio del siglo XIX. Ya tendríamos ciertos **autores** que educados en la perceptiva neoclásica derivan hacia la nueva estética romántica. Los casos más típicos serían Martínez de la Rosa y el Duque de Rivas.
3. Triunfo del romanticismo. En efecto, el Romanticismo triunfa plenamente en España con el estreno de *Don Álvaro o la fuerza del si no*. A partir de 1835, y durante no mucho tiempo, el Romanticismo se consolida en el país. Estaríamos hablando de autores como Larra, Zorrilla, Espronceda, o Hartzenbusch.
4. La etapa de nacionalización o españolización del Romanticismo. Es una etapa casi coincidente con la anterior (1840-1850). Los temas se **españolizan**, recuerdan al romancero español, a tradiciones y leyendas españolas... Los románticos españoles ya no imitan a los ingleses y a los franceses, de manera que adquieren voz propia.
5. Fase postromántica. Llegaría hasta los años 70, es decir, cuando el **Realismo** ya está **triunfando**. Ahí incluiríamos a Bécquer y a Rosalía de Castro. Se trata de una poesía Romántica pero mucho menos romántica que la de Espronceda, mucho más intimista, moderada. De influencia ya no francesa o inglesa, sino alemana.

LA CANCIÓN DEL PIRATA

Vida de Espronceda: No vivió una vida convencional. Fue exiliado. Activo contra el absolutismo, fue un revolucionario. Participó en las revoluciones del 30 y la otra. Su vida amorosa fue turbulenta, su relación con Teresa fue complicada y el “Canto a Teresa” es el fragmento más famoso. En lo que concierne a su vida política/pública/sentimental, fue el perfecto ejemplo del romántico revolucionario. Murió joven, con una muerte vulgar, de alguna enfermedad.

Lord Byron influyó en su poesía (además de que sus vidas se parecen). Aparte de algunos poemas independientes en los que canta a tipos fuera de la ley (pirata...) sus dos grandes obras son las siguientes:

1. *El estudiante de Salamanca*. Va a estudiar a Salamanca y se enamora de Elvira, que muere y entonces aparece su fantasma. Es una obra absolutamente romántica.²¹
2. *El diablo mundo*. Es donde aparece el “Canto a Teresa”.

Espronceda es el más romántico de todos los españoles.

Comentario

Es un poema muy interesante. Ejemplo perfecto de poema satánico, desenmascaramiento del poder, del culpable. Dios-malo/Lucifer-bueno. Hay un contraste entre el rey y tierra, que oficialmente sería el bueno, pero lo pinta como lo malo, y el pirata, que supuestamente sería el malo pero aquí aparece como el bueno.

Es un objeto estético, nos hace preguntarnos qué somos cada uno. Este poema es pura dinamita revolucionaria.

Es un poema formalmente perfecto.

- ✓ Polimétrico, octosílabos, tetrasílabos, versos de arte menor.
- ✓ Canta grandes aventuras → épica. No es propio de la épica tener versos de arte menor, es una especie de **ironía** épica. El pirata en vez de ser un héroe es el antihéroe, sabe que va a perder. Como Don Quijote.

²¹ Leerla, puede aparecer en el examen.

- ✓ No todos los versos riman, hay versos libres, lo que es típico del Romanticismo. Si miramos por encima de las estrofas parece que todos riman, es una rima compleja, no es canónica, por lo que puede que no haya versos libres.
- ✓ Hay estribillo.
- ✓ Tiene una introducción que contaría una especie de poeta narrador.
 - La voz del capitán se oye claramente en dos partes (1. Narrativa-descriptiva / 2. Cuando canta)
- ✓ Es un poema de aventuras, desafíos... y también erótico: el pirata va montado en un barco, la proa (parte de delante) tiene forma fálica. Si el barco es un falo, el mar es...

Vamos a hablar de la palabra “pirata”. Es un personaje satánico, que está fuera de la ley. En el lenguaje convencional la ley es lo bueno y el que está fuera de la ley es el malo. A los románticos les parece lo contrario; fuera de la ley el bueno y dentro de la ley el malo. En latín existe un verbo que es el *experiri*, que significa probar, lo relacionamos con experiencia y experimentar. El radical *periri* está también en otra palabra *periculum* que significa peligro. *Experiri + periculum*: intentar algo es peligroso, desde el poder nos dirán que no probemos cosas porque es peligroso para nosotros, los románticos dirán claro que hay que probar, lo que es peligroso para el poder, hay que decidir qué experimentar. Del lexema *periri* cogemos la raíz *per*, que se encuentra en la palabra pirata (en griego se dice “peirates”). Por lo tanto, un pirata resulta que no es exactamente lo que nos dicen, no es el malo de la película, sino el que se atreve a experimentar, a ser peligroso contra el poder, aunque eso implica por supuesto aceptar el peligro. No es fácil ser pirata, ya que implica peligro. La lectura romántica nos dice que el poder es difícil de distinguir, y también que uno puede creerse pirata, pero puede no serlo.

Todas las armas tienen forma fálica. El barco tiene proa (forma fálica) y también diez cañones.

Formalmente se le ha olvidado subrayar: el ritmo, la musicalidad, los acentos que son perfectos y también las aliteraciones: lo sensorial, la presentación (las laterales, nasales, bilabiales, en algún momento las vibrantes múltiples...).

Con diez cañones por banda,
viento en popa a toda vela,
no corta el mar, sino vuela, **Si aceptamos que la proa tiene forma fálica “cortar el mar” sería la penetración. Estamos asistiendo a un orgasmo, este barco no lo penetra directamente, sino que vuela.**
un velero bergantín;
bajel pirata que llaman

por su bravura el *Temido* Es un barco pirata al que llaman “El Temido”, por lo tanto, sabemos que es temido, también es un barco famoso.

en todo el mar conocido
del uno al otro confín.

La luna en el mar ríela, **aliteración, la luna se refleja en el mar. Belleza. EL barco penetra la luna. Estamos de noche, paisaje romántico.**

en la lona **gime** el viento **verbo erótico**

y alza en blando movimiento

olas de plata y azul; → en estos dos versos hay tono erótico, movimiento + eyaculación (olas)

y ve el capitán pirata,

cantando **alegre** en la popa, **puede parecer que está alegre pero que esté triste**

Asia a un lado, al otro Europa, **está en el Mediterráneo: mitad de la tierra**

Y allá a su frente Estambul:

Hasta ahora no era la voz del pirata, era una especie de narrador, ahora empieza la canción. Es posible que el pirata se mienta a sí mismo, no va a ser una mentira para conseguir algo material (sucias) sino una mentira del que no quiere aceptar. El romántico por definición en su lucha va a perder, y lo sabe, pero sigue luchando.

-Navega, velero mío,

sin temor **el barco se llama “el temido”, este verso mentira porque el romántico sí tiene miedo porque sabe que va a perder. (diferencia romántica ilustrado, este último es optimista.**

que ni enemigo navío, **polisíndeton, se repite “ni”.**

ni tormenta, ni bonanza²² **es una palabra satánica, el buen tiempo no es bueno para el pirata, él prefiere la tormenta. Por lo tanto, el pirata sabe que sí hay tormentas, enemigos... que le pueden hacer mucho daño, pero a pesar de eso sigue navegando.**

tu rumbo a torcer alcanza,

ni a sujetar tu valor. **Un romántico es valiente, por eso tiene miedo. No es verdad que nada va a torcer su rumbo y sujetar su valor, sino que es un deseo.**

Veinte presas **Aliteración**

hemos hecho

a despecho

del inglés **Las dos máximas potencias marítimas son Inglaterra y España. Cuando escribe esto Espronceda esto ya no lo es, así que parece que se lo echa en cara.**

y han rendido

sus pendones **las banderas, una bandera va sujeta al mástil (símbolo fálico). SI se rinden estos símbolos es lo contrario a una erección**

cien naciones **hipérbole: 100 naciones, 20 presas son números elevados, es posible que el pirata esté exagerando.**

a mis pies.

Que es mi barco mi tesoro, para el pirata el barco no es un bien material, sino un símbolo de libertad. Es un verso romántico.

que es mi Dios la libertad; Verso romántico, ya que su obsesión es la libertad absoluta. No dice nada de dios cristiano, de allá...

mi ley, la fuerza y el viento; la palabra ley no es querida por los románticos, su ley es la libertad, si hablamos de la fuerza del viento, la fuerza sí que es una palabra romántica, ya que viento es símbolo de libertad.

²² Bonanza: que todo está en calma.

mi única patria, la mar. La palabra patria no es símbolo del romanticismo, su patria es la mar, donde no hay fronteras, es infinita, transparente...
Estos versos nunca los diría un rey, es el anti rey.

Allá muevan feroz guerra **Allá-tierra/acá-mar**. En la tierra hay fronteras. Vemos la **oposición entre los dos lugares**.

ciegos reyes

por un palmo más de tierra, **está luchando por las fronteras, en el mar del pirata no se hace eso, ya que en su mar no hay fronteras ni nada material. Existe el mar de los reyes (en un sentido: riqueza, pesca...) y eso no le interesa al pirata.**

que yo tengo aquí por mío **Con aquí se refiere al mar. Tener, poseer no es un verbo propio de los románticos.**

cuanto abarca el mar bravío

a quien nadie impuso leyes. **La libertad, el infinito, la belleza...**

Y no hay playa **El límite entre el mar y la tierra es la playa.**

sea cualquiera,

ni bandera

de esplendor,

que no sienta

mi derecho

y dé pecho

a mi valor **Esto es lo que el pirata quisiera, que las playas fueran el limite etc. Pero sabe que es mentira. Él sabe que es perseguido.**

Que es mi barco mi tesoro,

que es mi Dios la libertad;

mi ley, la fuerza y el viento;

mi única patria, la mar. Repetimos el estribillo.

A la voz de ¡barco viene!, **Esto lo gritan los otros barcos cuando ven “al Temido”**

es de ver

cómo vira y se previene

a todo trapo a escapar: **Los que escapan son los otros barcos. No es verdad, sino su deseo.**

que yo soy el rey del mar

y mi furia es de temer.

Cuando un romántico llega al poder ya no es romántico, este pirata que dice que es el rey del mar y el temido no es el rey del mar y él lo sabe. Los otros barcos cuando le ven realmente no se escapan, sino que entran en combate con él. Hasta ahora posiblemente ha ganado siempre, pero él sabe que alguna vez va a perder. Si realmente él fuera el rey del mar, sería una paradoja, ya que en cuanto se convirtiera en rey del mar ya no sería romántico. Él sabe y nosotros también que él nunca será el rey del mar porque va a estar constantemente perseguido. Al igual que el Don Quijote, que no tiene ningún momento de calma, cuando sale de una aventura entra en otra, y sabe que va a perder. El romanticismo es por definición el antisistema.

Esto es puro Romanticismo.

En las presas

yo divido

lo cogido

por igual: **Por ser capitán él no se queda con mas, es un capitán que no es capitán.**

sólo quiero

por riqueza

la belleza

sin rival. **Esta es la gran declaración romántica. Habla de la belleza absoluta. Por eso este capitán no es un capitán ni un rey, sino que es un pirata. Esto es pura revolución.**

*Que es mi barco mi tesoro,
que es mi Dios la libertad;
mi ley, la fuerza y el viento;
mi única patria, la mar.*

Hasta ahora el pirata ha sido muy implícito en unas cosas y explícito en otras (el temor)

¡Sentenciado estoy a muerte! **El pirata está sentenciado a muerte.**

Yo me río: **El pirata realmente no va a alegrarse, su risa no es sincera.**

no me **abandone** la suerte, **Está en subjuntivo porque es un deseo, los deseos románticos no se cumplen, por lo que sabemos que no se va a cumplir. Ahora viene la amenaza:**

y al mismo que me condena

colgaré de alguna antena **Con antena se refiere a mástil**

quizá en su propio navío. **Ahora el pirata se ha puesto chulo, pero en realidad él no se lo cree, sino que es un deseo. En la lucha entre el pirata y el rey (lucifer-Dios), nunca gana lucifer, y el pirata lo sabe. Aun así, sigue luchando. El rey no es libre, el pirata desea ser más libre que el rey (según la lectura romántica). Estas son las claves del romanticismo, las preguntas sobre la libertad ¿el rey es más libre que el pirata? Esto es la clave de todo ¿qué es más cómodo, ser rey o ser pirata? Ser rey. ¿Quién se cree más libre, el pirata o el rey? ¿Y quién *de facto* es más libre? El pirata no tiene nada físico, sino metafísico. El rey posee cosas visibles y el pirata, invisibles. El amor, el sexo... están en el lado del pirata. El pirata no es feliz, y el rey se cree feliz. El pirata sabe que no es feliz. Es mucho más complejo ser romántico que ser ilustrado. La capacidad de ver se llama tener clarividencia. EL que vive más peligro es el pirata.**

Y si caigo,

¿qué es la vida?

Por perdida

ya la di

cuando el yugo

del esclavo **En opinión del romántico, él es más libre que el rey. Las cosas se esclavizan. como un bravo sacudí. Otra vez bravo, la idea de valiente.**

*Que es mi barco mi tesoro,
que es mi Dios la libertad;
mi ley, la fuerza y el viento;
mi única patria, la mar.*

La música de los reyes es la de las grandes orquestas, de los bailes... La música del pirata es otra. Aquí hay aliteración, vibrante múltiple. Esta aliteración nos sugiere fuerza, pero no es la fuerza de verdad, la de los cañones... sino la de la rabia. Es un poema maniqueo (división entre buenos buenos buenos, malos malos malos). Lorca era maniqueísta. El mensaje es: el poder siempre es malo y el pirata siempre es bueno, y por supuesto, la maldad triunfa frente a la bondad. Lo que sabe el romántico es que los malos siempre triunfan frente a los buenos, el rey también lo sabe, por eso opta por ser rey. El romántico sobre todo sabe quién es el malo (el rey) y también sabe que él es el bueno. El que conoce mejor la condición humana es el romántico.

Son mi música mejor

aquilones,

el estrépito y temblor
de los cables sacudidos
del negro mar los bramidos
y el rugir de mis cañones.

Seguimos con la aliteración. También hay un hipérbaton. El pirata no se cree esto. No es verdad, ya que el pirata en ningún momento vive sosegado. Otra vez, es un deseo, pero mentira. Es el poema romántico por excelencia, pura dinamita revolucionaria.

Y del trueno
al son violento,
y del viento,
al rebramar,
yo me duermo
sosegado,
arrullado
por el mar.

*Que es mi barco mi tesoro,
que es mi Dios la libertad;
mi ley, la fuerza y el viento;
mi única patria, la mar.*

BÉCQUER - POSTROMANTICISMO Y MODERNISMO

INFLUENCIAS

Está **influido** por Alemania y muy especialmente por las **canciones** o *lieder* de **Heine**, traducidas al español en 1957 por un amigo poeta de Bécquer Eulogio Florentino Sanz. De hecho, tanto influirán estas traducciones en Bécquer que este copiara en buena medida los metros y las formas estróficas. Las estrofas breves de Bécquer de 4, 5 o 6 versos en las que mezcla el heptasílabo con pentasílabos y endecasílabos son deudoras de la traducción de Heine hecha por Sanz.

