

ALMA MATER STUDIORUM – UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

Dottorato di Ricerca in Iberistica, L-LIN/05, XIX ciclo

**SULLE SOGLIE DELLA POESIA:
PROLOGHI E POETICHE
DEL SECONDO OTTOCENTO SPAGNOLO (1850-1872)**

Tesi di Dottorato di:
ANNA BENVENUTI
Matr. n. 6066

Relatore: Chiar.ma Prof.ssa MARIATERESA CATTANEO

Coordinatore: Chiar.mo Prof. MAURIZIO FABBRI

Esame finale 2007

SULLE SOGLIE DELLA POESIA: PROLOGHI E POETICHE DEL SECONDO OTTOCENTO SPAGNOLO (1850-1872)

INDICE

Introduzione.....4

Premessa: **il prologo come genere**.....7

Prima parte: 1850-1856

1.Premessa

1.1.*Un siglo de transición*: poeti e correnti intorno al 1850.....14

1.2. *La nación traducida*: i rapporti con l'Europa.....20

1.3.Il rinnovamento degli anni Cinquanta: Il "germanismo".....22

2. I prologhi allografi: Cañete, Selgas, Eguílaz.....26

3. I prologhi autoriali: Ruiz Aguilera39

Seconda parte: 1857-1868

1.Premessa

1.1.Il germanismo e la poesia popolare.....42

1.2.Heine e le traduzioni:cronologia.....45

1.3. Un nuovo sguardo all'Europa.....50

2. Poesia popolare e poesia sentimentale.....52

2.1. Il cantar:

2.1.1.Trueba.....57

2.1.2. Ferrán.....67

2.2. Poeti sentimentali: Blasco, García Sánchez.

Il prologo di Barcia a Zamora y Caballero	73
2.3. Un prologo ulteriore: Barrantes	83
3. La scuola di Siviglia e il gruppo andaluso:	85
3.1. Campillo e Cañete, prologhisti “di mestiere”	90
3.2. Selgas.....	104
3.3. Fernando de Gabriel	108
3.4. J.A. de Viedma prologa López García.	114
3.5. Un prologo postumo: Castelar e la postfazione di Hartzenbush.....	119
4. Altre direzioni: .Ruiz Aguilera prologa Campoamor	126

Terza parte: 1869-1872

1.Premessa.....	131
2.Esiste una poetica affermata?.....	133
2.1. Il prologo di Rodríguez Correa.....	135
2.2. Cercando la <i>Rima</i>	141
2.3.Juan Valera prologa P.A. de Alarcón.....	149
3. La poetica annunciata: Campoamor prologa Sanjuán.....	153
4. Un prologo tardivo: García Tassara	157

Appendici:

Cronologia pubblicazioni 1850-1872.....	161
Prologhi:	178
M.Cañete, Prologo a <i>La Primavera</i> di Selgas 1850.....	179
J.Selgas, Prologo a <i>Himnos y Quejas</i> di Arnao 1851	198
A. Trueba, Prologo a <i>Libro de los cantares</i> 1858.....	210
V.Ruiz Aguilera, Prologo a <i>Doloras</i> di Campoamor 1864.....	215
E. Castelar, Prologo a <i>Poesías</i> di Martínez Monroy, 1864.....	221

N. Campillo, Prologo a <i>Ráfagas poéticas</i> di Pongilioni 1865.....	271
F. de Gabriel, Prologo a <i>Poesias</i> di Lamarque de Novoa, 1867.....	276
J.A. de Viedma, Prologo a <i>Poesias</i> di López García, 1867.....	287
A. Trueba, Prologo a <i>Libro de las montañas</i> 1867.....	299
J. Selgas, Carta- Prologo a <i>Poesías</i> di Fernandez Grilo 1869.....	302
G. García Tassara, Prologo a <i>Poesías</i> 1872.....	304
Bibliografía	312

Introduzione

La seconda metà del XIX secolo presenta in Spagna un variegato panorama poetico, caratterizzato dalla compresenza di diversi orientamenti che si sovrappongono e si intrecciano provocando negli stessi protagonisti la sensazione di trovarsi in un periodo di transizione e, soprattutto, in un momento di crisi della poesia. Tali considerazioni, paradossalmente, sono un incentivo alla riflessione teorica, proprio rivolta alla ricerca di una definizione della poesia stessa e della precisazione del suo ruolo nella società che si trasforma. In realtà, non sempre il poeta coincide con il teorico e, di conseguenza, le dichiarazioni di poetica possono comparire in testi diversi, quali prologhi, articoli, rassegne, discorsi e vere e proprie poetiche. Si consolida, infatti, in questo periodo, la tradizione di affidare a critici di rilievo le prefazioni delle raccolte poetiche, mentre, d'altra parte, continua ad incrementarsi la diffusione delle pubblicazioni periodiche in cui spesso collaborano gli stessi poeti. Vigè, purtroppo, la tendenza a non firmare gli articoli, fatto che può costituire un ostacolo nella ricostruzione del pensiero teorico dei singoli autori.

La presenza, inoltre, nel periodo citato di alcune figure di spicco, come Gustavo Adolfo Bécquer, Campoamor e Núñez de Arce, ha portato spesso a trascurare l'esistenza di un cospicuo numero di poeti che si pongono, talvolta, come veri e propri precursori dei grandi nomi, sia nelle opere che nelle considerazioni teoriche. Lo studio delle diverse tendenze che germinano a partire degli anni Cinquanta, diretta conseguenza del rinnovamento romantico, è indispensabile per affrontare e comprendere le principali evoluzioni che si riscontrano alla fine del secolo, sia nella direzione della poesia realista, che nella direzione modernista. Attualmente, non solo non esistono studi completi o esaustivi sulla riflessione teorica e sulle poetiche della seconda metà del XIX secolo, mancano altresì contributi capaci di chiarire i legami intercorrenti tra le diverse scuole, spesso cementate dall'elemento geografico, nonché i debiti delle poetiche spagnole nei

confronti delle idee provenienti dall'Europa; infine, l'opera, sia poetica che teorica di un numero consistente di poeti del secondo ottocento è rimasta assolutamente sconosciuta, ostacolando una visione completa e concreta delle idee e della poesia a ridosso del XX secolo.

I decenni centrali del secolo, soprattutto a partire dal 1850 fino al 1870, sembrano presentare un autentico fermento di riflessione teorica e una infinita varietà di sperimentazioni, nonché una definitiva apertura nei confronti della letteratura tedesca e della tradizione popolare. Sono, indubbiamente, gli anni cruciali per comprendere la gestazione della poesia Bécqueriana. Ho scelto, quindi, dovendo privilegiare un periodo di tempo determinato e non eccessivamente vasto, di occuparmi di tale ventennio. La data d'inizio è giustificata dagli stessi letterati ottocenteschi, come si potrà verificare attraverso la lettura dei testi esaminati, proprio in virtù della pubblicazione quasi contemporanea di una serie di opere che segnarono una decisiva svolta nella produzione poetica del XIX secolo; il 1872 è un anno arbitrario scelto come conclusione ideale di un'evoluzione che dovrebbe culminare con la pubblicazione delle *Rimas* di Bécquer. In tale intervallo, mi sono concentrata quasi esclusivamente sui testi prefativi, luoghi privilegiati di discussione letteraria, di professione di amicizia e di informazioni sull'epoca vissuta. Lo spoglio delle pubblicazioni poetiche del ventennio ha procurato un numero cospicuo di volumi e sono stata costretta ad operare ulteriori restrizioni per formare un corpus su cui lavorare: in primo luogo ho escluso i testi pubblicati fuori dal territorio spagnolo e le opere di autori non spagnoli, in secondo luogo, ho deciso di non occuparmi delle opere femminili. Sono convinta, infatti, che sia la poesia femminile che i prologhi scritti da donne o per le donne meritino un discorso a parte poiché sono retti da canoni e regole specifici e diversi.