Habría una segunda influencia, que sería el **folklore popular**, los cantares populares en el caso de Bécquer (que es sevillano) la copla andaluza, es decir, el flamenco. En 1859 una mujer, con seudónimo de caballero, Fernán Caballero publica *Cuentos y Poesías andaluces*. En 1859 Antonio de Trueba publica *El libro de los cantares* y en 1878 el mismo Trueba publica *El libro de las montañas*.

Bécquer, influido por este momento de poesía intimista, será el mayor genio de todos estos poetas, tales como Ángel María Dacarrete, Augusto Ferrán (gran amigo de Bécquer) en 161 publica *La soledad* con prólogo de Bécquer, Aristides Pongilioni, y por supuesto, Rosalía de Castro.

NOVEDAD

Bécquer, como poeta inmenso, es interesante que **mezcla** con gran habilidad la influencia del **norte** de Europa (alemana) y la influencia del **sur** de Europa (el flamenco). Bécquer va a combinar con absoluta originalidad el gusto por los poemas breves, intensos, sentenciosos, con asonancias por influencia del flamenco. Por influencia de las traducciones de Heine las estrofas breves e imparisílabos. De ambas influencias (del flamenco y de Heine), una poesía que huye de la grandilocuencia romántica, de la retórica romántica creando una poesía mucho más **intimista** y **sencilla** de formas, es decir, una poesía mucho más **moderna**. Del romanticismo convencional toman el gusto por el léxico de lo **misterioso**, de lo lúgubre, de lo tenebroso.

Lo que es absolutamente novedoso y propio del genio becqueriano es la creación de una poesía en los mejores casos increíblemente breve, sencilla, desnuda y pobre; y a pesar de todo esto, o, mejor dicho, por todo esto, con una increíble capacidad de **sugerencia**, aquí está la clave de Bécquer, sugerir desde la **pobreza** de contenidos léxicos. La poesía anterior a Bécquer, grandilocuente, rotunda, brillante, es una poesía elocuente, es decir, una poesía que dice. La sugerencia será lo fundamental del arte moderno, desde el simbolismo francés hasta la actualidad. Bécquer va a influir, de hecho, en todos los grandes poetas españoles del siglo XX (Rubén Darío, Machado, Juan Ramón, Lorca...).

Por eso, uno de los temas fundamentales en la poesía becqueriana es la **metapoesía**, es decir, la poesía hablando de la **poesía**. Uno de los temas preferidos por Bécquer es el tema de la **inefabilidad**. La ciencia habla de lo que se puede medir, la filosofía habla hasta donde puede hablar el filósofo, el poeta tiene un instrumento de símbolo de la metáfora.

Bécquer **intuye** (el arte moderno va dirigido a la intuición) una realidad oculta detrás de la realidad **evidente**, es decir, una realidad **invisible** detrás de la visible. Intuye las diez onceavas partes del iceberg. Por eso, en el prólogo de *La Soledad* de Augusto Ferrán escribe esto respecto a esta nueva poesía:

“Hay otra -poesía- natural, breve, seca, que brota del alma como una chispa eléctrica, que hiere el sentimiento con una palabra y huye, y desnuda de artificio, desembarazada dentro de una forma libre, despierta, con una que las toca, las mil ideas que duermen en el océano sin fondo de la fantasía”

Las mejores rimas son increíblemente desnudas, de una forma transparente y están llenas de intuiciones y sugerencias. El lenguaje no puede decirlo todo, pero sí puede **sugerirlo**.

Aproximación a una biografía de Bécquer y su doble imagen

Tras la muerte de Bécquer en 1870 y con 34 años (muere increíblemente joven y enfermo) los amigos, con buena fe, intentan crear una **imagen romántica** de poeta **maldito**. De hombre pobre que vive retirado en un mundo de poesía y versos, **desgraciado** en **amores**, sin habilidades para la vida social ni para el dinero perteneciente a una **familia trágica** de artistas. Su padre murió con 35 años, cuando Bécquer tiene 5, su madre también murió muy joven. Su hermano mayor, Valeriano, al que ama, muere tres meses antes que él con 37 años. Cuando en 1854, es decir, cuando Bécquer tiene 18 años va a Madrid desde Sevilla buscando la gloria, Bécquer pasa hambre, y muy probablemente enferma de tuberculosis.

Por supuesto hay otro Bécquer, el Bécquer periodista de **éxito**, influyente, director de revistas y periódicos, incluso el Bécquer político, director de la censura, que cobra un sueldo fabuloso, el Bécquer *dandi*. Enfermo sí, pero no de tuberculosis, sino de sífilis. Los amigos de Bécquer intentan dar una imagen de **poeta maldito** incluso cambiando el orden de las rimas y eliminando algunas.

Bécquer (Gustavo Adolfo Domínguez Bastida) nació en Sevilla en 1836, hijo de un pintor de cierta fama apellidado Domínguez, pero como no le parecía un apellido elegante lo que hizo fue acudir a un **viejo apellido** de la familia: Bécquer. Es posible verlo escrito así: Becker o incluso Vequer. Era un apellido de origen flamenco (de Flandes). Es importante tener en cuenta que nació en una familia con **sensibilidad** (padre y hermano pintores) y a Bécquer le interesaba mucho la pintura, la música y el teatro. Cuando sus padres mueren por lo menos pasó un tiempo con su madrina, Doña Manuela Monehay. Es importante esta mujer en la vida de Bécquer porque conseguía una importante **biblioteca** llena de **románticos** franceses, ingleses y españoles.

La colección de poemas que escribe Bécquer no se titula *Rimas*. Le puso un título quizá no muy afortunado, era *Libro de los gorriones*. El orden de los poemas en el *Libro de los gorriones* no es el orden de las *Rimas*. Cuando Bécquer muere, y ante el hecho de que la mayoría de su poesía está sin publicar, sus **amigos** (Augusto Ferrán, Ramón Rodríguez Correa y Narciso Campillo) deciden publicar la poesía becqueriana bajo un **nuevo título**: *Rimas*, y muy importante, **cambiando el orden** del *Libro de los gorriones*.

La razón por la que cambian los poemas es, desafortunada y desacertadamente, pero con buena voluntad, que los amigos de Bécquer entienden los poemas de Bécquer exclusivamente como el desarrollo de una **historia de amor**, de una historia **desgraciada** de amor, de amor romántico, **fracasado**.

En el nuevo orden que ellos proponen se contaría el **nacimiento** del amor, no el triunfo del amor, y luego ya el **fracaso** del amor, la ruptura, y la **muerte**. Esta es la propuesta que hacen sus amigos, cambiar el orden y proponer una lectura amorosa. Esto lo hacen porque con **buena voluntad**, pero también desafortunadamente, quisieron presentar solo una faceta de la biografía becqueriana. Quisieron presentar la imagen de un Bécquer **pobre**, desgraciado en amores, el poeta maldito. Esto es, hicieron una **reconstrucción ideológica**, parcial e **incompleta** de la vida de Bécquer y en consecuencia de su obra. Desgraciadamente, condicionaron la lectura de los poemas de Bécquer durante muchísimo tiempo, reduciéndola exclusivamente a lo amoroso-sentimental. Los amigos de Bécquer no se dieron cuenta de la **modernidad** de las *Rimas*, de su carácter de obra literaria abierta, que por supuesto encierra más lecturas posibles:

1. Lectura **sentimental-amorosa** (la que hacen sus amigos).
2. Una de carácter **metapoético**, es decir, las *Rimas* como una reflexión sobre la propia poesía. Sobre todo, respecto al tema de la inefabilidad.
3. Lectura **humanista** de las *Rimas*.

En la mayoría de las ediciones que se hacen de las *Rimas*, se sigue el orden establecido por los amigos de Bécquer. Si acaso, a veces entre paréntesis, se pone el orden del *Libro de los gorriones*. Aun así, hay ediciones, sobre todo las más modernas, que respetan el orden original.

Los amigos de Bécquer no solo alteraron el orden de los poemas, sino que, en su afán de presentar una imagen convencionalmente **romántica** de Bécquer, de un Bécquer miserable, fracasado, de un pobre hombre... **eliminaron** algunas rimas. Eliminaron tres rimas del *Libro de los gorriones*. En las ediciones que aparece el orden que proponen los amigos estas rimas aparecen al final.²³ En definitiva, estamos hablando de que sus amigos crearon una imagen de Bécquer **ocultando** su lado putero etc.

Tres lecturas posibles:

1. La lectura sentimental amorosa: en esta lectura simplista, puramente **amorosa**, el “yo poético” sería Bécquer, y el “tú poético” sería una mujer, distintas mujeres, pero siempre una **mujer**. Se podrían establecer cinco fases en el proceso del amor:

²³ En el libro que tengo yo aparece el orden de los amigos.

- a. Las *Rimas* 1-9²⁴, que serían las *Rimas* menos claras en este intento de lectura amorosa de los poemas.
- b. 10-29. Serían las rimas del **encuentro** amoroso, el inicio del amor.
- c. 30-52. Las rimas del **desamor**, desengaño amoroso. Vemos que no hay rimas del triunfo amoroso, pasa del encuentro al desamor.
- d. 53-69. Las rimas de la **melancolía**.
- e. 70-final. Las rimas de la muerte, del claustro.²⁵

Esa sería la lectura amorosa, pero sería **corta**, ya que Bécquer cuando escribe, escribe más que eso.

2. Lectura metapoética: reflexiones sobre la poesía desde la poesía y con poesía. Por tanto, estamos ante un ejercicio de **metaliteratura**. En cierto modo, las *Rimas* serían por una parte poesía, **literatura** y por otra, son metapoesía, **metaliteratura**, por tanto, una teoría de la literatura. Ahí estaría parte de la **modernidad** becqueriana. En esta lectura, uno de los temas fundamentales es el de la **inefabilidad**, es decir, intentar decir lo que no se puede decir. El sujeto poético sería el **yo**, el poeta, y el objeto poético sería la propia **poesía**.
3. Lectura humanista: el humanismo sería, simplifícadamente, aceptar la **alteridad** del “yo” y la “**yoidad**” del otro, es decir, reconocer el “yo” del otro, reconocer que el otro es también un “yo”, y por supuesto, reconocer mi propia alteridad, es decir, que yo soy otro para el otro. Esto implica reconocer la importancia suprema del “yo”, que yo soy lo más importante, a la vez que la importancia suprema del “otro”. Yo no soy más importante que el otro, el otro no es más importante que yo, ambos somos **realidades supremas**.

Un proceso muy frecuente es la deshumanización del “otro”, es decir, cosificar, animalizar o bestializar al “otro”, de forma que sea no solo fácil, sino hasta necesario, matar. “Poesía eres tú” (Rima XXI) el reconocimiento de la **poesía en el otro**. Bécquer, en opinión de Juan, va a recurrir a varias metáforas que justifican esta lectura humanista de la “Yoidad” y la “alteridad”.

²⁴ Estamos hablando del orden de los amigos de Bécquer.

²⁵ La muerte es una de las obsesiones de Bécquer.

Por ejemplo:

1. Metáfora de la **mirada**: no necesariamente la mirada de un hombre a una mujer.
2. Metáfora del **beso**: no necesariamente un beso sexual, en pareja.

En las *Rimas* aparecen muchas miradas y besos. Para el humanismo hay un verbo fundamental que es el verbo **pontificar**, es decir, el verbo construir puentes. Por eso, otra palabra fundamental para los humanistas es la palabra **religión**, pero alejada de cualquier convención tradicional. “Religión” viene de re- que es volver a hacer y “ligare” que significa unir. Una religión pretende **volver a unir** (por ejemplo, al hombre con Dios), en una lectura humanista significa unir al **hombre con el hombre**, es decir, construir un puente entre el uno y el otro. Insistiendo en que el otro es el que odia.

En el juego de la mirada y el beso, ¿qué es una mirada? Una complicidad, el **inicio** de una **complicidad**, yo le miro al otro y empiezo a construir el puente. Si la metáfora de la mirada es el inicio de la **pontificación**, el beso es instalarse los dos en el **mismo puente**, se ha construido un puente y están los dos en el mismo lugar. Si beso a alguien ya he construido el puente y por tanto ya hay un contacto. No se puede trivializar un beso, no se puede besar a cualquiera, solo se puede besar a aquel que está en el mismo puente que nosotros. Poema “por una mirada un mundo, por una sonrisa el cielo...” ya lo he dado todo “por un beso yo no sé qué te diera” lo ha dado todo por construir el puente, y por encontrarlo no sabe que dar.

XXIII

*Por una mirada, un mundo;
por una sonrisa, un cielo;
por un beso... yo no sé
qué te diera por un beso.*

¿Cómo explicamos lo de las prostitutas y las orgías en la lectura humanista? Cristo estuvo con fulanas/todos somos contradictorios/Bécquer es honesto, no se calla.

Dos citas que Bécquer no conoció pero que son cuasi contemporáneas a él:

- ✓ Un poeta francés, Baudelaire que escribió *Spleen de París*, esa palabra significa tedio, hastío, el fragmento que le interesa a Juan se titula “La falsa moneda”: “nos encontramos con un pobre que nos tendió su gorra temblando. No conozco nada más inquietante que la muda elocuencia de esos ojos suplicantes que, para el hombre sensible que sabe leer

en ellos, contienen a la vez tanta humildad y tantos reproches. Algo parecido a esta profundidad de sentimiento complejo se encuentra en los ojos llorosos de los perros cuando se les azota". No solo no animaliza al hombre, sino que humaniza al perro. Clave de esto: "hombre sensible que sabe leer en ellos" la pregunta es soy una persona sensible que sabe leer en los ojos del otro? Es la misma pregunta que hace Bécquer.

- ✓ Otra cita, en este caso de José Martín, de un poema que se titula "Copa con alas" del libro *Versos libres* 1882. "Tú sólo, sólo tú, sabes el modo / de reducir el Universo a un beso". Se puede hacer una lectura amorosa de estos versos, pero también humanista. El universo es todo, y todo cabe en un beso, luego besar es algo muy importante que no hay que trivializar.

Rima 17: Los versos son endecasílabos menos el último que es quebrado y tiene cinco sílabas. Los versos 2 4 riman en asonante con la "o" y los impares quedan libre. Prácticamente casi es prosa, la rima es muy escasa. La metáfora es la mirada como incoación (empezar algo), la mirada como principio de esa pontificación que para el poeta es muy importante y para ello se utiliza las palabras, la poesía se va a pontificar. Tenemos anáfora. Hay una lectura amorosa pero no necesariamente se tiene que tratar de una mujer. El último verso que está roto no implica una lectura religiosa pese a que diga "Dios", es el Dios romántico y absoluto, no de ninguna religión. Este poema es un tanto hiperbólico y ese llegar a creer en los absoluto es porque se ha establecido la conexión visual entre ella y él sea quien sea ella. El lenguaje es sencillo, antiretórico.

Rima 20: No hay ninguna explicitud de que se refiera a una mujer. Si se puede hablar con los ojos, también se puede besar con los ojos, metáfora de la mirada y del beso. Los cuatro versos son endecasílabos con rimas consonantes. La forma verbal es imperativa, no es un presente, es una orden de carácter humanista y sentimental. El "tú" no está viendo al narrador "invisible atmósfera abrasada". Le está diciendo al tú que tiene que saber que siente fuego en sus labios pero no ves a nadie, es un fuego cuyo foco desconoces. Si los ojos pueden hablar, el alma te puede besar solo con la mirada aunque tú no me veas. No es un beso físico, sino metafísico.

Rima 21: Son versos endecasílabos menos el último que es de pie quebrado. No se hace alusión de si la otra figura sea femenino. Es un poema que claramente refleja las tres lecturas posibles. El reconocimiento de la yoidad en el otro y el tema de la infabilidad. Tenemos metapoesía, la poesía habla sobre lo que es. Si "poesía eres tú" Bécquer explica que es el "otro". Juega con la mirada. El verbo "clavar" es un verbo positivo en este contexto, hay una conversión, se transforma lo negativo en positivo. "Clavar" es un verbo sexual, se clava la

mirada en la mirada mientras me mira y estamos en el puente. El reconocimiento de la yoidad y del infinito en el otro.

Rima 22: Hay rima asonante en los versos pares en “o”. Hay dos versos de pie quebrado. El poema se divide en dos partes: los dos primeros y los dos segundos y la metáfora está en los versos tres y cuatro. El volcán es el corazón y ¿cómo es posible que sobreviva una flor en un volcán? El volcán sugiere calor, estallar y la erupción. Es o puede ser un símbolo fálico. Hay cierto erotismo en el poema. No hay acto (sexual) por lo que es un poema sensual. No hay respuesta sino que es un poema abierto. El corazón del otro es un reconocimiento de la humanidad y yoidad del otro. Ese fuego no es un fuego destructivo, no mata a la flor.

Rima 23: Es un poema puro, desnudo. Son versos octosílabos, de arte menor. Hay rima asonante e-o en los versos pares, la más fácil en español. Hay dos verbos en cuatro versos. Es un poema muy nominal, no hay acción. El beso no lo ha dado, todo es pura sugerencia. No hay una referencia explícitamente femenina. La lectura humanista está clara, la pontificación. Es pura metapoesía, no hay nada para explicar lo que es un beso, excepto este poema. Mediante este poema explica lo que es un beso, como el beso es algo inefable, ya estoy diciendo que un beso es algo inefable por lo que sí que lo describe. Este poema antirretórico es un poema hiperbólico, pura exageración en un poema de cuatro versos.

Comentamos también tres poemas muy duros ya que pasa del inicio de la incoación de la de la mirada al desamor, no hay triunfo del amor. En la lectura humanista pasa de la pontificación a la ruptura. Es más fácil destruir el puente. El puente puede persistir pero permanecer vacío, hay una esperanza pero estará vacío.

Rima 30: La lectura amorosa y biográfica es clara en este poema. Hay rima asonante en “o” en los versos 2,4,6 y 8. No se dice que se trate de una mujer de manera explícita. Es posible que el puente exista pero ninguno de los dos están. La palabra “orgullo” tiene fuerza en el poema. El orgullo es el amor propio, el amor a mí. Este amor propio que es impropio es exactamente lo contrario al amor y se destruye el puente. Todavía hay una esperanza “yo digo aún”- “ella dirá” por lo que el puente no está destruido aunque es pesimista.

Rima 38: Son cuatro versos con rima en “a” en los versos impares, hay alusión a una mujer. Hay una pregunta pero no tiene respuesta. Cuando nos salimos del puente, ¿qué ocurre? El puente todavía no está destruido. Es el desengaño o la decepción pero hay esperanza. Hay liberación de la “s” en el primer verso.

Rima 53 (las golondrinas de Bécquer): No solamente se da el desamor, sino que cuando rompemos el puente es fácil odiar y convertir un otro al yo que hemos amado, se llega al odio. Hay hipérbatos. Se habla en un futuro de certeza. Las golondrinas son negras, oscuras. Las golondrinas van a volver a su ventana pero no las golondrinas que han sido testigos de su amor, no las que los han conocido, oscuras, son externas a su amor. Las estrofas 3 y 4 son estrictamente sexuales. Le dice “sí volverás a tener sexo pero como te lo hacía yo no, hija de puta”. El final es un deseo de alguien que odia al tú. El puente ya no existe, está roto, se rompe con el poema porque es de odio. Al principio le reconozco yoidad y ahora le reconozca la alteridad. Es un poema de carácter moral. En este poema hay malevolencia, querer el mal al otro.

Rima 73: Estamos ante uno de los poemas narrativos de temática épica. Se trata de un poema postromántico. Es un metro corto, hexasílabos, típico de Bécquer donde se va a contar una historia íntima. No hay ningún héroe, es la muerte de una niña. Si hacemos una lectura sentimental, no podemos hablar del amor, porque es una niña. Sin embargo, lo que sí se puede hacer es una lectura humanista: la muerte sería la irreversibilidad de comunicación. Lo último que el humanista puede aceptar es matar al otro. La gran preocupación romántica es la soledad eterna. En este poema se va a jugar mucho con la conversión (negativo en positivo) y perversión (positivo en negativo). Por ejemplo: ojos es positiva, pero ‘cerraron sus ojos’ es negativo; ‘blanco lienzo que tapa la cara del muerto’; la luz se convierte en la sombra del cadáver en ‘veáse a intervalos dibujarse rígida la forma del cuerpo’. ‘Toque de ánimas’ tocar las campanas por la muerte. La muerte nos nihiliza y destemporaliza. ‘Chisporroteo’ onomatopeya, la muerta no oye nada. ‘El duelo’ son los familiares y se despiden para siempre. No hay nada más cruel que compartir la muerte en una rutina. ‘Perdido en las sombras’ es el verso romántico. ‘A veces me acuerdo’, entonces, a veces la olvida.

Rima LXXIII²⁶

Cerraron sus ojos **Si la descontextualizamos ojos es una palabra positiva (posibilidad de ver, crear el puente) pero el poema empieza con “cerraron”, eso es negativo, la perversión de los ojos.**

que aún tenía abiertos, **se ha muerto con los ojos abiertos, metáfora de tener los ojos abiertos en la muerte. Un muerto con los ojos abiertos no ve nada. La perversión de los ojos y de la vida, ya se había planteado el tema de la muerte. Contraste de abiertos y cerrados.**

²⁶ En el orden de los amigos.

taparon su cara
con un blanco lienzo, **La palabra blanco descontextualizada es una palabra positiva, pero en este caso tapa la cara del muerto, (se le llama mortaja) contraste del muerto con la idea de negrura siendo tapado con algo blanco.**
y unos sollozando, **sollozar es más que llorar, es gesticular**
otros en silencio,
de la triste alcoba **se encuentra en un dormitorio. Unos y otros son los familiares, amigos...**
todos se salieron. **El muerto se queda solo.**

La luz que en un vaso **de manera descontextualizada es positiva (luz) pero aquí es la luz de una vela, metáfora de la muerte.**
ardía en el suelo, **hipérbato**
al muro arrojaba
la sombra del lecho; **la sombra que se proyecta es la del cadáver, la luz se convierte en la sombra. Esto recuerda al mito de la caverna.**
y entre aquella sombra
veíase a intervalos
dibujarse rígida
la forma del cuerpo. **Constante contraste entre día y noche/abrir y cerrar...**

Despertaba el día, **no todo despierta con el día: el muerto no, esta es la tragedia.**
y, a su albor primero,
con sus mil ruidos
despertaba el pueblo. **No todo el pueblo, el muerto no. El muerto no oye los ruidos, no ve el albor primer. Entonces aquí viene el poeta y dice:**
Ante aquel contraste
de vida y misterio,
de luz y tinieblas,
yo pensé un momento: **Se introduce el “yo poético”. El poeta estaba allí, ante aquel contraste de vida y misterio.**

¡Dios mío, qué solos
se quedan los muertos! **A Bécquer le preocupa más la soledad que la muerte. No hace referencia al Dios católico. Dios no es suyo.**

De la casa, en hombros, **quiere decir que llevan el ataúd en los hombros, la niña va en horizontal**
lleváronla al templo **la primera clave de que se trata de algo femenino**
y en una capilla
dejaron el féretro.
Allí rodearon **está hablando de los unos y los otros de antes**
sus pálidos restos
de amarillas velas
y de paños negros. **Negro es el color de luto, también lo es el amarillo. “Pálidos restos” pálido sería un blanco negativo, lívido. Restos son lo que quedan. Es la muerte a la que se le ha restado la vida, y por otra parte lo que queda de ella, que es el cuerpo,**

pero sin vida.

Al dar de las Ánimas
el toque postrero, **postrero significa último. El toque de ánimas quiere decir que están tocando las campanas. El toque de ánimas es el toque de muertos. Por tanto, es la perversión de las campanas. Ánimas significa almas.**

acabó una vieja
sus últimos rezos, **postrero-último-vieja**
cruzó la ancha nave,
las puertas gimieron, **antes unos sollozaban, ahora gimen, que es más que llorar y que sollozar. En realidad, las puertas chirrían, estas son las puertas de la iglesia, es un toque romántico.**

y el santo recinto **Hace referencia a la iglesia.**
quedó desierto. **Se queda vacío, pero en realidad la muerta, entonces el poeta considera que ella ya no es nadie, ya que en realidad ella se encuentra allí. La muerte nos convierte en nada, nos nihiliza. Si el recinto se quedó desierto quiere decir que ni Dios está allí. En el espacio el féretro va a permanecer, pero la muerta no.**

De un reloj se oía
compasado el péndulo,
y de algunos cirios **es una vela grande**
el chisporroteo. **Reproduce el sonido del fuego, también el de la mecha al quemarse. Es una onomatopeya. La muerta no oye ni el sonido del reloj, ni el chisporroteo.**
Tan medroso y triste, **medroso significaría miedoso**
tan oscuro y yerto **Son palabras típicamente románticas.**
todo se encontraba
que pensé un momento: **El poeta está, sin embargo, había dicho que la iglesia está desierta, es un narrador omnipresente. Repite el estribillo.**

?;Dios mío, qué solos
se quedan los muertos!

De la alta campana
la lengua de hierro
le dio volteando
su adiós lastimero. **Ahora la campana con lástima (personificación) da el último adiós.**

El luto en las ropas,
amigos y deudos **Deudos serían familiares.**
cruzaron en fila
formando el cortejo. **Están saliendo de la iglesia hacia el cementerio (Espacio romántico)**

Del último asilo, **el asilo es la metáfora de la tumba.**
oscuro y estrecho, **esto es romanticismo**

abrió la piqueta
el nicho a un extremo.

Allí la acostaron, **si la descontextualizamos acostar es una palabra positiva (sueño, sexo...) aquí, sin embargo, la acuestan para que muera eternamente. Perversión del verbo acostar.**

tapiáronle luego, **esto está mal, leísmo, lo.**

y con un saludo

despidióse el duelo. **Duelo viene de la palabra dolor. El duelo son los familiares y amigos. El saludo es triste, se despiden. En general nos despedimos con la esperanza de volvernos a ver (fin de semana...) pero en este caso no hay ninguna esperanza de volverse a ver.**

La piqueta al hombro

el sepulturero, **para él la muerte es una rutina. Es un personaje deshumanizado. Todos somos sepultureros de alguna manera, si nos olvidamos de los muertos, así los dejamos solos de alguna manera. El olvido de los muertos es la muerte definitiva, la incomunicación.**

cantando entre dientes,

se perdió a lo lejos.

La noche se entraba,

el sol se había puesto: **para la muerta el sol se había puesto antes, cuando muere.**

perdido en las sombras **si descontextualizamos este verso es el verso romántico, todos estamos perdidos en las sombras (los que están en la caverna están perdidos en las sombras).**

yo pensé un momento: **el poeta está en el cementerio, perdido en las sombras.**

?;Dios mío, qué solos

se quedan los muertos! **Hasta ahora todos los verbos estaban en pasado. Miramos las próximas estrofas, estamos en presente.**

En las largas noches

del helado invierno,

cuando las maderas

crujir hace el viento

y azota los vidrios

el fuerte aguacero, **es una ambientación típicamente romántica.**

de la pobre niña **nos enteramos de que la muerta es una niña.**

a veces me acuerdo. **Si me acuerdo a veces de la niña, eso significa que a veces me olvido. En otros casos pone "a solas", eso quiere decir que la niña está. Estamos matando doblemente a la niña, doblemente sola, la incomunicación se duplica.**

Allí cae la lluvia **allí hace referencia al cementerio, si hay un allí eso implica que yo estoy aquí. El poeta está cómodamente, ya que aquí no ocurre lo que allí.**

con un son eterno; **Son es apócope de sonido. La muerte es eterna como el sonido.**

allí la combate

el soplo del cierzo.

Del húmedo muro
tendida en el hueco,
¡acaso de frío
se hielan sus huesos...! **los huesos se hielan sí o sí, no hay acasos. Los huesos son lo que queda de la niña, su degradación. Frío y hielo son palabras negativas, no hay calor.**

El romántico tiene preguntas, pero sus preguntas no tienen respuestas. Está en forma de pregunta (la espiritualidad) pero no en forma de afirmación.

¿Vuelve el polvo al polvo?

¿Vuela el alma al cielo?

¿Todo es sin espíritu,

podredumbre y cieno? **Según la Biblia, Dios crea al ser humano soplando el barro, esta niña ya es solo barro, no hay soplo. Lo plantea en forma de pregunta!!**

No sé; pero hay algo **Un ilustrado jamás diría que no sabe. Con ese “pero” plantea una adversativa, dice que hay algo que sí sabe.**

que explicar no puedo,

algo que repugna (**obliga**)

aunque es fuerza hacerlo, **No es obligatorio dejar solos a los muertos en el sentido de no olvidarse de ellos, pero dejarlos solos físicamente sí que es obligatorio.**

(pregunta)

el dejar tan tristes,

tan solos los muertos.

Este poema está lleno de **preguntas**, no solo en la última estrofa. Es una reflexión sobre la muerte. En este poema hay **muerte**, también **belleza**. Por tanto, se puede hacer belleza con la muerte.