Infine, un'avvertenza: tutte le citazioni contenute nel presente lavoro, così come i prologhi trascritti in appendice, sono stati riprodotti con una grafia moderna; d'altra parte, tale intervento non ha modificato eccessivamente la veste dei testi, poiché si è trattato di correggere quasi esclusivamente l'accentazione.

Il prologo come genere

Non è questa la sede per analizzare il prologo in generale, dal punto di vista del suo statuto letterario e dal punto di vista storico. Esiste bibliografia specializzata al riguardo, sia in termini sopranazionali sia specifica per le singole aree geografiche, come anche per periodi determinati. In particolare, benché datati, sono di rilievo gli studi di A. Porqueras Mayo¹, incentrati specialmente sui prologhi dei secoli XVI e XVII in Spagna² e sull'affermazione dello statuto di genere letterario del prologo. Il fatto che il titolo della presente premessa rimandi esplicitamente al lavoro del citato studioso, non è un caso, poiché è indubbio che il prologo è dotato di una serie di caratteristiche che, assestate da una lunga tradizione, sono divenute vere e proprie leggi, configurandolo come genere; inoltre, anche nel periodo che ho esaminato, considerato da Porqueras Mayo, giustamente, un momento di decadenza del prologo, i testi seguono schemi abbastanza ripetitivi ed è possibile individuare alcuni *topoi* che si ripetono.

Può essere utile, comunque, provare a dare una definizione di prologo, partendo da Genette, che usa, generalizzando, il termine *prefazione*³ che sarebbe “qualsiasi specie di testo liminare (preliminare o postliminare), autoriale o allografo, che consiste in un discorso prodotto a proposito del testo che lo segue o precede.” La definizione di Porqueras Mayo è più complessa: “Prólogo es el vehículo expresivo con características propias, capaz de llenar las necesidades de la función introductiva. Establece un contacto – que a veces puede ser implícito – con el futuro lector u oyente de la obra, del estilo de la cual a menudo se contamina en el supuesto de que prologuista y autor del libro sean una misma

¹ In particolare, PORQUERAS MAYO, A., *El prólogo como género literario*, Madrid, CSIC, 1957.

² Secondo lo studioso, il prologo è particolarmente importante nella letteratura spagnola, “porque nuestra literatura está atravesada, como ha sido tantas veces demostrado, por una constante veta popular” (p.15), e quindi gli autori usano il prologo per dialogare intimamente con la massa.

³ Cito dalla traduzione italiana, GENETTE, G., *Soglie*, Einaudi, Torino, 1989, pp.158 e seg.

persona. En muchas ocasiones puede llegar a ser, como ocurre frecuentemente en nuestro Siglo de Oro, un verdadero género literario.”

La prima definizione è più congeniale ai prologhi che ho esaminato, proprio perché più generale, capace di inglobare ogni tipologia. Porqueras Mayo, occupandosi soprattutto del periodo aureo dei prologhi, propone una definizione e una successiva classificazione⁴ che tiene conto specialmente delle caratteristiche di quel periodo, prima fra tutte la preponderanza di testi introduttivi redatti dall'autore stesso dell'opera, e la dichiarata volontà di stabilire un contatto con il lettore assai diretto e intimo.

In questa sede è sufficiente operare due distinzioni basiche⁵, premettendo che il discorso verte esclusivamente sui prologhi anteposti a libri di poesia: la prima riguarda l'autore del prologo, la seconda il momento della scrittura. Per quanto riguarda l'autore⁶, i prologhi si dividono in due gruppi, quelli autoriali e quelli allografi. Contrariamente a quanto affermato da Genette, che nei suoi studi ha riscontrato una notevole preponderanza dei prologhi autoriali, nel secondo ottocento in Spagna il 66% dei prologhi risulta allografo⁷.

Per quanto riguarda il “momento” della scrittura, Genette ne distingue tre: quello “originale”, ossia relativo alla prima edizione del testo prologato, quello “ulteriore”, canonicamente correlato alla seconda edizione, e quello “tardivo”,

⁴ Porqueras suggerisce due tipi di classificazione, per struttura e per contenuto; per quanto riguarda la struttura, distingue cinque tipi di prologo, cui bisogna aggiungere il sesto, ossia quello che lo studioso definisce “común”, ovvero “sin estructuras determinadas por su amorfismo y permeabilidad” (p.106). Le tipologie sono: 1)prologo in versi, 2)epístola-prólogo (si riferisce a epistole dirette al lettore molto in voga nel *Siglo de Oro*), 3)prologo diretto al libro, 4)prologo-dedica, 5)prologo *ajeno*, ovvero di autore diverso. Per quanto riguarda il contenuto, Porqueras Mayo indica quattro tipi: 1)prologo presentativo, senza pretese stilistiche o ideologiche, 2)prologo *preceptivo*, 3) prologo dottrinale, ovvero di esposizione ideologica, 4) prologo affettivo, ovvero quando l'autore coinvolge il lettore in un dialogo, in un clima affettivo.

⁵ Risulta poco utile introdurre o analizzare le molteplici varianti sinonimiche del termine prologo, poiché negli ottantaquattro testi esaminati compare quasi esclusivamente la dicitura “prologo” tranne in rari casi, in cui non vi è titolo, o in *Arpegios* di Eusebio Blasco, in cui prende il nome di *Preludio*.

⁶ L'autore del prologo viene definito da Genette “destinatore” a cui corrispondono nove varianti, (p. 175 e seg). Nel presente studio, però, sono emerse solo due classi di destinatari, ovvero autoriale e allografo.

⁷ Il dato si riferisce al corpus analizzato nel presente studio.

corrispondente ad un'edizione appunto tardiva di un'opera, o all'edizione, sempre tardiva, di un testo inedito, oppure, il caso più frequente, ad una raccolta di opere complete o scelte; in questo caso il tono del prologo è, di norma, più riflessivo, perché può fare un'analisi a posteriori della produzione di un autore. Esiste anche il caso "tardivo", piuttosto frequente, dei prologhi, allografi, postumi, anteposti alle edizioni degli autori dopo la loro morte, curate dagli amici, spesso poeti anch'essi.