En el romanticismo es muy típico **mezclar** cosas. Este es un poema en el que se mezclan el **lirismo** con la **narrativa**. Para muchos estudiosos sería uno de los **poemas narrativos** más bellos en cualquier lengua El metro es muy corto, por ejemplo, el primer verso es hexasílabo. Va a ser un poema narrativo, y por tanto desde el punto de vista genérico es un poema **épico** (porque cuenta cosas) pero en realidad no es un poema epopéyico de versos largos que narre las hazañas de un héroe... sino que estamos ante un poema narrativo de metro **corto**, típico de Bécquer, en el que nos va a contar una **pequeña historia**. Hay un **argumento** muy **pobre**, es alguien que ha muerto, una niña (lo sabemos al final), no nos habla de un héroe ni esas cosas. De este poema tan importante no podríamos hacer una lectura **amorosa** en la línea de los amigos de Bécquer, de yo al tu, habría que forzar mucho las cosas. Si hacemos una lectura sentimental de este poema no puede ser sobre un amor hombre-mujer porque estamos hablando de una niña. Por tanto, la lectura de los amigos de Bécquer se cae. Es más

un poema sobre una **reflexión sobre la muerte** que de amor. Sin embargo, lo que sí se puede hacer es una lectura **humanista** de este texto.

El estribillo del poema es “¡Dios mío que solos se quedan los muertos!” en la lectura humanista la muerte sería la máxima **incomunicación**, es más, la imposibilidad de conectar, la irreversibilidad, la imposibilidad de construir puentes. Es imposible construir puentes con los muertos, por tanto, los muertos se quedan solos y nosotros también. El otro se va a quedar solo y yo también. El otro y yo nos vamos a quedar **solos** en la muerte eterna. Esto sería muy romántico. La muerte es lo último que un humanista puede aceptar.

Esto sería un poema **post-romántico**, no se parece a la canción del pirata. No hay nada de héroes. Sin embargo, tiene mucho de romántico: lo oscuro, lo nocturno, la muerte...

En este poema se va a jugar mucho con la conversión y la perversión. Convertir es transformar lo negativo en positivo y pervertir lo contrario. La muerte sería la perversión de la vida. El primer verso “Cerraron sus ojos” Si la descontextualizamos ojos es una palabra positiva (posibilidad de ver, crear el puente) pero el poema empieza con “cerraron”, eso es negativo, la perversión de los ojos.

3- SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX, REALISMO NATURALISMO

1. Contexto sociopolítico
2. Contexto ideológico-cultural
3. Aproximación a un intento de caracterización del Realismo
 - 3.1. Pretensión de realidad
 - 3.1.1. Verosímil
 - 3.1.2. Verídico
 - 3.1.3. Puede haber imaginación y fantasía
 - 3.1.4. Refleja la sociedad contemporánea
 - 3.1.5. Convincente
 - 3.1.6. Mímesis
 - 3.2. Pintura de ambientes y de costumbres
 - 3.3. Personajes
 - 3.4. Perspectiva narrativa
 - 3.5. Intención social
 - 3.6. Lector pasivo
 - 3.7. Lenguaje y estilo
4. Benito Pérez Galdós
 - 4.1. Biografía
 - 4.2. *Episodios nacionales*
 - 4.3. Teatro de Galdós
 - 4.4. Periodización de la novelística galdosiana
 - 4.5. El cristianismo anarquista de Tolstoi
 - 4.5.1. Reflexión sobre el Cristianismo
 - 4.5.2. Anticlericalismo
 - 4.5.3. Humanismo Cristiano
 - 4.5.4. Tolstoyanos
 - 4.5.5. Neocristianismo
 - 4.5.6. Violencia no activa
 - 4.5.7. El estado
 - 4.5.8. La propiedad
 - 4.5.9. Otras ideas (mensaje del evangelio, acciones, no violencia, martirio, amor, dolor, riesgo)

4.6. *Nazarín*

4.6.1. Altura

4.6.2. Pobreza

4.6.3. Humanismo cristiano

4.6.4. Acción

4.6.5. Bondad, caridad

4.7. *Misericordia*

4.7.1. Bajada en la observación

4.7.2. Jerarquía social

4.7.3. Personajes (Benina, Almudena)

4.7.4. Caridad

4.7.5. Egoísmo

Segunda mitad del siglo XIX

1. Contexto sociopolítico

Después de la revolución de 1848, en Europa se va a producir un rápido y grande **crecimiento demográfico**, sobre todo en las ciudades debido a que es en las ciudades donde se sitúan las fábricas, las empresas, las compañías... que protagonizan el otro gran acontecimiento histórico que es la **Industrialización**. En efecto, estamos en un momento de la Modernidad de impresionante Industrialización, maquinismo, progreso técnico, expansión económica... Todo esto se reflejará, como veremos, en las **novelas realistas**.

El sistema capitalista se ha consolidado, y la **burguesía** en consecuencia también se consolida en el poder, es decir, la burguesía se constituye como la clase dominante. Esta burguesía consolidada del **poder** no seguirá siendo revolucionaria, olvidará sus ideas revolucionarias una vez que llega al poder, y será cada vez más **conservadora**. Porque sea conservador, no significa conservar tradiciones, sino conservar **privilegios**. Como consecuencia de esta consolidación de la burguesía en el poder, se producen varios hechos de carácter sociológico, el más importante es que la burguesía ya no siente como enemiga a la aristocracia, a la nobleza, es más, la burguesía conservadora, va a imitar muchos gustos aristocráticos, y, es más, va a emparentar, matrimoniar con ella, de forma que la aristocracia consigue dinero y la burguesía un supuesto prestigio. Consecuencias sociológicas:

- La **aristocracia** ya no es enemiga.
- El nuevo enemigo de la burguesía será el **proletariado**. Un proletariado absolutamente explotado, casi sin derechos, y tratado con la máxima injusticia, como se reflejará en muchas novelas realistas.

En efecto, la **clase obrera** será la nueva enemiga social y política de la **burguesía** en el poder. Consciente de su poder político y social, esa consciencia inspirada fundamentalmente en Carles Marx, el proletariado se **organiza** y por ejemplo en 1864 se constituye la 1ª Internacional o Asociación Internacional de Trabajadores, inspirada nuevamente por Marx. En 1848 Marx y Engels publican en Manifiesto Comunista que termina con el siguiente lema: "Proletarios de todo el mundo unidos". Con esto quieren decir que las guerras no deben ser entre países, patrias... eso es cosa de la burguesía. Para ellos las guerras deben de ser entre clases.

Como veremos, surgen **movimientos revolucionarios**, pero ya no burgueses, sino de carácter socialista, comunista o anarquista. Insiste que todo esto aparecerá de una manera u otra en las novelas realistas.

Como hemos dicho, la burguesía en el poder será cada vez más conservadora, por eso, por toda Europa, aparecerán gobiernos pseudodemocráticos, de inspiración claramente **conservadora**, por ejemplo, el 2º Imperio en Francia, es decir, el reinado de Napoleón III 1852-1870, en Prusia el gobierno de Bismarck, que unificará Alemania, y por supuesto, el tipo de gobierno más característico, en Inglaterra, los gobiernos de la época victoriana 1837-1901, y en España a partir de 1875 la Restauración. Estos gobiernos característicos del **capitalismo** salvaje del momento, característicos de esa burguesía conservadora, van a practicar una nueva y vieja política que es el **Imperialismo**, lo que más adecuadamente llamaremos el **Colonialismo**, en África y en Asia. Supuestamente, este colonialismo atroz se justifica porque la Europa blanca, cristiana exporta a sus colonias civilización, cultura y religión. La realidad es que las grandes potencias abren mercados y, sobre todo, por supuesto, explotan las materias primas, puesto que estos continentes son muy ricos en ellas. Las cristianas potencias ejercen la esclavitud. La hipocresía, la falsa moral, no tienen límites, la reina Victoria será la reina emperatriz, reina de Inglaterra y emperatriz de la India.

Como vemos, la **burguesía** con sus valores, pero también con sus disvalores, marca la época, y por supuesto, también la **literatura**, es decir, la novela, ya que esta es el género propio de la burguesía. Una **novela realista**, que como veremos, será la novela de **burgueses**, escrita por burgueses, sobre burgueses y para burgueses. En España, con sus singularidades, mucho de lo que hemos explicado es aplicable. La Industrialización no es homogénea, no se da en todos los sitios y fundamentalmente se da en dos: Cataluña y País Vasco. La pobreza es inmensa allá donde exista el proletariado, en estos dos territorios que hemos mencionado, y también en el territorio rural.

Van surgiendo, de forma cada vez más clara, las dos Españas. Por una parte, una España burguesa, innovadora, **reformista**, a la que pertenecerá, por ejemplo, Galdós. Y por otra, la España poderosísima, ultra **conservadora**, ultra católica, una aristocracia muy potente. Junto a estas dos surgirá otra tercera España: la de las fuerzas **obreras** que también se va organizando, así dos fechas, por poner ejemplos 1879 Pablo Iglesias funda PSOE, 1888 (¿) se funda la UGT.

En la segunda mitad del XIX, la **inestabilidad política** es absoluta en España. El Imperio prácticamente ha desaparecido, por tanto, la fuente de riqueza que sostenía al gigante de pies de barro desaparece. España ya no es una potencia internacional.

La fecha que marcará terriblemente esta decadencia es 1898. En España se suceden las revoluciones 1854, 1868, los golpes de estado, las guerras civiles, carlistas, el cambio de dinastía, al final se instituye la Restauración, en la persona de Alfonso XII. Todo esto lo reflejará Galdós en sus episodios Nacionales.

En general, podemos decir que en España la **cultura** se hace eco de estas **tensiones**, refleja toda esta **inestabilidad**, de hecho, las dos Españas estarían representadas por una parte por el pensamiento neoescolástico, un pensamiento cuasi medieval, de Donoso Cortés o de Balmes, o la actitud de un intelectual como Menéndez Pelayo. Por otra parte, el pensamiento progresista, liberal, estaría representado por aquello que sería tan importante, la creación de la ILE, Institución Libre de Enseñanza, en la que estudiarán los hermanos Machado.

2. Contexto ideológico-cultural

Respecto a lo cultural ideológico, habría que destacar tres aspectos, factores, muy importantes:

1. La reacción contra el Idealismo Alemán: el Positivismo

Si el Idealismo Alemán fue el pensamiento filosófico propio del Romanticismo, el **positivismo** será la doctrina filosófica que está detrás del **Realismo**. Nuevamente, nos encontramos ante un típico movimiento pendular de la historia, de forma que el Positivismo será, de una manera simplificada, exactamente lo **contrario** del **Idealismo**, como si fuera su antípoda. Tener en cuenta que el adjetivo de positivismo no es positivo sino positivista, que viene de *possum* que significa poder. El filósofo fundamental del positivismo es Auguste Comte que publica en 1850 (fecha clave) su *Sistema de Filosofía Positiva*. Vamos a caracterizar el Positivismo.

- ✓ El Positivismo rechaza la **metafísica**, la pura especulación filosófica, por tanto, abandona los grandes y antiguos problemas de la filosofía, no le interesan los temas como Dios, lo Absoluto, el Alma, Libertad, Ser, la muerte, todo lo que es fundamental para el **romántico** ya no lo es, esos temas se **abandonan**.
- ✓ Lo que le interesa al positivismo, lo que lo propugna. El positivismo propone la investigación de los hechos **observables** y **medibles**, es decir, apuesta por la ciencia, por el **cientificismo** (la obsesión por la ciencia), se obsesiona con la metodología científica, la investigación, la tecnología.

- ✓ Por supuesto, el instrumento de conocimiento más importante será la experiencia, o, mejor dicho, la **experimentación**. Vuelve la preocupación por el progreso, vuelve la importancia del **Racionalismo**, el positivismo es un Racionalismo. Por lo tanto, la preocupación por la lógica, el análisis, la categorización, la obtención de resultados prácticos e inmediatos. De hecho, para el positivista, la ciencia es la panacea²⁷. Como derivaciones del positivismo nacerán algunas importantísimas ciencias humanas, como por ejemplo, la Sociología y la Psicología.
- ✓ Por supuesto, como veremos, todo esto, bien o mal entendido, tendrá una importancia crucial en la **novela realista** del momento. Como veremos, los autores observarán la **realidad** para poder **reproducirla**, intentarán establecer en sus novelas panoramas sociológicos de sus ciudades. Por supuesto, los más grandes autores realistas harán increíbles estudios psicológicos de sus personajes.

2. La preocupación por los problemas sociales y políticos

Como reacción contra el Liberalismo, nacen las **doctrinas socialistas**, a cuyo frente estaría Marx. Como hemos dicho Marx y Engels publican el *Manifiesto Comunista* en el 48 y solo Marx, en el 67 publica el primer volumen y el único que publica él de *El Capital*. Según Marx, la filosofía no debe limitarse a analizar la realidad, sino que debe **transformar**. Por eso, propone, junto a una teoría filosófica, una **práctica**, cuyo último exponente sería la revolución social y también la política. Previa a la Revolución sería la lucha de clases, una lucha violenta. Dos cosas al respecto:

- ✓ En primer lugar, muchas novelas reflejan los problemas políticos sociales, las tensiones sociales y la situación del proletariado (los novelistas se sitúan políticamente en la izquierda o en la derecha).
- ✓ En segundo lugar, para entender a Marx, hay que entender su momento, la situación del proletariado es infame, la injusticia contra ellos es notoria.

3. El desarrollo de las ciencias experimentales

Al calor del positivismo en esta época, la segunda mitad del XIX, adquieren un gran desarrollo las ciencias en general, y las **ciencias experimentales** en particular. Los escritores, artistas, literatos van a impregnarse de este ambiente cientificista pero, por supuesto, muchas veces lo van a malinterpretar, incluso lo van a distorsionar.

²⁷ Como dirían los griegos, medicamento que lo cura todo.

Emile Zola va a malinterpretar y distorsionar las doctrinas de carácter experimental. Deberíamos mencionar fundamentalmente tres:

1. Experimentalismo. En 1865 el científico francés Claude Bernard expone el método experimental, el trabajo en laboratorio con microscopios... Muchos escritores trabajarán con los **personajes** como si fueran objetos de laboratorio, como si fueran microbios, situándolos en circunstancias extremas para ver cómo reaccionan. Se llega a confundir la psicología con la fisiología. Se experimenta con personajes alcohólicos, con prostitutas... En realidad muchas veces estos personajes se convierten en muñecos en manos de los narradores/ autores.
2. En 1859 Charles **Darwin**, el gran científico y naturalista inglés, publica *El origen de las especies*. Frente al creacionismo religioso, es decir, la idea de que Dios creó definitivamente, de que la creación es inmutable Darwin propone la Teoría de la Evolución. Según esta teoría, los seres vivos se **adaptan** al medio ambiente y **cambian** en función de ciertas necesidades. En este medio ambiente se produce la lucha por la vida (struggle for life) de modo que **sobreviven** los más fuertes, los que mejor se adapta, es decir, se desarrolla un proceso de selección natural. Estas ideas de Darwin provocaron un escándalo porque muchos le acusaron de ir contra Dios, la teología y defender la idea peregrina de que el hombre desciende del mono. Lo que sí defendía Darwin es que alguna vez en algún momento de la evolución, el hombre y el mono descendían de una misma rama, y esto supuso una nueva bofetada al ego humano... Un ser perdido en un planeta perdido, por primera vez se descubre que si la tierra no es el centro de nada, el hombre blanco no es el centro de nada. La siguiente bofetada la dará Sigmund Freud. Por supuesto, los escritores realistas y sobre todo los naturalistas se dejaron influir por todo esto que solo entendían a medias, en las novelas realistas naturalistas será muy importante el determinismo medioambiental, el condicionamiento de los personajes en función de dónde han nacido, la importancia de lo sociológico en lo biográfico.
3. Hacia 1865 el científico y agustino austriaco Mendel tras estudiar el comportamiento de algunos vegetales, sobre todo guisantes, promulgó las leyes de la herencia y asentó las bases de la moderna herencia genética.

Por supuesto, nuevamente los escritores realistas, sobre todo los naturalistas se van a hacer eco de todo esto y van a llenar sus novelas, sobre todo Zola, de hijos, de alcohólicos, de hijos de prostitutas, de enfermos mentales, de tarados...

3. Aproximación a un intento de caracterización de la novela realista.

Los novelistas realistas del XIX son muy muy **ambiciosos**. Su *desideratum* (su máximo deseo) es un **imposible**, aunque ellos **no lo sepan**. En efecto, los novelistas del XIX pretenden la reproducción exacta de la realidad por medio de las palabras en sus novelas.

- ✓ En primer lugar, presumir de que se conoce la realidad es un enorme **absurdo**, la gran pregunta de la filosofía es sobre la realidad. Obviamente, la filosofía, la literatura, el arte... existen porque el hombre se pregunta sobre la realidad e implícitamente reconoce que no sabe lo que es la realidad. El presupuesto de partida de los realistas es un disparate. Es un absurdo por tanto intentar **reproducir** con exactitud no que ni se conoce, ni lo que se puede conocer.
- ✓ En segundo lugar, la realidad sea lo que sea, no se puede reproducir cabalmente, completamente con palabras. Los románticos ya sabían de la **inefabilidad**. El lenguaje por ser humano es insuficiente.

En 1992, un profesor argentino llamado Enrique Anderson Imbert publica *Teoría y técnica del cuento* donde dice que una cosa es la realidad físico-natural que percibimos con los órganos de nuestro sistema nervioso y otra muy diferente la realidad que, a través de la imaginación de un narrador, ha pasado al texto de un cuento, narración. La realidad representada en un cuento está hecha no de átomos y células, sino de palabras.

Por otra parte, Albert Camus, (*La Peste, El extranjero*) en su libro fundamental *el Hombre Rebelde* dice que donde Stendhal, pseudónimo, describe con una frase la entrada de Lucien Leuwen en un salón, el artista realista debería, en buena lógica utilizar muchos tomos en la descripción de personajes y decoraciones sin llegar a agotar el detalle. Por eso también, es muy interesante a mi juicio un fragmento de una novela escandalosa, de Vladimir Nabokov, *Lolita* (1955). "...`realidad'(palabra que no significa nada sin comillas)...". Para justificar su deseo, máximo objetivo, de reproducir exactamente la realidad con palabras, los realistas decimonónicos recurren a la metáfora del espejo.

Autor Stendhal *Rojo y Negro* (1830). Capítulo 13, primera parte lo encabeza con una cita que él atribuye falsamente a Saint Real. La cita dice así "una novela es un espejo que paseamos a lo largo del camino" en el capítulo 19 de la segunda parte Stendhal reincide en su famosa concepción realista de la novela: "una novela es un espejo que se pasea por un ancho camino. Tan pronto refleja el azul del cielo ante vuestros ojos, como el barro de los barrizales que hay en el camino. ¡y el hombre que lleva el espejo en su cuévano será acusado por ustedes

por ser inmoral! Más justo sería acusar al largo camino donde está el barrizal y, más aún, al inspector de caminos que deja el agua estancarse y que se formen los barrizales”. Aparte de esto la metáfora del **espejo** no es aceptar, simplemente porque el espejo no reproduce exactamente la realidad.

- En primer lugar, el espejo transmite una imagen simétrica.
- En segundo lugar, el espejo transmite una imagen bidimensional. Cuando la realidad es por lo menos tridimensional.
- En tercer lugar, la imagen es parcial.
- En cuarto lugar, la imagen siempre va a ser subjetiva depende la perspectiva que enfoque.
- En quinto lugar la imagen especular depende de la superficie del espejo, si es cóncavo o convexo entonces la imagen es caricaturesca, imagen expresionista de la realidad.
- En sexto lugar, cuando nos vamos del espejo nos miramos en otros espejos para saber que seguimos siendo nosotros.
- En último lugar, qué pasa si penetro el espejo.

Puesto que, obviamente, no se puede reproducir exactamente la realidad con palabras (por todo lo que explicamos el otro día), vamos a considerar lo que sí puede hacer el realismo como estética.

1. PRETENSIÓN DE REALIDAD

- VEROSÍMIL

Convencionalmente, se considera como realista una obra literaria que presenta una realidad poética **verosímil**, es decir, creíble, bien para el lector y bien para el autor dentro de las circunstancias que finge. Esto es, el realismo implica la aceptación de un **fingimiento**.

Todo esto nos retrotrae a Aristóteles cuando decía: “no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido sino lo que podría suceder según la verosimilitud”. Al hilo de esta cita aristotélica podríamos citar algunas más.

- VERÍDICO

Por ejemplo, Balzac decía: “no tiene por ley la historia, como la novela, el tender hacia lo bello ideal. La historia es, o debería ser, lo que fue, en tanto que la novela ha de ser el mundo mejor [...]. Mas nada sería la novela si, en esa augusta mentira, no fuera verídica en sus detalles.”

– PUEDE HABER IMAGINACIÓN Y FANTASÍA

Ana María Matute, gran escritora del siglo XX, de la segunda mitad²⁸, en su discurso de ingreso en la RAE (1998) decía lo siguiente: “Siempre he creído, y sigo creyendo, que la imaginación y la fantasía son muy importantes, puesto que forman parte indisoluble de la realidad de nuestra vida. Cuando en literatura se habla de Realismo, a veces se olvida que la fantasía forma parte de esa realidad [...] nuestros sueños, nuestros deseos y nuestra memoria son parte de la realidad. Por eso me resulta tan difícil desentrañar, separar imaginación y fantasía de las historias más realistas, porque el Realismo no está exento de sueños ni de fabulaciones.”

– REFLEJA LA SOCIEDAD CONTEMPORÁNEA

Otra característica del realismo suele ser que el novelista realista refleja casi siempre su **realidad contemporánea**, su sociedad. Así hará Galdós siempre, de hecho, como veremos, su discurso de ingreso en la RAE se tituló: *La sociedad presente como materia novelable*.

Wellek²⁹ en conceptos de crítica literaria dice: el Realismo es “la representación objetiva³⁰ de la sociedad contemporánea”

– CONVINCENTE

Vamos a añadir otro adjetivo. Para eso recurrimos a otro crítico, novelista inglés, del siglo XX. E. M. Foster en *Aspectos de la novela*³¹ dice esto: “los personajes de un drama o de una novela “son reales³² no porque sean como nosotros mismos [...] sino porque son convincentes.”

En este mismo sentido, otro crítico, Levin en *Realismo Francés* dice: “cuando llamamos realista a un libro, queremos decir que está relativamente libre de artificiosidades librescas, nos convence, mientras que otros libros más tradicionales no lo consiguen. Nos ofrecen [...] no todas las cosas reales, sino cosas que parecen más reales que las ofrecidas por otros.”

²⁸ Probablemente la mejor colección de cuentos del siglo XX en España *Historias de la Artábila* y una novela titulada *Primera memoria*.

²⁹ Formalista ruso.

³⁰ Con objetiva quiere decir verosímil.

³¹ Uno de los primeros siglos que abordan el tema con una gran sensibilidad (homosexualidad) *Maurice*.

³² Con reales quiere decir realistas.

– MÍMESIS

En definitiva, detrás del concepto de Realismo, está el concepto griego de Mímesis, es decir, la imitación. El intento de **imitación de la vida**, las gentes, la sociedad, las costumbres, generalmente, del tiempo **contemporáneo** al autor. El escritor observa la realidad o se documenta sobre ella. La mimesis es un principio básico del arte, tratado primero por Platón, y después, y fundamentalmente, por Aristóteles. La mimesis poética se sirve del lenguaje para intentar mostrar la realidad, pero no de un modo científico, sino de un modo verosímil, verídico y convincente. La obra es un fingimiento de realidad, a la vez una nueva realidad, a la que podemos llamar un mimema.

2. PINTURA DE AMBIENTES Y DE COSTUMBRES

Significa espacios o el *ubi*, sitio donde se realiza el Realismo. En su afán de realismo los novelistas decimonónicos pretenden trazar, dibujar pintar un **amplio panorama** de su **realidad contemporánea**. De forma que, si para entender la época romántica no es buena idea leer novelas románticas (porque se ambientan en el pasado) para **entender** la segunda mitad del siglo XIX es muy buena idea leer novelas realistas. Estas aportan infinidad de datos sobre lugares, costumbres, vestuario, tradiciones... Las novelas realistas del XIX reproducen una innumerable diversidad de ambientes, plurales, regionales, pero sobre todo urbanos, puesto que es en la ciudad donde la burguesía campea. Frecuentemente, en las novelas aparecen iglesias, calles, plazas, con nombres reales, lo que aumenta la sensación de **verosimilitud**. En el caso de Galdós, como veremos, la ciudad es Madrid, y, de hecho, todavía hoy se habla de Madrid galdosiano. Dentro de los espacios urbanos ocupan un lugar muy importante los **espacios domésticos**, es decir, las casas burguesas, los palacetes burgueses, donde se aprecia el lujo de la aristocracia. Este **lujo burgués** contrasta con la **pobreza** de las casas de la clase baja. Como veremos, la protagonista siempre es la burguesía, cuando aparezcan las clases bajas, aun así, por contraste, se está retratando a la burguesía. Las descripciones espaciales son larguísimas, insoportables para un lector moderno, son muchas descripciones, muy largas y terriblemente minuciosas de acuerdo al concepto de Realismo saturado de la época.

3. PERSONAJES, LA PINTURA DE CARACTERES

Las grandes novelas del siglo XIX son grandes, entre otras cosas, por sus personajes. En efecto, sorprende la capacidad de los novelistas realistas para crear personajes **redondos** (con toda su **complejidad**). Algunas de las grandes novelas realistas del XIX serán las más grandes novelas **psicológicas** de todos los tiempos. A este respecto, probablemente, la *Crimen y Castigo* de Dostoievski.

Sorprende también la increíble capacidad de los novelistas, la mayoría hombres, para crear inmensos personajes **femeninos** como Ana Karenina, Naná, Fortunata y Jacinta... Los personajes son tan importantes en la novela del XIX, que con mucha frecuencia se convierten en **epónimos**, es decir, dan el título a la novela.

Al igual que con los espacios, la técnica descriptiva realista conlleva muchísimas **descripciones**, increíblemente largas y detallistas. El novelista pretende crear, como hemos dicho, personajes complejos, redondos, no unidimensionales, no planos. Para ello, recurre a descripciones prosopográficas (prosopografía), y etopéyicas (etopeya).

- La prosopografía es la descripción **exterior** de los personajes; su físico, su vestimenta, su belleza o sus caras físicas. En el caso de la mujer se crean muchísimos fetiches sexuales, es muy raro el desnudo femenino...
- En cuanto a las descripciones etopéyicas, a lo largo de la novela se construye la honda **psicología** de los personajes protagonistas. El lector conoce y reconoce los hábitos, pero también las manías, las obsesiones de estos personajes principales. Sus impulsos, sus instintos, los resortes más íntimos de su psicología. La gran novela psicológica del XIX.

4. LA PERSPECTIVA NARRATIVA O PUNTO DE VISTA NARRATIVO

Es decir, el narrador de la novela decimonónica. Junto con las interminables descripciones prosopográficas y etopéyicas, el narrador de la novela decimonónica es el elemento que peor ha envejecido, el que resulta más **incómodo** al lector **moderno**. Es un narrador que pretende, pero no consigue, ser **objetivo**. En palabras de Zola, pretende ser **impersonal**, es decir, neutral, un narrador cronista, pero no lo logra. Es un narrador frecuentemente interviniente, parcial, que frecuentemente se dirige de forma explícita al lector, obvio, pesado, lastre, cuya voz se oye y detrás de la cual muchas veces está de forma obvia la forma del **autor**.

Esta presencia aplastante del narrador, que no sabe ser simple intermediario, rompe muchas veces la ilusión de la ficción, recordando al lector que está **leyendo** una novela. Por tanto, es un narrador que persiguiendo ser realista, termina siendo **anti realista**.

- Se trata de un narrador OMNISCIENTE, que lo sabe todo, capaz de penetrar, sin justificación de la lógica narrativa, en la mente de los personajes, en su pensamiento, en sus sueños.
- También es un narrador OMNIPRESENTE, que posee el don de la ubicuidad simultánea.
- Es pues, un narrador OMNIPOTENTE, todopoderoso, omnímodo, pantócrato, es decir, es un narrador cuasi divino, que controla, manipula, todos los personajes, en definitiva, todo el universo narrativo.

Por tanto, no solo los románticos, también los realistas tienen delirios de Dios, puesto que detrás de este narrador está el autor.

5. INTENCIÓN SOCIAL

Frecuentemente, la novela realista decimonónica tiene una intención **social**, política, frecuentemente, es una novela tendenciosa. La **posición ideológica** del autor se imbrica más correctamente en la estructura de la novela. Todas son novelas **críticas**, críticas con la burguesía y su momento histórico, desde una u otra postura política. Siempre son novelas escritas por burgueses, normalmente hombres, sobre la burguesía y para un lector (frecuentemente lectora) burgués. Frecuentemente también, novelas burguesas antiburguesas, es decir, una crítica de la burguesía, desde la burguesía, de forma que la lectora burguesa, en su catarsis lectora, asume la crítica reconoce su maldad y continúa igual.

6. LECTOR PASIVO

La novela realista del siglo XIX es una novela en la que el autor-narrador lo explica todo en el texto, es una novela con principio y final, lo que en francés se llamaba “un fragmento de vida”. Es importante entender que el **final** es **cerrado**, es decir, este tipo de novela plantea una pregunta, un problema, y al final lo **resuelve**. De forma que la idea que traslada este tipo de novela, muy al gusto de la poesía conservadora, es la idea de un **mundo estable**, un mundo cuyos problemas se **solucionan**.

En general es una novela sin experimentalismo narrativo, una novela que llega a ser convencional, con un argumento trabado, lógico, con una intriga que empieza y termina, generalmente narrada de forma cronológica, es decir, el tiempo es lineal, sucesivo, de forma que este es muy fácil de entender y es **controlado** por el narrador.

Una novela en la que se especifican perfectamente los espacios, una novela con personajes realistas que dialogan con voces características, es decir, una novela en la que el lector lo **sabe todo**, porque todo se explica, y todo es **lógico**. El lector sabe quién, donde, como... habla. Por lo tanto, se trata de un lector pasivo y de una lectura **fácil**. Todo esto es muy distinto a lo que ocurrirá en la novela del XX.