La combinazione di questi elementi permette di inquadrare tutti i prologhi in esame; è opportuno, comunque, approfondire anche un altro aspetto, ossia le funzioni che svolgono i prologhi. Esse differiscono, naturalmente, a seconda della tipologia prefativa, e, spesso, un prologo svolge diverse funzioni successive o simultanee. Tuttavia è possibile segnalare alcuni casi tipo:

1) In generale, il **prologo autoriale originale** ha come funzione principale quella di assicurare una buona lettura, indicandone il perché ed il come, del testo che segue. Per quanto riguarda il primo elemento, l'autore dispiega le sue capacità retoriche di persuasione -una *captatio benevolentiae* -variamente manipolate, puntando alla valorizzazione del suo testo. Tale scopo si ottiene, generalmente, mettendo in secondo piano il valore dell'autore stesso, omettendo qualità quali il talento o il genio. Al contrario, gli autori esaltano gli argomenti trattati⁸, sminuendo la forma in cui li hanno presentati, attraverso l'atteggiamento retorico *dell'excusatio propter infirmitatem*, ossia il sostenere la propria incapacità per trattare con il dovuto talento un argomento molto importante o presunto tale. Così si prevengono o si neutralizzano le critiche. Dal XIX secolo i temi del 'perché' tendono a scomparire, a rimanere presupposti, virando verso i temi del 'come', ovvero alle funzioni di informazione e di guida alla lettura. Tali informazioni

⁸ Gli autori esaltano i contenuti puntando sulla novità o originalità. Genette sottolinea come nelle prefazioni alle raccolte, spesso si cerca di valorizzarle puntando all'unità formale o tematica di ciò che potrebbe sembrare un'accozzaglia. Non sempre, però, per gli autori spagnoli del periodo studiato la diversità costituiva un difetto, anzi, spesso è citato come pregio la capacità dell'autore di cimentarsi in una grande varietà di stili differenti.

possono riguardare tanto la genesi dell'opera, come le fonti di ispirazione, passando per i modelli che hanno esercitato la loro influenza. Genette avverte del fatto che “guidare un lettore significa anche e soprattutto situarlo e dunque determinarlo”(p.209). Infatti, una delle funzioni più importanti dei prologhi originali autoriali è quella di fornire una dichiarazione d'intenti o l'interpretazione del testo voluta dall'autore. Si tratta di un'interpretazione autoriale capace di condizionare la lettura, o almeno di indirizzarla.

Infine, può avere la funzione di determinare un genere, soprattutto in periodo di transizione in cui si poteva far riferimento a una tradizione o rimarcare la novità di correnti letterarie. In questo caso possiamo trovare i prologhi-manifesto. Essi sono tipici, come si è detto, di particolari periodi letterari in cui si avverte la necessità di fissare, di cristallizzare delle idee ancora prive di sostrato teorico, in modo da renderle norma per ordinare la creazione letteraria presente e futura. È noto l'esempio del prologo al *Moro Expósito* del Duque de Rivas scritto da Alcalá Galiano e divenuto il manifesto spagnolo del Romanticismo⁹. I prologhi-manifesto tendono ad essere più generali e si fondano sull'idea del potere dell'arte e della letteratura, che sono in grado di produrre una conoscenza del reale, ma anche una trasformazione della realtà. Spesso, infatti, in tali testi compaiono considerazioni di carattere sociale, come nel prologo di Bermúdez de Castro del 1841¹⁰.

⁹ Jean-Marie Gleize afferma: “Certes, le manifeste n'est pas d'abord un genre, mais un geste, un acte[...]” riferendosi, in realtà, ai manifesti scritti da Marinetti, Breton, ecc. Lo studioso propone un confronto tra manifesti e prefazioni, segnalandone differenze e somiglianze. In particolare, egli afferma che le due tipologie condividono “le triple caractère didactique-pédagogique-polémique” e, sul piano funzionale, il manifesto è una sorta di “archi-préface” poiché può servire da prefazione generale a un insieme di opere possibili. (GLEIZE, J.M., “Manifestes, Préfaces. Sur quelques aspects du prescriptif” in *Les Manifestes, Littérature*, 39, 1980, pp.12-16).

¹⁰ BERMÚDEZ DE CASTRO, S., *Ensayos poéticos*, Madrid, 1841. Il poeta traccia un quadro che ha il tono del manifesto sull'atteggiamento di fronte alla vita comune alla sua “generazione” di poeti: “Tal vez entre estos ensayos hay algunos que son triste muestra de un escepticismo desconsolador y frío; lo sé, pero no es mía la culpa: culpa es de la atmósfera emponzoñada que hemos respirado todos los hombres de la generación presente: culpa es de las fuentes amargas en que hemos bebido los delirios que nos han enseñado como innegables verdades. La duda es el tormento de la humanidad, y ¿quién puede decir

2) I **prologhi ulteriori originali** generalmente tengono conto della reazione del pubblico e della critica alla prima edizione. Si possono presentare proprio come una risposta alla critica, una difesa dalle accuse mosse, una giustificazione o spiegazione delle scelte fatte o delle modifiche apportate¹¹.

3) I **prologhi tardivi originali**, hanno funzione di recupero, si presentano come riflessione più serena, data la distanza, e alla luce dell'evoluzione poetica dell'autore. Si tratta di una modalità che può risultare ambigua, poiché può essere considerato tale il prologo anteposto alla raccolta delle opere complete, inedite o apparse in periodici, o di una selezione di esse, redatte in un arco temporale assai vasto, per cui la prefazione avrà un rapporto temporale assai diverso dalle prime opere rispetto alle ultime¹².

4) I **prologhi allografi**,¹³ possono essere dei tre tipi sopra descritti benché quelli tardivi sono per lo più postumi.

In questo caso la valorizzazione del testo diviene raccomandazione, ed è, nello stesso tempo, la funzione più importante, mentre le informazioni vertono sulla presentazione del poeta (p.261). I prologhi allografi, soprattutto quelli postumi, riportano quasi sempre notizie biografiche dell'autore, ma spesso forniscono

que su fe no ha vacilado?" Bermudez de Castro deve anche essere considerato precursore della successiva poesia sociale, infatti così si riferisce al suo tempo: "Todo ha sido puesto en cuestión; por todas partes se escucha el ruido de una sociedad que se cuarteja por caer: la moral, la religión, la filosofía de nuestros padres yace en el polvo de los sistemas; nuevas creencias se elevan sobre las ruinas de las creencias antiguas [...] ¿a dónde va el poeta en este oscuro laberinto, el poeta que no encuentra otra senda que no concluya a los primeros pasos? Y si escribe, ¿qué ha de escribir sino sus impresiones, que son las impresiones de la sociedad?"

¹¹ Nel corpus analizzato questa categoria ha scarsa rappresentanza, spiccano i prologhi di Trueba alla seconda edizione del *Libro de los Cantares* del 1858, e quello di Barrantes a *Baladas Españolas* del 1865.

¹² Nel presente lavoro compare un solo esempio di questa categoria, il prologo di García Tassara del 1872.

¹³ Genette commenta: "quando un autore desidera mettere in evidenza il suo merito, talento o genio, in genere preferisce, e giustamente, affidare questo compito a un altro, attraverso una prefazione allografa, a volte molto sospetta"(p.204).

notizie anche sul prefatore o chiariscono i rapporti intercorrenti tra questi e l'autore. Secondo Genette, il prologo allografo corrisponderebbe a: “il sottoscritto, X, vi comunica che Y ha del talento e che bisogna leggere il suo libro” ma, aggiunge, “con questa formula esplicita, e a dire il vero piuttosto rara e caratteristica dei settori più ingenui dell'istituzione letteraria, il discorso prefativo rischia di produrre un doppio effetto di ridicolo: l'effetto sorpresa associato all'elogio indiscreto, e l'effetto di ritorno che colpisce il prefatore così presuntuoso da voler decidere del genio altrui”. (p.263-264). La maggior parte dei prologhi in esame, però, presenta proprio questa struttura; la raccomandazione non resta implicita, benché talvolta sia palese l'impiego di formule topiche che non forniscono informazioni reali o giudizi concreti sull'autore e la sua opera. Nel corpus analizzato, la maggior parte dei prefatori ha un rapporto di amicizia con l'autore del testo prologato, fatto che consente di abbozzare la rete di rapporti intercorrenti tra gli intellettuali e poeti del periodo.