7. LENGUAJE Y ESTILO

Respecto al estilo, aunque hablaremos más cuando hablemos de Galdós, es consecuencia de la **mentalidad realista** del momento puesto que hay que **contarlo todo**, se va a recurrir a un estilo abundoso, de frases normalmente largas, de párrafos muy largos, con muchas descripciones interminables, un estilo que lo narra todo, o lo quiere contar.

En las mejores novelas realistas del XIX, los **diálogos** son auténticos, naturales, poseen tensión dialéctica, los diálogos además sirven para **agilizar** la lectura, y para contrarrestar la morosidad narrativa (lentitud por este estilo abundoso). También en las mejores novelas realistas del XIX, el **decoro** poético es **perfecto**, de forma que los personajes hablan y piensan en un registro sociolingüístico adecuado, incluidas por supuesto las clases populares. Las novelas son largas por dos razones:

1. La exigencia de este Realismo saturado que necesita contarlo o describirlo **todo**.
2. Los novelistas **cobran** en función del **tamaño**.

El Realismo, por supuesto, tiene su retórica, pero es una retórica muy diferente a la retórica romántica. Salvo en algunas escenas de amor, en las que lo romántico aún deja huella, la retórica realista es mucho **menos hipersentimental**, con muchos menos adjetivos y epítetos que el Romanticismo, que son muy distintos. Es una retórica realista que persigue la **verosimilitud**.

Novelas y autores que deberíamos leer

España

- Galdós: Algún *Episodio nacional*, por ejemplo, *Trafalgar*. Cuatro novelas, en este orden: *Doña perfecta*, *Fortunata y Jacinta*, *Nazarín* y *Misericordia*.

- Leopoldo Alas Clarín: *La regenta*.
- José María de Pereda: *Sotileza y Peñas arriba*.
- Juan Valera: *Pepita Jimenez*.
- Vicente Blasco Ibáñez: *Cañas y barro, El asedio*.
- Emilia Pardo Bazán: *Los pazos de Ulloa, La tribuna, La madre naturaleza*.

Portugal

- José María Eça de Queiroz: *El primo Basilio*

Francia

- Stendhal: *Rojo y negro, La cartuja de parna*
- Balzac: *Eugenia Grandet*
- Flaubert *Madame Boubary*
- Emile Zola: *La taberna, Germinal, Naná*.

Alemania

- Fontane: *Effi Briest*.

Inglaterra

- Charles Dickens: *David Cooperfield, Oliver Twist, Bad times*.

Rusia

- Dostoyveski: *Crimen y castigo, Los hermanos karamazov, El idiota*.
- Tolstoi: *Ana Karenina, Guerra y paz*.

BENITO PEREZ GALDÓS

1. BIOGRAFÍA

Nació en la isla de Gran Canaria en el año 1843. No es que su familia fuera canaria, pero sí que es una familia de **militares** de alta graduación, por lo que están destinados allí. El año de su nacimiento es importante, porque eso significa que él su segunda infancia y su adolescencia y juventud, ya la va a vivir en pleno apogeo **realista**, ya no romántico. Muy importante: él nació en una familia **acomodada**, rica, de la alta burguesía. Una familia relacionada con la iglesia y con el ejército.

Sin embargo, Galdós será un hombre de la izquierda política, y será muy crítico con la iglesia. Será un hombre religioso y furibundamente anticlerical.

Es muy importante la figura de su **madre**, porque ella era una mujer de mucho carácter, dominante, y al mismo tiempo tremendamente cariñosa, mimosa, con su hijo menor (Benito Pérez Galdós), que cuentan que era un niño frágil, tímido, pero muy inteligente, sensible y precoz. Galdós nunca se casó, vivió la mayor parte de su vida cuidado por sus hermanas, pero al mismo tiempo tuvo muchísimas relaciones con mujeres.

1862, un año muy importante, con 19 años, se traslada a **Madrid** por varias razones. Allí estudia **derecho**. Por supuesto, a él no le interesaba el derecho, le costó 7 años terminarla (aunque algunas biografías dicen que no la terminó). Estudió derecho **sin vocación**, de mala gana, sin embargo, muy pronto muestra interés por las tertulias literarias, por el teatro, el periodismo, la vida del Ateneo de Madrid (uno de los grandes centros culturales). Empieza a mostrar muy pronto **inquietudes** morales, políticas, intelectuales, su humanismo, en definitiva. Y muy pronto empieza a **escribir** pequeñas cosas. Con el periodismo, y con la ayuda de una tía suya, consigue un poco de dinero para ir tirando. Por otra parte, desde que llega a Madrid, es obvio que Galdós es un gran **observador** de la realidad. A partir de este momento, todavía sin éxito, él va a escribir constantemente. Va a reflejar su compromiso intelectual, moral, político, social y ético a través de la estética de la literatura.

En 1867 (año importante) escribe su **primera novela** cuyo título es *La fontana de oro*, que muchos consideran la 1ª novela realista moderna en española. Se publica en 1871. Esta novela es importante por su **tema**, que es la violencia/intolerancia política, que constituirá dos de las obsesiones del humanismo galdosiano. A partir de estos años él va a dedicarse ya definitivamente a la literatura, a la novela, disciplinadamente, ordenadamente, digamos que Galdós es el primer escritor **profesional** español (Cadalso era militar, Bécquer periodista...). Hasta el realismo los escritores no son profesionales, es ahora cuando se profesionaliza. Galdós, además, será la excepción ya que ganará muchísimo **dinero** con su literatura. Aunque ganó mucho dinero en su vida, también gastó mucho, en sus relaciones sociales, y también en viajes. Esto provoca dos cosas, que gaste mucho dinero del que gana, pero también la aportación de muchos datos y experiencias, ya que es un gran observador, así, conocerá su realidad contemporánea.

En los años 80 ya es el maestro, concretamente en 1883, Clarín organiza un banquete en honor de Galdós, y este año podríamos considerarlo como el símbolo de su consagración definitiva como maestro. Será el gran escritor progresista de la izquierda política del

momento, preocupado por la política (los partidos le van a reclamar). En 1886 fue diputado a cortes por el partido liberal y Puerto Rico.

Más tarde, él pasará a ser republicano-socialista. Galdós fue un intelectual, político, novelista, humanista. Su compromiso fundamental es con el ser humano. Muy **preocupado** por:

1. La **cuestión social**, por el problema político, por la injusticia y por la hipocresía moral.
2. También muy preocupado por el **problema religioso**, de forma que será un terrible anti-clerical, pero un hombre heterodoxamente cristiano.
3. Muy preocupado por la **violencia** y la **intolerancia**, reclama al poder el ejercicio de la palabra como puente. Absolutamente contrario a las revoluciones violentas, a los golpes de estado. Pero al mismo tiempo inmensamente crítico con el estado, con el ejército...

Su compromiso humanista, su honestidad intelectual y su progresismo político le generaron infinidad de **enemigos**. Por ejemplo, en 1897 ingresa en la RAE, con la oposición ultracatólica y ultraconservadora del país. Entre 1907 y 1910 es cuando consigue reunir a todos los partidos republicanos en lo que se llamó la "Conjunción republicano-socialista".

No solo fue el más grande novelista español del siglo XIX, y probablemente, junto con Cervantes, el más grande novelista español de todos los tiempos, sino que su obra está a la altura universal de todos los grandes que hemos citado antes. Como veremos, no solo renovó la novela, sino que también renovó la Novela Histórica (con los episodios nacionales) y también el teatro.

Los **últimos años** de Galdós son **tristes** e injustos para un genio como él (a partir de 1912). En primer lugar, queda casi **ciego**, además, tiene problemas económicos, en tercer lugar, el odio de la derecha promueve una campaña para que no le den el premio Nobel de Literatura (y al final no se lo dieron). Morirá en 1920, con su novela ya pasada de moda, cuando el mundo es otro, empieza a ser el mundo de las vanguardias....

2. LOS EPISODIOS NACIONALES

Los episodios nacionales constituyen una impresionante colección de **novelas históricas** y desde su genialidad Galdós va a **renovar** el subgénero de la novela histórica. Como sabemos los románticos también escribieron novelas históricas, pero lo que los románticos buscaban en el pasado era el **escape**, la evasión, la huida, de un mundo, su mundo contemporáneo que a ello no les gustaba.

Por lo tanto, lo románticos en su escape al pasado **idealizaron** el pasado, lo estilizaron, lo reinventaron, es decir, mintieron. El pasado que los románticos reflejan no es verdad. Por lo tanto, para conocer el pasado, no es buena idea leer las novelas históricas románticas.

Muy diferente es la actitud intelectual de Galdós respecto a la novela histórica, y respecto a la historia en general. Como buen realista y como hijo del positivismo, lo que va a buscar en la historia son las **razones**, las causas que expliquen su **contemporaneidad**. Por eso, Galdós sí que persigue investigar y **reproducir novelescamente** la realidad tal cual fue, en la medida en que esto es posible. Entonces, si queremos conocer el pasado sí es buena idea leer los episodios nacionales galdosianos.

Con esta importante colección, Galdós persiguió un ambicioso proyecto narrativo e histórico que sería crear una historia novelada de su siglo XIX. Quiso escribir 50 novelas de mediana extensión distribuidas en 5 series de 10 títulos cada una, pero de la última serie solo llegó a escribir 6. Los episodios nacionales son 46. Los escribió en 2 momentos distintos de su vida:

1. *Trafalgar* (1873).
2. *Cánovas* (1912).

El tiempo de la ficción de los 46 tomos abarcaría desde 1805 hasta 1880.

Las dos primeras series las compuso entre 1873 y 1879, desde la Guerra de la Independencia hasta el Reinado de Fernando VII. La primera serie la protagoniza Gabriel Araceli y la segunda serie Salvador Monsalud. Este protagonismo confiere unidad a las novelas. Probablemente en estas 2 primeras series estén las mejores novelas: *Trafalgar*, *Bailén* y *Zaragoza*.

Galdós dejó de escribir los *episodios nacionales* hasta mucho más tarde. **Retomó** su escritura entre 1898 y 1912, aquí en estas 3 últimas series novela desde las Guerras Carlistas hasta la Restauración. La característica principal de estas 26 novelas es la **crítica** de Galdós a la **intolerancia** e intransigencia española como fuente de enfrentamientos, violencia fratricida... Con los **episodios nacionales** y desde esa nueva perspectiva realista, casi científica, Galdós exploró sistemáticamente su **pasado reciente** con objeto de estudiar las **fuerzas históricas** imperantes en su época que explicaban su presente. Entender el presente desde el pasado o, lo que es lo mismo, proyectar el pasado en el presente. Si la novela histórica romántica mitificaba el pasado pretendiendo orgullo nacionalista, la novela

histórica Galdosiana pretende establecer lo más **objetivamente** posible el pasado para entender el presente.

3. EL TEATRO DE GALDÓS

Su interés por el teatro fue desde muy joven. Era un **apasionado** del teatro, en primer lugar como espectador, pero también como autor. Él piensa que el teatro le puede proporcionar **dinero rápido**, pero en general su teatro no tuvo éxito. Escribió teatro cuando era mayor y motivado por solucionar sus problemas económicos. Pero él era más novelista que hombre de teatro, y en general **careció de éxito**. Solo una de sus obras que recurre a un mito clásico *Electra* (1901) produjo un efecto notable en el público por la lectura **política** que se hizo en el momento. Aunque es cierto que el teatro Galdosiano no es lo mejor de Galdós, sí es cierto que, desde su genialidad, otra vez, **modernizó** el teatro español. Él superó la retórica grandilocuente del teatro que en ese momento triunfaba, que era el de José de Echegaray. Los **diálogos** de su teatro son mucho más **naturales**, como los de sus novelas. De hecho, Galdós pasó de la novela al teatro de una forma natural. Algunas de las últimas novelas galdosianas fueron novelas dialogadas.

4. PERIODIZACIÓN DE LA NOVELÍSTICA GALDOSIANA

Existen varias periodizaciones de las novelas de Galdós, nosotros seguiremos este:

- Novelas de tesis o de combate. 1867 escribe algunas novelas primerizas *La Fontana de Oro* y *el Audaz*. Pero la primera etapa que se suele considerar es la de la década de los 70, entre las que destacaríamos *Doña Perfecta* (1876), *Gloria* (1876-77), *La familia de León Roch* (1878). Habría que añadir *Marianela*.

Estas son novelas **imperfectas** porque son novelas obviamente maniqueas (buenos y malos). Galdós no se muestra equilibrado y construye personajes negativos (ultracatólicos, ultraconservadores...) y positivos (liberales). Los personajes no son complejos y todo el universo novelesco queda lastrado por lo político y lo religioso.

- Novelas españolas contemporáneas o novelas centrales. Son las de la década de los 80, influidas por el naturalismo de Zola. *La desheredada* (1881), *El amigo Manso* (1882), *El doctor Centeno* (1883), *Tormento* (1884), *La de Bringas* (1884), *Lo prohibido* (1884-85), *Fortunata y Jacinta* (1886-87).

Todas estas novelas se desarrollan en **Madrid**, que se constituye en otro protagonista más de las novelas.

Al mismo tiempo que son novelas **independientes**, recurre a una técnica muy propia del realismo europeo, que es la **repetición de personajes** en varias novelas. Con lo que se consigue aumentar la sensación de verosimilitud. Sorprende la capacidad de Galdós para construir psicologías masculinas y femeninas, no solo de los personajes protagonistas, sino también de cientos de personajes secundarios.

Junto con Balzac él crea un nuevo ejemplo de **comedia humana**. Estas novelas centrales son mucho más correctas y mejor construidas que las primeras. El **realismo** se enriquece, Galdós controla su sectarismo y es mucho más equilibrada la presentación de los personajes; ya no hay buenos y malos. Influido por el naturalismo de Zola que conoce, introduce en sus novelas los temas de la herencia genética, el determinismo medioambiental, las taras fisiológicas o psicológicas y el feísmo. A esta etapa corresponden dos tipos de novelas:

- Años 90
 - o Novela espiritualista. *Ángel Guerra* y la trilogía evangélica: *Nazarín* (1895), *Halma* (1895) y *Misericordia* (1897). La segunda es la continuación de la primera, pero de mucha menos calidad. Los dos últimos son dos cúlmenes de la novela del XIX. En estas novelas, la influencia de Tolstoi y su neocristianismo es evidente. Son novelas cuyo tema principal es la **caridad** (amor desinteresado).
 - o Novela psicologista. Galdós escribe 4 novelas con un mismo personaje, un prestamista avaro llamado Torquemada. *Torquemada en la hoguera* (1889), *Torquemada en la cruz* (1893), *Torquemada en el purgatorio* (1894) y *Torquemada y San Pedro* (1895). La última gran novela es de 1897 y se titula *El Abuelo* que ya es una novela dialogada.
- Siglo XX, periodo mitológico novelas de **menor nivel**. *Cassandra* (1905), *El caballero encantado* (1909), *La razón de la sinrazón* (1915).