Prima di concludere, vorrei ribadire il fatto che tendenzialmente i prologhi si configurano come un discorso in prima persona singolare, sia che si tratti di prefazioni autoriali sia allografe. Talvolta, quando il testo assume un tono teorico-didattico più generale, compare la prima persona plurale, soprattutto se il prologo è allografo. Inoltre, come si vedrà nello studio che segue, non tutti i poeti sono coscienti della propria opera e del proprio processo creativo e pochi si preoccupano di scrivere un testo esplicativo sulla propria poetica, come fece invece Bécquer nelle *Cartas literarias a una mujer*. Per lo più, solo quelli che scelgono di autoprologarsi accennano alla loro idea di poesia, come Trueba, Barrantes o Ruiz Aguilera. Fanno eccezione alla regola alcuni illustri critici teorizzatori, come Cañete e Campoamor.

Nei prologhi analizzati, infine, gli accenni alla funzione del testo prefativo sono assai scarsi. Spicca il testo che Juan Federico Muntadas Jornet antepone ai suoi

*Ensayos poéticos*¹⁴, poiché dedica i primi due dei sei paragrafi a chiarire la finalità del prologo in generale e a definire la forma del prologo veramente utile. Sia per la data, anteriore al 1850, che per il contenuto poco rilevante, il testo di Muntadas Jornet non è stato analizzato nel presente lavoro. Riporto qui, come antecedente teorico, le sue idee sulla prefazione:

Suelen la mayor parte de los que escriben dirigir la palabra a sus lectores antes de entrar en materia.-Las razones en que se fundan para obrar así, varían notablemente.-Algunos no llevan más objeto que el de hacer su profesión de fe. En este caso el prólogo es oficioso, es intempestivo. Harto se han de revelar en las páginas posteriores el carácter, las ideas del escritor, sus creencias, su índole, su personalidad en fin. Otros únicamente se proponen aclarar en el prólogo los pasajes dudosos, explicando lo que el lector más perspicaz no podría colegir del simple texto. En este segundo caso, no sólo admitimos el prólogo, sino que lo queremos, lo pedimos para nosotros mismos.

Hay circunstancias en la vida por las cuales el poeta se siente impulsado a romper la línea del estrecho círculo en que comúnmente gira. Inflamado su corazón, enardecida la mente, se abandona buscando un desahogo en la expresión de lo que le alerta, prescindiendo quizá de toda consideración de lugar y aún de tiempo. No teniendo en cuenta que existen otros hombres, en aquellos instantes escribe, para sí mismo. Si estas composiciones puramente privadas, hijas de un sentimiento espontáneo y profundo, han de ver la luz pública, es forzoso que manifieste el poeta en qué circunstancias se encontraba cuando escribió, y que nos revele cuanto a su recta inteligencia fuere necesario. Alterar la composición no es acertado. Las modificaciones que quisieran hacerse con posterioridad, sin duda desvirtuarían el cuadro, que en toda composición literaria se recomienda.

¹⁴ MUNTADAS JORNET, J.F., *Ensayos poéticos*, Madrid, Imp. De la publicidad, 1848.

PRIMA PARTE: 1850-1856

1.Premessa

1.1. *Un siglo de transición: poeti e correnti intorno al 1850*

All'interno del variegato panorama culturale del XIX secolo spagnolo, il decennio centrale assume un'importanza fondamentale per quanto riguarda l'evoluzione della poesia¹⁵. Diversi studiosi hanno cercato di dare una sistemazione periodica o “generazionale” per proporre una visione più ordinata del XIX secolo, soprattutto per quanto riguarda il versante poetico.¹⁶ In realtà, ad oggi ogni sistematizzazione pare deficitaria, poiché non esistono etichette capaci di imbrigliare le diversificate tendenze che spesso convivono nella produzione di

¹⁵ Il decennio si apre, infatti, con la pubblicazione in successione di tre volumi che segnano un profondo cambiamento, sebbene in direzioni diverse: *La Primavera* di José Selgas (1850), *Himnos y quejas* di Antonio Arnao (1851) e *El libro de los cantares* di Antonio de Trueba (1851).

¹⁶ Si vedano, tra gli altri, CIRILO IBÁÑEZ, A., *Poesía realista*, Madrid, Orbis, 1985; COSSÍO, J.M., *Cinquenta años de poesía española (1850-1900)*, Madrid, Espasa Calpe, 1960, 2 vol.; “Sobre el clima pre-Bécqueriano”, *Homenaje a J.-A. Van Praag*, Amsterdam, Plus Ultra, 1956, pp.38-43; DÍEZ TABOADA, J.M., “Trayectoria postromántica de la lírica española”, in *Historia de la literatura española* (dir. García de la Concha), Madrid, Espasa-Calpe, 1995-1998, vol.IV, pp.238-255; DOBRIAN, W., *Poesía española II. Posromanticismo*, Madrid, Gredos, 1988; MARTÍNEZ CACHERO, J.M., “Poesía española en la segunda mitad del siglo XIX” in *Saber leer*, 39 (1990), pp.4-5; NAVAS RUIZ, R., *El Romanticismo Español. Historia y crítica.*, Salamanca, Anaya, 1970; *Poesía Española. Siglo XIX*, Barcelona, Crítica, 2000; _____ - DÍEZ TABOADA, J.M., “Poesía romántica y posromántica” in *El Romanticismo Español*, Madrid, Cátedra, 1982; PALENQUE, M., *Auras, gritos y consejos. Poesía española (1850-1900). Antología*, Universidad de Extremadura, 1991; *El poeta y el burgués, (poesía y público 1850-1900)*, Sevilla, Alfar, 1990; PEÑA, P., *La poesía del siglo XIX. Estudio*, Valencia, Orea, 1986; ROMERO TOBAR, L., *Panorama crítico del Romanticismo español*, Madrid, Castalia, 1994; SEBOLD, R.,P., *Trayectoria del Romanticismo español. Desde la Ilustración hasta Bécquer*, Barcelona, Crítica, 1983; URRUTIA, J., (ed.) *Poesía española del siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1995; “Reconsideración sobre la poesía realista del siglo XIX”, *Reflexión de la literatura*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad, 1983, pp. 85-114; “La crisis de la poesía burguesa” *Cuadernos de Investigación Filológica*, XIV (1988), pp.165-172.

uno stesso autore¹⁷. Critici e poeti intorno alla metà del secolo paiono essere coscienti della situazione caotica nella quale si trovano a lavorare; Salvador García, dopo un attento esame delle riviste letterarie del decennio 1840-1850, afferma che “...se desprende una sensación de crisis.[...] venimos a sacar en claro que los acontecimientos han ido más rápidos que la capacidad de adaptación de la mayoría de las nuevas ideas.”¹⁸ Le “nuevas ideas” sono quelle del romanticismo europeo che penetrano in Spagna fin dai primi anni del secolo ma subiscono interpretazioni diverse a seconda di chi si assume la responsabilità di diffonderle. Per lo più sono “modelos lejanos, desvirtuados casi siempre por los traductores; lo que resulta suena a falso y lo es porque carece de convicciones que lo respalden.”¹⁹ Le “idee nuove” si intrecciano variamente con il fondo classico²⁰, o neoclassico, ancora forte grazie al perdurante magistero di personaggi carismatici come Alberto Lista²¹, ma anche con un non meglio definito

¹⁷ “Tengamos en cuenta que hay quien ‘escribe de todo’, creando poemas de carácter social, versos heineanos, doloras y leyendas románticas [...] Son los que aprovechan todo lo que conocen sin preocuparse por coordinar sus creaciones que entienden bajo el signo del siglo: a tal desbarajuste tal variedad, parece su lema. No hay en ellos ningún planteamiento poético coherente.” (PALENQUE, M., *El poeta y el burgués (poesía y público 1850-1900)*, Alfar, Sevilla, 1990, p.94)

¹⁸ GARCÍA, S., *Las ideas literarias en España entre 1840 y 1850*, Berkeley, University of California Press, 1971, p. 8.

¹⁹ Ibidem, p.3

²⁰ Sono note le accese polemiche che videro contrapporsi classici e romantici. Di fatto negli anni quaranta l’opposizione era divenuta una questione quasi meramente terminologica, come suggerisce Gabino Tejado: “ En política, por ejemplo, se llamó a lo antiguo *despotismo*, y a lo nuevo *libertad*; y tan indeterminantes, tan oscuros eran estos nombres como los de *clasicismo* y *romanticismo* adoptados para significar lo antiguo y lo nuevo en literatura [...] si los hechos eran oscuros ¿cómo no lo habían de ser los nombres, que son las fórmulas de los hechos?” (TEJADO, G., “Escritores contemporáneos. El duque de Rivas”, *Siglo Pintoresco*, I, 1845, pp. 220-226).

²¹ Il Classicismo di questo periodo è dettato dalla ricerca di un’espressione più precisa ed equilibrata; si può trovare sia un classicismo “latino” che si rifà ai secoli XVI e XVII, che un ritorno al Neoclassicismo del XVIII secolo. Il fenomeno, comunque, merita un’attenzione particolare, proprio perché si presenta come la perdurante alternativa alle novità culturali che si susseguono nell’arco del XIX secolo. Anche coloro che aderiscono in vario modo e tempo alle nuove poetiche, talvolta si riaccostano ai moduli classici. Ciò si verifica soprattutto grazie all’influenza di alcuni personaggi di notevole carisma, primo fra tutti Alberto Lista, capace di trovare un accattivante equilibrio tra il classicismo e un’apertura moderata al Romanticismo. I suoi scritti, pubblicati fino agli anni quaranta (gli *Ensayos literarios y críticos* vedono la luce nel 1844), si propongono come una delle poche voci-guida per i letterati del periodo. Lista ha anche il merito di aver volto lo sguardo alla poesia popolare, comprendendone l’importanza

“ecletticismo”²²e con la perenne ricerca di nuovi toni e temi capaci di esprimere in modo più efficace il contesto contemporaneo. Lo scontro di idee ed istanze diverse si traduce in confusione e assenza di poetiche definite: “Estamos en un siglo de transición, en que no existiendo sistema alguno completa o distintamente realizado, no puede tampoco existir principio alguno fijo, y por tanto ninguna consecuencia absoluta y conocidamente útil. De aquí ese perpetuo y necesario antagonismo entre lo pasado y lo presente.”²³ Sul *Semanario Pintoresco* del 1850 si legge: “En el día nuestra poesía, lejos de tener un carácter fijo, se agita en un caos sin creencias, sin brújula y trabajada como la política por las ideas más contradictorias”.²⁴ Manca un organo comune intorno al quale far crescere un dibattito unitario ed arricchente, com’era stato negli anni Trenta il periodico *El Artista*, in cui “la parquedad teórica queda ampliamente compensada por la praxis”²⁵, ossia con i testi poetici e le traduzioni dei maggiori esponenti del romanticismo europeo. Emerge anche l’incertezza e la contraddizione del presente, soffocato dal materialismo, antagonista della poesia: “La época actual es una época de contradicción, de incertidumbre y de antítesis. En ninguna de las anteriores se han hallado las costumbres en tan abierta contradicción con las

nel cammino verso un rinnovamento della lirica spagnola. Proprio questa intuizione lo avvicina alla poetica “nuova” portata avanti dai cosiddetti preBécqueriani e dallo stesso Bécquer (si veda CARRILLO ALONSO, A., *Gustavo Adolfo Bécquer y los cantares de Andalucía*, Madrid, FUE, 1991), ma anche alle idee, apparentemente opposte, di Campoamor, come ha ben evidenziato Carmen Sanclemente (SANCLEMENTE, C., “Teorías literarias de Alberto Lista en la Poética de Campoamor”, in DÍAZ LARIOS, L.F.- MIRALLES, E., (eds.), *Del Romanticismo al Realismo: Actas del I Coloquio de la S.L.E.S. XIX*, Barcelona, 24-26 octubre 1996). Lista si pone anche come portavoce della cosiddetta Seconda Scuola di Siviglia, che si rifà ai poeti del XVI secolo (primo fra tutti Herrera), dotati di un’elocuzione più corretta, più severa e più lirica. L’importanza del suo magistero (affiancato, come si approfondirà in seguito, da Francisco Rodríguez Zapata e da José Fernández Espino) si potrà valutare appieno nell’analisi dei prologhi del secondo capitolo. Su Lista si veda JURETSCHKE, H., *Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista*, Madrid, CSIC, 1952; MARTÍNEZ TORRÓN, D., *Ideología y literatura en Alberto Lista*, Sevilla, Alfar, 1993

²² GARCÍA, *Op.cit.* p.8.

²³ TEJADO, G., “Poesía popular”, *El Laberinto*, II, 1845, p.134

²⁴ Citato in GARCÍA, *Op.cit.*, p. 79

²⁵ NAVAS RUIZ, R., “El canon poético en España de 1830 a 1837” in DÍAZ LARIOS L.F.- GRACIA, J.-MARTÍNEZ CACHERO, J.M.-RUBIO CREMADES, E.-TRUEBA MIRA, V. (eds.), *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX: II Coloquio de la S.L.E.S.XIX (Barcelona, 20-22 de octubre de 1999)*pp. 299-311.

doctrinas; en ninguna se vio tanto prosaísmo en las acciones, tanta poesía en los libros.”²⁶ La sensazione di incertezza in poesia è, in realtà, un riflesso della situazione socio-politica che sta vivendo la Spagna. Marta Palenque parla di “época dialéctica” dal momento che “el siglo XIX se caracteriza por su movilidad en el campo político. Durante las décadas de los cuarenta y cincuenta crece la conciencia del hombre de estar viviendo una época de transición en la que los viejos valores no sirven y la misma crisis impide encontrar unos nuevos.”²⁷ A cambiare non sarà solo il modo di fare letteratura: il mutamento coinvolge la concezione stessa della funzione della cultura all’interno della società. “Estamos ante la crisis de la modernidad” commenta Marta Palenque, “planteada por y en una literatura básicamente antimoderna, aún anclada en la Ilustración en muchos de sus comportamientos”²⁸

Nell’incertezza in cui si muovono i poeti, e anche i critici, manca, come pare ovvio, una definizione unitaria, o almeno chiara, di poesia. I tentativi di denominazione si limitano spesso a coppie o serie di aggettivi (“filosófica y yerta”²⁹; “lacrimosa y metafísica”³⁰), ormai lontani dai prologhi-manifesto degli anni trenta, come quello di Alcalá Galiano o Pastor Díaz, in cui la questione era sviscerata con una prolissità non sempre confacente, in verità, alla chiarificazione del problema. La sensazione comune è ormai di crisi, proprio perché sta scemando la spinta delle innovazioni introdotte col Romanticismo. Nel 1845, Gabino Tejado afferma che stanno decadendo le esigenze che avevano portato alla “revolución literaria” e, quindi, con la ragione meno “subyugada” dalla musa romantica, era possibile “amalgamar los sanos principios proclamados por el clasicismo tolerante con los progresos que trae consigo toda revolución por

²⁶ MESONERO ROMANOS, R., “Poesías jocosas y satíricas de Don Juan Martínez Villergas”, *Semanario Pintoresco*, VII (1842), pp.294-295.