5. EL CRISTIANISMO ANARQUISTA DE TOLSTOI³³ (1828-1910)

Sus dos grandes novelas *Guerra y paz* (1865-1869) y *Ana Karenina* (1875-1877). Sus textos de carácter teórico o ensayísticos de donde Juan obtiene el pensamiento Tolstoiano:

- *Confesiones*
- *Breve exposición del evangelio* o también *Exposición del evangelio* (1880)

³³ Dice que busquemos su biografía. Que es apasionante.

- *En qué consiste mi credo* (1884)
- *Qué hacer* (1885)
- *Sobre la vida* (1887)
- *El reino de Dios está en vosotros* (1893)

Tolstoi es un **influjo** muy importante en toda Europa y sobre todo en Galdós. Este leyó a Tolstoi bien en traducciones francesas y bien en españolas.

1. REFLEXIÓN SOBRE EL CRISTIANISMO. Tolstoi, este aristócrata que renunciará a sus posesiones, insistía en que no era un **líder** religioso, no va a fundar una nueva religión. Por tanto, el tolstoísmo no es una nueva religión ni una nueva doctrina. No obstante, sí pretende ser una **reflexión** sobre el **cristianismo** y, sobre todo, sobre el evangelio.
2. ANTICLERICALISMO. Tolstoi fue un hombre profundamente religioso, pero también profundamente anticlerical, igual que Galdós. Sin embargo, Galdós es un anticlerical **católico** mientras que Tolstoi es un anticlerical **ortodoxo**, se muestra contra todas las iglesias cristianas como institución de poder, pero especialmente contra la iglesia ortodoxa rusa, de la cual Tolstoi fue excomulgado en el año 1901.
3. HUMANISMO CRISTIANO. A Tolstoi le interesa mucho la práctica, convertir la religión en práctica, en obras, en actos. Por eso, de Jesús, le interesa más la moral cristiana que los milagros o la divinidad de Cristo. Es decir, le interesa sobre todo el **humanismo cristiano**. Haciendo un juego de palabras, le interesa más Jesús (la parte humana) que Cristo (la parte divina).
4. TOLSTOYANOS. A pesar de que él no crea una nueva religión ni se considera un líder espiritual, sí existen algunos **seguidores** de Tolstoi que se llaman a sí mismos los **tolstoyanos**. Estos promueven una vida sencilla, ascética, vegetariana, no violenta, abstenia (sin alcohol), sin tabaco e incluso casta. (esto lo dice por si nos encontramos algo de esto, que es diferente de lo de Tolstoi)
5. NEOCRISTIANISMO / CRISTIANISMO ANARQUISTA. Al pensamiento cristiano de Tolstoi se le suele llamar de dos maneras: neocristianismo o cristianismo anarquista. De hecho, esto es comprobable, es una certeza, el pensamiento de Tolstoi, sus ideas, fueron muy influyentes en el anarquismo pacifista, de hecho, nos consta que el teórico fundamental del anarquismo y fundador del anarcocomunismo, leyó a Tolstoi.

6. VIOLENCIA NO ACTIVA. Una de las ideas centrales de Tolstoi es la no violencia activa. De hecho, Tolstoi influyó en los dos grandes pacifistas del siglo XX que son Gandhi y Martin Luther King. DE hecho, en 1910, un poco antes de que Tolstoi muera, le escribe esto en una carta a Gandhi: “la práctica de la violencia no es compatible con el amor como ley fundamental de la vida.” Es decir, Tolstoi es modernamente el primer teorizador que radicalmente defiende la no violencia.
7. EL ESTADO. Tolstoi es **hipercrítico** con los gobiernos porque él piensa que para ser gobierno hay que ser **inmoral**, violento y corrupto. Coincide con Lorca, cuanto más poder más maldad, y a la inversa, cuanto más maldad, más poder. El poder siempre se usa en beneficio propio. Tolstoi **rechaza** el **estado**, todos los estados, ya que este se impone por la violencia: policía, ejército y justicia. Estos tres estamentos usan la **violencia**, sin ella no son nada. Tolstoi dice puesto que el Estado se apoya sobre la fuerza, es decir, la violencia, hay que rechazar al Estado. El Estado es la soberanía de los malos, el poder necesita de la maldad. Hay que ser malo para tener poder. El Estado es un ídolo, tiene capacidad, como la religión, de hipnotizar.
8. LA PROPIEDAD. Tolstoi, al final de su vida, **detesta** la **propiedad**. Sobre todo, por una razón, él considera que la propiedad es todo lo **opuesto al amor**; cuanto más poseo menos amo, cuanto más amo, menos poseo. Se **deshace** de todas sus propiedades. Para él, la propiedad impide la igualdad, en el sistema capitalista lo que funciona es: tanto tienes, tanto vales. Dice que los ricos son **culpables** de ser ricos. Si usáramos el lenguaje de Marx, Tolstoi diría que la propiedad genera oprimidos y opresores, explotados y explotadores. El dinero genera la esclavitud moderna, ser esclavo es no tener dinero y tener dinero es esclavizar. Esa es la denuncia de Tolstoi y su provocación. Por supuesto, la policía y el ejército custodian la propiedad y para Tolstoi, otra provocación, amar es distribuir los bienes. Tolstoi es el ejemplo perfecto de combinación estética y de ética.
9. Otras ideas fundamentales:
 1. MENSAJE DEL EVANGELIO. Como ya dijimos, él era anticlerical, por eso, para él, lo importante no son los **mensajes** de las **iglesias**, sino el **mensaje del evangelio** que recoge, supuestamente, las palabras **directas** de Jesús. Es más, para él, las iglesias cristianas han traicionado al cristianismo, es decir, son radicalmente anticristianas y, por lo tanto, son ellas las que han prostituido el mensaje de Cristo. En la obra

misericordia de Galdós se aprecia la misma idea. El pasaje que más le gusta a Tolstoi del Evangelio es el Sermón de la Montaña, es decir, las Bienaventuranzas.³⁴

2. ACCIONES. Otra idea importante de Tolstoi es que no hay que hacer promesas, estas son palabras, y las palabras solas no valen, hay que **actuar**. La fe se manifiesta con obras.
3. NO VIOLENCIA. Respecto a la no violencia, vamos a decir una cosa más. Para Tolstoi al mal no se le puede responder con violencia, ósea, que a la **violencia** no debe **oponerse** con **violencia**, ya que no se puede luchar contra el mal con el mal. Al mal hay que **devolver** el **bien**, y, por lo tanto, al enemigo, es decir, al otro, hay que **amarle** (esto es sumamente cristiano). Hay que amar también al violento, al que te hace violencia. Es decir, contra el mal, el amor. Contra la ley del Talión (ojo por ojo diente por diente), Tolstoi dice que hay que poner la **otra mejilla**. Es lo que llamaríamos el principio de no-resistencia al mal. Según él, hay que luchar contra el mal, pero sin violencia; con el amor, con la palabra... El cristiano no lucha violentamente, sino que conmueve.
4. MARTIRIO. Tolstoi sabe que el **bueno** será perseguido, que va a perder la batalla. Sin embargo, su muerte contribuirá para la salvación de otros, es decir, está hablando de martirio.
5. EL AMOR. Para Tolstoi es lo contrario al capitalismo, es no aprovecharse del trabajo del otro, sino que **amar** es trabajar para el otro. Por lo tanto, para Tolstoi el amor es **renunciar** el bien personal en favor del bien del otro, sacrificarse a sí mismo por el otro, **benevolencia**.
6. EL DOLOR. Tolstoi pide la **compasión**, la **misericordia**, sufrir porque el otro sufre. También es importante la palabra **caridad**. El Franciscanismo es algo que le interesa muchísimo a Tolstoi.
7. EL RIESGO. Para Tolstoi, **amar es obrar bien**. Esto significa que si eres terrateniente debes entregar tus tierras a los pobres, si eres capitalista tienes que entregar la fábrica a los trabajadores, si eres príncipe tienes que dimitir, si eres soldado, entonces obrar bien significa no obedecer, es decir, la insumisión. En segundo lugar, para Tolstoi es esto obrar bien: quien **descubre** la verdad debe **decirla**, es decir, no callarse, querer

³⁴ Dice que lo leamos, se lee en 5 mins

saber y una vez de saber, decir lo que sabes. Ser bueno es querer **arriesgarse**, el riesgo, utilizar la palabra: filo logos.

6. NAZARÍN

Galdós publica lo que se llama la trilogía evangélica de la siguiente forma:

- 1895 publica *Nazarín* y su continuación, *Halma*. La crítica en general acepta que *Nazarín* es una cumbre de la novela y *Halma* es de menos calidad.
- 1897 publica *Misericordia*.

Hay un acuerdo general entre todos los galdosianos sobre la dimensión religiosa de Galdós. Este fue un hombre profundamente **religioso**, preocupado ética y estéticamente por la religiosidad y por el tema de la **bondad**, por tanto, por el tema de la **maldad**. Por supuesto, fue un **cristiano** absolutamente **heterodoxo**, hipercrítico, y como hemos dicho ya mil veces, furibundamente **anticlerical**. Fue un hombre éticamente, intelectualmente comprometido con lo que podemos llamar el **Humanismo Cristiano**, es decir, con el aspecto humanitario del cristianismo.

Galdós fue un caso eminente en su época, (fue uno de los más importantes), y fue parte de un movimiento espiritualista europeo de finales del XIX. Ese movimiento espiritualista humanista se **opuso al positivismo**, al capitalismo cruel y será parte de lo que llamaremos la crisis de fin de siglo.

Es directa y obviamente la influencia en Galdós la **novela rusa** del siglo XIX: Tolstoi, Dostoievski, Turgenier... En efecto, Galdós conocía la novela rusa del XIX y especialmente a Tolstoi. Por supuesto, no lee en ruso a estos autores, sino que en su biblioteca había traducciones francesas sobre todo y también alguna española de las obras de estos autores.

Nazarín es una novela **ética**. *Nazarín*, *Halma* y *Misericordia* (sobre todo *Nazarín*) es la **respuesta** personal de Galdós a una **pregunta** que preocupó a los intelectuales europeos de finales del XIX. La pregunta es esta. ¿Qué pasaría si un nuevo Jesucristo volviera a la tierra? ¿Cómo sería recibido? ¿Cómo actuaría? A esto hay que añadir la **admiración** y conocimiento profunda de Galdós por **Cervantes** y sobre todo por el *Quijote*. La pregunta de Cristo se amplía: ¿Qué pasaría en esta sociedad capitalista, materialista, positivista, si un personaje quijotesco se hiciera presente? Un personaje radicalmente romántico, perdedor, y movido solo por la generosidad, la caridad...

En³⁵ el capítulo segundo de la 1ª parte dice esto: “apareció una figura, que al pronto me pareció de mujer. Era un hombre.” Habla de la **bisexualidad** de Nazarín, ya que es hombre y mujer, en el sentido de que es un ser **humano**, que no importa el sexo físico. No solo es un hombre con figura de mujer, sino que a veces se habla de él como de **cristiano**, es más, de manchego (como don Quijote), pero a veces también se habla de él como **judío**, y a veces se dice que tiene apariencia de **musulmán**. Son las tres grandes religiones monoteístas, exactamente lo mismo que Almudena en misericordia.

Nazarín es un personaje universal, un símbolo de **tolerancia** y de **universalidad**. En algún sitio incluso se dice que parece budista (capítulo 4, primera parte), cínico (cap. 4, 1 parte), ermitaño (cap. 5, 3 parte).

Cap. 2, parte 1: “muchos le tienen por un santo, y otros por un simple”.

Son constantes los paralelismos, igual que en misericordia, con Jesucristo y con don Quijote.

1. ALTURA

Es algo que hay en la alta literatura. Se trata de la altura **metafísica**, no solo de la novela y de los personajes, sino también la altura que se exige al **lector**. Es lo que Juan Ramón Jiménez llamaría la vida de arriba. “Si mira usted las cosas desde el punto de vista en que ahora estamos, claro que parece absurdo; pero hay que colocarse en las alturas, señor mío, para ver bien desde ellas” Si volamos metafísicamente todo se ve con cierto sentido, lo que JRJ llamaría clariver; ver claro. Lo que está reclamando Galdós es nuestra capacidad metafísica de **volar**. Es una reclamación absolutamente romántica.

Cap. 1 parte 5 le dice Nazarín a otro personaje “hable usted todo lo que quiera, y déjeme a mí, que nada puedo decirle, porque de fijo no me entendería” Esto se debe a que están en alturas diferentes. Es una **arrogancia metafísica**. Lo interesante es que Nazarín es pobre, sucio... y, sin embargo, es élite, porque es capaz de subir. Esta es la genialidad de Galdós.

2. POBREZA

Cap. 3 1ª parte, “Mi conformidad le quita toda la amargura”. Nazarín sabe que no poseer es amargo, porque vivimos en un sistema que nos educa en poseer. Él quiere **no poseer**, el deseo de no poseer, eso le quita la amargura.

³⁵ Zita hauek liburun jarri

Cap. 4 1ª parte, “El no poseer es mi suprema aspiración”. La misma idea, el deseo de no poseer. Esto nos tiene que recordar a **Schopenhauer** cuando dice que la solución es no desear, no poseer.

Cap. 5 2ª parte, vivir “en la placidez ociosa de quien no tiene que cavilar por las materialidades de la existencia” ... “sintiendo huir de su vida las necesidades y los apetitos”. No perder ni un minuto pensando en lo material, no preocuparnos por ello, no deseara no necesitar no apetecer. Esto sería la **ATARAXIA** de Schopenhauer: no moverse.

Cap. 8 3ª parte, hace esta manifestación ética y política: “El remedio del malestar y la lucha cada vez más enconada entre pobres y ricos, ¿cuál es? La pobreza, la denuncia de todo bien material” Aquí tenemos una respuesta de carácter ético y político, la **pobreza** es la **respuesta**.

3. EL HUMANISMO CRISTIANO

De Nazarín se pueden extraer unos cuantos aforismos³⁶ que construyen un **programa ético** y **político**.

Por ejemplo, cap. 4 1ª parte: “El enemigo es desconocido para mí” Yo no conozco otros, todos son **yo**es para mí. No quiero generar otros.

Cap. 4 1ª parte “Dudo que amporen al débil contra el fuerte” El sujeto de amporen es el **poder**, el reconocimiento de que el poder nunca ampara al débil contra el fuerte, sino al revés, siempre ampara al **fuerte**.

Cap. 4 4ª parte, le dice Nazarín a Beatriz: “llora, llora hasta que te vuelvas toda agua” Es la reivindicación de las lágrimas en dos sentidos: en primer lugar, es la **seguridad** del **sufrimiento**: el humanista es el romántico que va a perder la batalla, va a sufrir. En segundo lugar, la reivindicación del lloro como algo genuinamente **humano**.

Cap. 5 4ª parte “padeceremos mucho” El reconocimiento romántico de la **derrota segura**, pero a pesar de eso seguir **luchando**.

Cap. 1 5ª parte, una de las palabras más duras “por primera vez en mi vida, me cuesta trabajo decir a mis enemigos que les perdono; pero os lo digo, os lo digo sin efusión del alma, porque es mi deber de cristiano decíroslo... Sabed que os perdono, menguados; sabed también que

³⁶ Pequeñas ideas o citas

os desprecio, y me creo culpable por no saber separar en mi alma el desprecio del perdón.”
Perdonar despreciando.

4. ACCIÓN

Recordamos que Tolstoi reclamaba la **acción**, la palabra no es suficiente, la teoría acompañada de la **praxis**.

Cap. 8 3ª parte “no basta predicar la doctrina de cristo, sino darle existencia en la práctica”

Cap. 7 4ª parte una afirmación muy quijotesca, Don Quijote pensaba que todo lo que decía era así. “Todo lo que digo, lo hago”

5. BONDAD, CARIDAD

La caridad es el amor absolutamente **desinteresado**. Cap. 1 4ª parte se dice para qué sirve la bondad, se lo dice Nazarín a sus mujeres acompañantes “sed buenas, y lo entenderéis” la vieja idea de que a la **verdad** se llega solo desde la bondad, desde la ética.

7. **MISERICORDIA (1897)**

Estamos ante una de las grandes **novelas realistas** europeas del XIX. Una de esas obras que hacen de Galdós uno de los más grandes escritores de la Europa de la 2ª mitad del XIX, y una de esas novelas que colocan, sin duda, a Galdós en la Literatura Española a la altura casi de un Cervantes. Es una de esas novelas de arte prodigiosas que superan lo coyuntural, es decir, el marco espacio-temporal en que son escritas, es decir, el Madrid del siglo XIX, para convertirse en obras universales. Esto es, Galdós consigue con su genio dar el salto desde lo local (Misericordia es una novela local) hasta lo **universal**, de manera que todo es metáfora en *Misericordia*. Siendo como es, una novela realista, es también una novela plagada de símbolos de carácter universal. De una forma o de otra, todos somos, o aspiramos a ser, o no queremos ser Benina y Almudena.

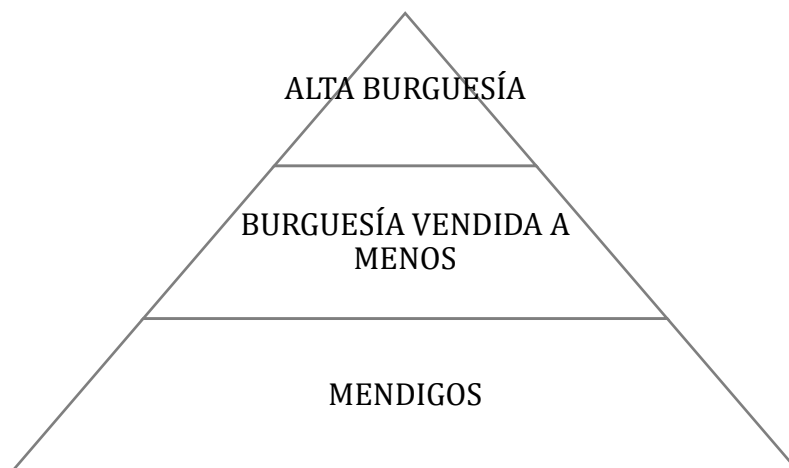
1. BAJADA EN LA OBSERVACIÓN

Galdós es un alto **burgués**, pero como buen **realista**, quiso ver **toda la realidad**. No solo el Madrid de la alta burguesía, sino también el Madrid de la **pobreza**, de la mendicidad. Él observó directamente los bajos fondos de Madrid, disfrazado de médico a veces, acompañado de policías anónimos, no uniformados, otras veces, recorre los bajos fondos de Madrid. Galdós es élite, aunque **baja** en la observación, él siempre observa desde fuera y desde arriba. Sin embargo, él baja y lo cuenta, y esa es su actitud ética.

La estética es desde arriba y desde fuera, la ética es que lo cuenta, él podría no ver y no contar, pero él lo hace, aunque habría sido más fácil no contarle, debido a esto tendrá **enemigos**. Aunque es una novela de los bajos fondos de Madrid, en verdad es una **crítica** feroz contra la **burguesía**. Contra la hipocresía moral, social y burguesas.

2. JERARQUÍA SOCIAL entre los personajes.

1. En lo más bajo estaría el grupo de los mendigos, la sociedad mendicante, que también está **jerarquizada**. Esto es, reproducen lo **peor** de la sociedad burguesa, la propia jerarquización. No son revolucionarios.
2. En segundo lugar, estaría la burguesía vendida a menos. La que fue y ya no es. La del quiero y no puedo. Fundamentalmente **hipócrita**, que vive de las **apariencias**, orgullosa pero cobarde. La familia de Doña Paca, Don Frasquito, a los que incluso Benina llega a mantener.
3. La clase media acomodada, la alta burguesía, rica, pero con fortunas hechas **suciamente**, cristiana pero **hipócritamente** cristiana. Aquí estaría Don Carlos Moreno Trujillo.



3. PERSONAJES

De entre los personajes destacan por supuesto dos, la pareja memorable de personajes de esta novela son Benina y Almudena.

– BENINA

Benina es el **centro** de la **novela**, todo el universo novelesco gira en torno a ella. O aparece o si no aparece se la evoca constantemente. Sin Benina no existiría Misericordia. Ella sería la heroína de esta novela, o mejor todavía, como **Don Quijote**, la **antiheroína** puesto que

Galdós, desde su humanismo, sabe que los héroes no existen. Es consciente de la **fragilidad** de cada ser humano.

Benina es una antiheroína mujer, es mendiga, inculta, ignorante, sucia, bruta, incluso violenta muchas veces, y, sin embargo, Benina es bella, profundamente **bella**, porque es **buena**. Es decir, Galdós pone la **belleza** y la **bondad** en la **vulgaridad**, en un personaje vulgar, feo, bruto, ignorante, y femenino. Esto es, Benina es **metafísicamente** bella. En ella se hacen verdad todas esas palabras tan queridas por Tolstoi y por Galdós: benevolencia, caridad, solidaridad.

El espíritu cristiano representado en el Antiguo Testamento por Job, espíritu Joviano (este es sistemáticamente castigado por Dios, pero nunca pierde su fe en el), o el espíritu estoico.

El arma que emplea Benina es la **bondad**, la misericordia, intentar poner el dolor del otro en mi corazón. Ella es una bienhechora, una **benefactora**. Quiere el bien y lo hace y por eso, al final, aunque desde el punto de vista físico, realista, ella es la perdedora, desde el punto de vista moral, **metafísico**, será la **ganadora**. Es una **romántica** que obviamente pierde.

Benina es la vulgarización de **Benigna**, el sustantivo sería benignidad, la cualidad de lo bueno. Por supuesto, Galdós conoce el Salmo 69 versículo 17 que dice así: “Jehová... benigna es tu misericordia” ahí tenemos las dos palabras clave del libro juntas.

1ª epístola de San Pablo a los corintios (no es la cita exacta, dice que la busquemos) “la caridad es sufrida, benigna”

Galdós conoce estos dos fragmentos, ahí tenemos las tres palabras clave para conocer a Benina: Benigna, misericordia, caridad.

Los dos textos que hemos mencionado hasta ahora los conoce sin ninguna duda Galdós. Probablemente no conoce aquello de lo que vamos a hablar ahora, pero es perfectamente aplicable a la novela. En el mundo judeocristiano y, concretamente, en **hebreo**, existe un concepto que podríamos escribir: *Rahamim*. Sería lo más parecido en a la palabra **misericordia** en español. En hebreo esta palabra significaría tener entrañas y con ellas sentir la realidad del otro, especialmente el sufrimiento del otro, es decir, misericordia. Sería algo así también como **compasión** o con sentido, esto es, **identificarme** con el dolor del otro. Este sentimiento del *rahamim* sería la experiencia principal de Jesús y también la experiencia principal de Benina.

Por lo tanto, Benina sería un personaje **femenino** paralelo a **Jesucristo**. Este paralelo estaría hecho partiendo de un personaje **feo**, vulgar, pobre... Y, por otra parte, podemos establecer otro paralelo: Benina con don **Quijote**. Es decir, Benina sería una mujer cristiana, pero también un personaje quijotesco. En la pareja de don Quijote y Sancho, don Quijote es el personaje idealista, mientras que Sancho Panza es el personaje más pragmático. Benina tiene mucho de quijotesco, pero tiene mucho también de **Sancho**.

– ALMUDENA

Se dice que de una forma u otra Galdós extrajo a ese personaje de la **realidad**, es decir, que Galdós conoció a alguien real que se parece e **inspira** el Almudena literario. Esto no tiene la más mínima importancia. Lo que de verdad importa es el **personaje literario**, lo demás es simple erudición. Almudena es el personaje más **poético y fantástico** de esta novela realista. Reúne tres características que en cierta manera le asemejan a **Nazarín**:

1. Su nombre: Almudena es un nombre femenino para un personaje masculino. Representa el ser humano: está por encima de la sexuación, es como si fuera un personaje asexuado o bisexuado. Con esto Galdós le quiere dar un carácter universal.
2. Este carácter universal vendría corroborado porque en la novela constantemente el narrador y los personajes se refieren a él como cristiano, pero también como judío, sefardí, o como el moro Almudena. Es decir, ambiguamente se refieren a él como **miembro de las tres grandes religiones monoteístas**, como si lo importante no fuera exactamente la religión, sino la **religiosidad**. Esto es, Almudena sería un símbolo del ser humano religioso. Por supuesto, también es símbolo de **tolerancia**, igual que lo era Nazarín en la novela homónima. Dicho de otro modo, no trata de construir un personaje exactamente creíble, ya que Almudena es un exceso para una novela realista.
3. Es ciego: Esto no es una casualidad. En un autor de la importancia y de la cultura de Galdós, Almudena pasa a formar parte de la lista de grandes personajes ciegos de la literatura universal. El autor va a jugar con toda la potencia metafórica y literaria de la ceguera. En efecto, Almudena está físicamente ciega, pero tiene la capacidad **metafísica** de “**clariver**”. Es de esos ciegos que ven. De hecho, Almudena es el personaje soñador, lleno de alucinaciones, es decir, es el personaje capaz de ver de otra manera a la estrictamente física.

Y en este sentido Almudena es el gran personaje **quijotesco** de *Misericordia*, que complementa al personaje sanchopancesco que es Benina. Igual que en *Don Quijote*, donde se produce un proceso de **sanchificación** de Don Quijote y **quijotización** de Sancho Panza, en *Misericordia* también hay un cierto proceso, sobre todo de **almudenización** de **Benina**,

es decir, de **quijotización** de Benina, porque esta, que en un principio es realista y escéptica, empieza a creer algunos **delirios** de Almudena.

Misericordia también tiene mucho de novela **fantástica**, ya que está llena de **sueños**. Hay constantes referencias al sueño de la ilusión de la **lotería**. Por supuesto, Almudena vive en un constante estado de sueño, ilusión, fantasía, de misiones, saltando del plano real al plano de la imaginación. Es un personaje medio loco.

Incluso Benina se deja **contagiar** a veces por las visiones de Almudena y llega a no distinguir sueño y realidad, por no hablar del caso extraño de ese personaje, don Romualdo, que en un principio es una ficción y que en un momento determinado es una realidad, un personaje real.

No hay que olvidar que Galdós es fundamentalmente un novelista realista. Los sueños **románticos** eran sueños de **evasión**, de lo imposible, mientras que Galdós, que es un **racionalista**, muy impregnado de positivismo y, sobre todo, muy escéptico con los milagros y sobrenatural, entiende los sueños desde Freud como otra forma de penetrar en la realidad.

4. CARIDAD

Es un tópico muy importante que aparece en *Misericordia*. En la tradición cristiana existe un binomio desde el latín que sería el de **caritas y cupiditas**.

- ✓ La *cupiditas* haría referencia al amor más **bajo**, físico, sucio, sexual.
- ✓ Mientras que la *caritas* haría referencia al **buen** amor, limpio, desinteresado. Al lado de *caritas* (caridad) podríamos poner sustantivos como filantropía, humanitarismo...

Tradicionalmente la Iglesia cristiana como institución de poder ha pervertido el concepto de *caridad*, entendiendo esta como **limosna** al pobre. Detrás de esta idea hay dos realidades terribles:

1. La **hipocresía** del rico que solo da una parte de lo que le sobra e intenta **lavar** y aliviar su conciencia.
2. El mantenimiento de la injusticia social, la perpetuación de esta. Con la limosna se **compra al pobre**: se intenta evitar que el pobre sea levantisco, que reclame derechos y se le condena a ser **siempre** pobre. Esto es, la caridad no soluciona el problema social, sino que lo **perpetúa**: el rico va a seguir siendo rico y el pobre va a seguir siendo pobre; el rico tendrá limpia su conciencia y el pobre va a tener que estar agradecido. Esta caridad falsa así entendida, es la prostitución de la auténtica caridad y no es la auténtica caridad de Jesucristo.

Galdós en *Nazarín*, pero sobre todo en *Misericordia*, desde su anticlericalismo hipercrítico, es absolutamente cruel con este tipo de caridad o de falsa misericordia.

5. EGOÍSMO

Por otra parte, la novela está llena de egoísmo y de personajes egoístas, lo que es exactamente lo **contrario** a la **caridad** (que es el amor desinteresado al otro, mientras que el egoísmo es el amor a uno mismo, la filautía). Entre tantos personajes egoístas, prácticamente todos, Benina se erige en el símbolo de la **caridad**, de la benignidad, de la bondad. Benina, un personaje sucio y pobre.

Benina, desde su ignorancia, entiende que para hacer la auténtica caridad hay que usar el **amor**. Benina reparte el dinero, pero, sobre todo, reparte amor. El amor como forma de **llegar al otro**. En el año 2000 una profesora americana de Harvard, Bell Hooks, publicó un libro que se titulaba así: *Todo sobre el amor*. De ahí extraemos esta cita: “Cuanto mayor es nuestra compasión, más conscientes somos de las formas de llegar hasta los otros.” Esto es, a mayor misericordia, más posibilidad de construir puentes (como decíamos con Bécquer). Eso es Benina: el personaje filantrópico, caritativo, **pontificador**. Actúa por bondad, sin fundamentar nunca esa bondad en ninguna doctrina política ni religiosa. Esto es, no es buena porque Dios le diga que sea buena, sino que es buena **porque sí**. Así, es el ejemplo perfecto de **personaje humanista**. Es buena porque es mujer, porque es un ser humano.

Al mismo tiempo que Benina no actúa desde ninguna religión, es obvio su paralelo con **Jesucristo**. No solo implícitamente, sino también explícitamente. Por lo menos hay dos paralelos explícitos con Cristo:

1. Capítulo 29, en el que hay una alusión obvia a la **multiplicación** de los panes y los peces. Benina intenta dar de comer a mucha gente, pero no le llega para todos.
2. Último párrafo de la novela Benina dice así: “Y ahora vete a tu casa, y no vuelvas a pecar.” Estas palabras son palabras textuales de **Cristo**.