²⁷ PALENQUE, M., *El poeta y el burgués...*, p.29

²⁸ *Ibidem*, p.30

²⁹ “Recuerdos poéticos de la Edad Media”, *Semanario Popular*, V (1840), pp.263-264

³⁰ “Las poesías de don Francisco González Elipe”, *Semanario Popular*, VII (1842), p.142

devastadora que aparezca”³¹. Continuano le pubblicazioni di testi romantici sui periodici, affiancati, però, sempre più spesso da brani satirici, firmati, per lo più, da Juan Martínez Villergas³², e raccolti, dal 1843, nel periodico *La Risa* diretto da Wenceslao Ayguals de Izco. Non bisogna dimenticare che il decennio che precede la “svolta” della metà del secolo vede ancora una notevole fioritura della poesia narrativa: i *romances* spadroneggiano sulla maggior parte dei periodici e quasi tutti i poeti si cimentano nel genere, considerato spesso l’unico autentico nazionale.³³ Sperimenta una certa fortuna anche il genere favolistico³⁴, e, contemporaneamente, proprio negli anni quaranta, inizia a farsi sentire la voce “nuova” di Campoamor³⁵ che pubblica *Doloras* nel 1846, ma aveva già proposto tre di quelle composizioni su *El Laberinto*, I, del 1844³⁶.

³¹ TEJADO, G. “Escritores contemporáneos. El duque de Rivas”, *Siglo Pintoresco*, I (1845), p.225

³² In realtà, Villergas irride sia il movimento romantico che il perdurare dei moduli classici o neoclassici. La sua posizione, soprattutto alla luce delle sue opere in prosa, può ritenersi vicina ad un Romanticismo sociale, lontano dagli eccessi formali. Cfr. GARCÍA TARANCÓN, A., “¡Mueran los clásicos!, ¡mueran los románticos!, ¡muera todo!”. Juan Martínez Villergas y la sátira del tema literario (1842-1846)”, in DÍAZ LARIOS, L.F.- MIRALLES, E., (eds.), *Del Romanticismo al Realismo...*, pp.210-223.

³³ Gabino Tejado in “Poesía lírica” pubblicato su *El Labirinto*, II (1845) afferma che il *romance* “es para nosotros lo que debieron ser para Grecia los cantos homéricos, lo que debieron ser Isaías y David para los hebreos, lo que fueron las baladas de los bardos septentrionales para los rudos escoceses y los indomables teutones. Sólo el romance es entre nosotros un canto espontáneo, una poesía común, un eco verdadero de los tiempos en que tiene su origen; y todo lo que no es él, es entre nosotros una poesía ficticia, prestada, extranjera, en sus formas y en su fondo.” (cit. in GARCÍA, *op.cit.*, p. 80-81). Anche José Coll y Vehí, nella sua classificazione e definizione dei diversi generi poetici si riferisce al *romance* come segue: “constituye la poesía verdaderamente española. Nacido del pueblo y escrito para el pueblo, fue desde un principio el mas fiel interprete de sus creencias, de sus sentimientos y de sus gustos”. (COLL Y VEHÍ, J., *Elementos de literatura*, Madrid, Rivadeneyra, 1856, p. 233)

³⁴ Praticato, tra gli altri, anche da Campoamor, oltre che da Hartzenbusch, che pubblica proprio a ridosso del 1850. Tale predilezione per le favole ha uno stretto legame con l’interesse per la letteratura di area germanica che esaminerò in seguito, poiché sono proprio i favolisti tedeschi, come Goethe, Schiller e Lessing, a porsi come principali modelli.

³⁵ “Campoamor constituye, con Carolina Coronado, el lazo de unión con los poetas de los años 1850 y siguientes. Ambos presentan una superación del romanticismo por una depuración del lenguaje.” (NAVAS RUIZ, R., DÍEZ TABOADA, J.M., “Poesía romántica y posromántica”... p. 261). Campoamor, considerato da molti il primo vero antiromantico, rivolge la sua attenzione soprattutto ad un rinnovamento che coinvolga anche la società, data l’enorme influenza che la letteratura esercita su di essa. “Campoamor parece querer intentar la renovación de toda la sociedad por medio de la literatura [...]. A un moralista así corresponde en lo literario un purista del idioma y su verdadero valor como literato se queda en una

Si tratta, dunque, di un periodo confuso e variegato, in cui si scrive tanto ma con risultati discutibili, senza una poetica chiara come fondamento. Menéndez Pelayo commenta che “nunca, desde el siglo XVII, se habian hecho tantos versos en España [...] y no será pequeña tarea la de los futuros bibliógrafos e historiadores literarios, cuando intenten catalogarlo todo, y separar de aquel inmenso fárrago de arrebatadas producciones lo que merezca vivir.”³⁷ Non si deve dimenticare che in questo periodo gode di una grande diffusione anche la poesia di circostanza, sia motivata da “interessi” politici che da formalità sociali. A tale proposito meritano una certa attenzione gli “album” delle signore della buona società³⁸, in cui anche gli autori più illustri sono chiamati a lasciare un testimoniaio della loro arte. Tale prassi è strettamente legata con il nuovo assetto sociale configuratosi nel corso del secolo, che stava propiziando un progressivo imborghesimento della letteratura, strumento considerato fondamentale per lo sviluppo ideologico e l'autoriconoscimento della borghesia stessa. Importanti centri di diffusione culturale sono soprattutto i salotti e i circoli letterari, con una conseguente trasmissione ancora orale della poesia, che inevitabilmente influisce sulla scrittura. Navas Ruiz cita la testimonianza di Bretón de los Herreros nel testo satirico *La desvergüenza*, del 1856, in cui l'autore denuncia il “fenómeno de la comercialización de la literatura en beneficio de unos intereses de grupo y con independencia de su valor intrínseco.”³⁹ A partire dagli anni Cinquanta si può

depuración de la lengua poética [...] sirvió para deshacer la falsa retórica, pero no para crear un nuevo lenguaje poético.” (Ibidem, p. 261). Il rinnovamento di Campoamor, in realtà, è comunque significativo, visto anche l'effetto che produsse tra i suoi contemporanei indirizzandoli verso un linguaggio più vicino alla quotidianità, meno artificioso; ma diede inizio anche alla tendenza ad esprimere sentimenti intimi nel giro breve di pochi versi.

³⁶ “Glorias de la vida”, “Adiós para siempre” e “Últimas abjuraciones”.

³⁷ Citato in GARCÍA, S., *op.cit.*, pp. 94-95.

³⁸ Non esistono quasi edizioni degli album. Urrutia (URRUTIA, J., (ed.) *Poesía española del siglo XIX*, ...pp. 19-20) segnala l'edizione di *Una joya literaria. El abanico de la Señora Saralegui*, Madrid, Imprenta de los Hijos de M.G. Hernández, 1918, in cui si trovano poemi di Campoamor, Nuñez de Arce, Pérez Galdós, Blasco e molti altri. Si veda ROMERO TOBAR, L., “Los álbumes de las románticas”, in AA.VV., *Escritoras románticas españolas*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1990, pp., 73-93.

³⁹ NAVAS RUIZ, R., *Poesía Española. Siglo XIX*, p. 10. La questione della posizione sociale dello scrittore, della ricezione del pubblico e delle “tertulias” è ben documentata nelle pagine di

parlare anche per la Spagna di un fenomeno che si affianca alla situazione appena descritta, ovvero la cosiddetta Bohemia⁴⁰, di cui faranno parte alcuni poeti del “circolo” di Bécquer.

1.2. *La nación traducida: i rapporti con l'Europa*

Molti poeti devono confrontarsi con due opinioni piuttosto comuni, ovvero l'idea che il secolo presente sia un secolo nemico della poesia, soffocata dal progresso e dalla scienza, e il complesso di arretratezza della letteratura contemporanea spagnola rispetto all'Europa. Intorno al 1850 la prima idea è solo abbozzata e deriva per lo più dalla confusione in cui versano le poetiche e i poeti, per cui talvolta la crisi è imputata al momento storico, come nel commento di Mesonero Romanos sopra citato, nel cui prosieguo si parla di: “una sociedad toda mármol, toda metal, toda números”. L'opinione sarà portata avanti lungo tutta la seconda metà del XIX secolo, con prese di posizione autorevoli, come “Clarín” e Valera⁴¹, come emergerà anche attraverso lo studio dei prologhi.

La seconda questione riguarda il difficile ambito delle relazioni dei letterati spagnoli con il contesto culturale europeo. Non sempre, infatti, si è in grado di stabilire quali autori stranieri erano effettivamente noti in Spagna, e, soprattutto, in quale modo, attraverso quale eventuale traduzione. Alcuni autori di prima linea sono stati oggetto di studi che hanno messo in luce trasmissioni ed influenze, come, ad esempio, Byron o Goethe, benché spesso l'indagine si sia fermata all'analisi esclusiva delle relazioni con i grandi nomi, com'è avvenuto nel caso di

questo volume, nel capitolo “Poesía y entorno social (pp.10-17). Si veda anche PALENQUE (1990).

⁴⁰Si veda ROMERO TOBAR, L., “En los orígenes de la Bohemia: Bécquer, Pedro Sanchez y la revolución de 1854”, in AA.VV., *Bohemia y Literatura ((De Bécquer al Modernismo)*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad, 1993, pp. 27-49.

⁴¹ Si veda PALENQUE, *El poeta y el burgués...*pp.65 e seg.

Heine visto per lo più in rapporto a Bécquer. Il contatto privilegiato fin dai primi anni del secolo è, comunque, con la Francia, anche grazie alla diffusa conoscenza della lingua francese. Si tratta di una vera e propria “invasione” di opere e idee che dopo pochi anni comincia a suscitare una reazione di avversione e difesa del proprio patrimonio nazionale. Nel 1842 Mesonero Romanos si lamenta poiché “Nuestro país, en otro tiempo tan original, no es en el día otra cosa que una nación traducida”⁴², mentre Beraterrechea nel 1845 protesta “Persuadidos de que no hay en el mundo más nación que Francia, porque así nos lo dice ésta, nos faltó tiempo para abrazar y seguir ciegamente su ruidosa y turbulenta literatura. Si surgieron en París a centenares novelistas y poetas, a miles surgieron en Madrid plagiarios y rimadores.”⁴³ Gli autori più amati erano Hugo⁴⁴, Lamartine, Dumas, Sue e Béranger⁴⁵.

La letteratura inglese si colloca al secondo posto, soprattutto grazie agli emigrati che si rifugiarono in Inghilterra, benché almeno fino agli anni cinquanta si continuino a citare quasi esclusivamente Byron e Scott. Il riferimento a Coleridge

⁴² “M”, “Variedades críticas: Las traducciones o emborronar papel”, *Semanario pintoresco*, VII (1842), p.228

⁴³ citato in GARCÍA, p. 151

⁴⁴ Oltre al contributo di Eugenio Coto, “La influencia de Victor Hugo en la España romántica”, in *Cuadernos Hispano-americanos* 587, mayo 1999, ci sono numerosi lavori parziali riferiti al periodo romantico spagnolo e, per lo più, riguardanti il teatro. Si vedano, tra gli altri, ENDRESS, H.P., “La théorie dramatique hugolienne et le théâtre romantique espagnol » ; LÓPEZ JIMÉNEZ, L., “L'accueil du théâtre de V. Hugo en Espagne”, in CLAUDON, F., (ed.), *Le rayonnement international de Victor Hugo*, Berna, Peter Lang, 1989, pp. 37-50 e 51-59, rispettivamente ; PONT, J., « Mesonero Romanos contra la secta de los hugólatras », in *Victor Hugo, literatura i política*. Actas del coloquio de Lérida, novembre 1985, Barcelona, Universitat de Barcelona/PPU, 1987, pp. 237-249; GABBERT, TH.A., “Notes on the Popularity of the Dramas of Victor Hugo in Spain during the Years 1835-1845”, *Hispanic Review*, 4 (1936), pp.176-178; MENARINI, P., “Eugenio de Ochoa e il teatro francese: Antony, Hernani e alcuni nuovi dati”, *Francofonia*, 2 (1982), pp.131-142; sui rapporti con Bécquer: FERNÁNDEZ CARDO, J.M., “V. Hugo y Bécquer: la rima XXIII palimpsesto”, *Archivum*, 33 (1983), pp.301-322; LIDA DE MALKIEL, M.R., “La legenda de Bécquer ‘Creed en Dios’ y su presunta fuente francesa”, *Comparative Literature*, 3 (1953), pp.235-246.

⁴⁵ Il rapporto con la letteratura francese, d’altro lato, risente di una continua oscillazione tra amore e odio: al di là dei commenti negativi sull’ “invasione” francese e sulla servile imitazione, spesso gli autori dello stato vicino sono presi come modello o paragone lusinghiero in sede di elogio di un poeta locale. Si veda, ad esempio, la recensione delle *Poesías líricas* di Espronceda comparsa sul *Semanario Pintoresco* nel 1840, in cui Enrique Gil loda l’autore considerandolo il Béranger spagnolo, capace di porre le muse al livello del popolo, soprattutto per quanto riguarda le “canzoni” tipo la “Canción del Pirata”. (cito da GARCÍA, p.74)

e Wordsworth di Alcalá Galiano nel prologo al *Moro Expósito* potrebbe aprire uno spiraglio per individuare altre influenze, per altro assai sotterranee.

Per quanto riguarda l'Italia, sono scarsi gli indizi attestanti la ricezione di opere di autori italiani di questo periodo. Emerge solo il nome di Alessandro Manzoni, celebre sia come poeta, soprattutto grazie al *Cinque Maggio*, sia come drammaturgo e romanziere⁴⁶.

L'atteggiamento comune dell'intellettuale spagnolo di mezzo secolo di fronte ai cambiamenti è simile a quello stigmatizzato da Navas Ruiz per il periodo precedente: “cuando comenzaron a brotar los signos del cambio hacia 1830, se miró directamente al extranjero, incluso en asuntos que atañían a la herencia patria”⁴⁷. I grandi poeti non “decollano” finché non si sono familiarizzati con i modelli che provengono dall'esterno, che variano a seconda del momento storico.

1.3. Il rinnovamento degli anni Cinquanta: Il “germanismo”

Proprio intorno al 1850 si verifica, invece, un incremento notevole dell'interesse verso la letteratura tedesca, già anticipato soprattutto da autori di area catalana negli anni trenta. Tale attenzione risponde ad un'istanza avvertita con forza sempre maggiore di modernità, che passava proprio dall'apertura nei confronti delle novità che si stavano verificando in Europa. L'intento di buona parte dell'élite intellettuale è quello di svecchiare la cultura spagnola sulla scia delle tendenze europee, pur restando ancorati alla tradizione, che continua a imporsi con grande forza. L'influenza germanica può essere considerata come uno degli elementi fondamentali che contribuirono alla trasformazione della poesia intorno alla metà del secolo, soprattutto in quanto è strettamente legata con l'emergere di

⁴⁶ Si veda ROMERO TOBAR, *Panorama crítico...*, pp.95, 99, 120, 376.

⁴⁷ NAVAS RUIZ, R., “El canon poético en España...”, p.301.

un nuovo interesse per la tradizione popolare spagnola dei *cantares*⁴⁸. Tali tendenze si iscrivono, quindi, nella superiore istanza di rinnovamento della poesia, sentita come necessaria da molti intellettuali. Un numero considerevole di poeti attivi negli anni Cinquanta avvertono l'esigenza di una maggiore chiarezza espressiva e di una fresca semplicità nel comporre. Essi contribuiscono a formare un nuovo ambiente culturale che promuove una lirica intimista e soggettiva, lontana dagli ormai pomposi effetti romantici⁴⁹.

L'attenzione di alcuni scrittori spagnoli si era rivolta alla Germania, come ho detto, fin dagli anni '30, e si era espressa prima attraverso la rivista *El Propagador de la Libertad*, stampato a Barcellona tra il 1835 e il 1838⁵⁰, in seguito *La Abeja*⁵¹.

La lirica tedesca penetra innanzitutto grazie alle versioni francesi, immediatamente accessibili per chi non avesse familiarità col tedesco, in seguito attraverso i periodici, che accolgono commenti, traduzioni e poesie di ispirazione germanica, per divenire presto entusiasti diffusori delle novità che tale interesse

⁴⁸ L'interesse per la produzione popolare non è certo nuovo nel XIX secolo: nel 1799 si situa la *Colección de Cantares* di Don Preciso; nel 1802, Emilio Ataide y Portugal pubblica un *Almacén de chanzas y veras para instrucción y recreo*; nel 1825 esce l'anonima *Colección de coplas, seguidillas, boleros y tiranas*. Si tratta di raccolte che non possiedono un carattere scientifico e spesso sono dirette esclusivamente all'intrattenimento festivo. Rilevante, comunque, il fatto che cominciano ad introdurre un tono peculiare, veicolato proprio dalla loro semplicità che suggerisce l'idea di una depurazione poetica; ripropongono, altresì, alcune forme metriche che costituiranno la base del rinnovamento poetico degli anni Cinquanta.

⁴⁹ Nell'introduzione alla riedizione postuma delle opere di Selgas, Alarcón afferma che *La Primavera* è stato redatto "con tierno y sencillo y natural lenguaje, muy superior en gracia a los artificios de aquellos clásicos trasnochados que sólo veían en la naturaleza un reflejo de la antigua mitología pagana, y mucho más eloquente que la vaga y difusa palabrería de aquellos románticos de segunda o tercera extracción que, a fuerza de querer decir mucho, no decían nada cierto y perceptible, y que también cantaban y gemían por cuenta de sentimientos ajenos."

⁵⁰ Il periodico pubblicò diversi articoli sulla Germania e anche alcuni contributi di Heine; esortava, inoltre, allo studio del tedesco, poco diffuso, considerata lingua di alto livello letterario. Si veda, ad esempio, JURETSCHKE, H., "Del romanticismo liberal en Cataluña", *Revista de Literatura*, IV, 1954, pp.9-30.

⁵¹ I periodici sono il mezzo più significativo per la diffusione delle novità letterarie del periodo. Tra i più rilevanti per quanto riguarda il rinnovamento poetico degli anni Cinquanta, bisogna segnalare: *L'Album de señoritas y Correo de la moda* (1855-1861), *La América, crónica hispano-americana* (1857-1875), il *Museo Universal* (1857-1869), *El Semanario popular* (1862-1865) e *La Abeja* (1862-1867). Si vedano, tra gli altri, i lavori di SIMÓN DÍAZ, J., "La prensa española en la época de Zorrilla" in AAVV, *Estudios Románticos*, Valladolid, Casa Museo de Zorrilla, 1975, pp. 311-325; e ZAVALA, I.M., "Revistas y periódicos románticos, 1835-1865" in *Románticos y socialistas. Prensa española del XIX*, Madrid, Siglo XXI, pp.39-125.

prometteva di introdurre nella lirica. La maggior parte degli studiosi sono d'accordo nell'individuare nella penetrazione della letteratura germanica uno degli elementi fondamentali della trasformazione che subisce la poesia spagnola a partire dalla seconda metà del XIX secolo⁵². Díez Taboada, in un articolo dal titolo significativo, "El germanismo y la renovación de la lírica española en el siglo XIX" esordisce affermando che "Se habla de germanismo no sólo como tendencia, sino incluso como movimiento, con sus iniciadores y sus figuras cumbres, [...]".⁵³ Anche prima che Heine si affermasse come "modello-guida" di tale tendenza, ossia a partire dalle fondamentali traduzioni pubblicate da Eulogio Florentino Sanz nel 1859, si era manifestata l'influenza dei poeti tedeschi⁵⁴, che aveva introdotto un'aria di novità nelle liriche di giovani poeti, desiderosi di liberarsi dei moduli artefatti del romanticismo attraverso la spontaneità, brevità e semplicità suggerite dalle poesie tedesche.

L'accostamento alla letteratura tedesca si materializza in un primo momento soprattutto come tentativo di acclimatare nelle lettere ispaniche il genere della ballata romantica nordica, coltivata da Bürger, Goethe, Schiller e, in Inghilterra, da Wordsworth, Coleridge, Byron, Shelley e Keats. Si trattava di una composizione suddivisa in strofe, con rima o assonanza, parti dialogate, carattere lirico-narrativo e contenuto popolare, leggendario o storico. L'esperimento non

⁵² Graham Orton ("The german elements in Bécquer's *Rimas*" in *PMLA*, LXXII, 1, mar. 1957, pp. 194-224) sminuisce la portata del "germanismo" globale, che egli considera subordinato all'amore per Heine: "Spain opened her heart to Heine as she had not done to other German poets. The Germanizing movement as a whole was probably not received in Spain with any great enthusiasm [...] Spain knew nothing of German poetry apart from Schiller's 'Die Glocke' and half a dozen ballads by Bürger and Uhland."(p.216) D'altra parte, lo stesso studioso riporta il fatto che cresce in tale periodo l'interesse per la lingua tedesca, sintomo, comunque, di un'apertura verso l'area germanica: "The Spaniards were learning German too. Much of this activity was probably dilettantism, but the more serious Germanophiles has been stuying the language for some time [...]"(p.217).

⁵³ DÍEZ TABOADA, Juan M.^a, "El germanismo y la renovación de la lírica española en el siglo XIX", *Filología moderna*, 5, octubre 1961, Madrid, pp.21-55

⁵⁴ Si tratta principalmente dei poeti del romanticismo tedesco, in particolare Hölderlin, Bürger, Goethe, Rückert, Schiller, Hoffmann. Si vedano, a tale proposito, i seguenti studi fondamentali: ORTON, *Op.cit.*; PAGEARD, Robert, "Le germanisme de Bécquer" in *Bulletin Hispanique*, 1954, pp. 83-109; DÍEZ TABOADA, "El germanismo..."; HOFFMEISTER, G., *España y Alemana: Historia y Documentación de sus relaciones literarias*, Madrid, Gredos, 1980.

ebbe, però, lunga vita, soprattutto perché in Spagna esistevano già generi simili, come il *romance*; d'altra parte la tendenza verso il popolare si concretizzò più avanti nell'importante ripresa a livello colto del *cantar*. La ballata risulta, tuttavia, significativa perché si qualifica come genere di transizione tra la favola ed il *Lied*⁵⁵, e confluisce in quest'ultimo quando i fatti narrati risultano solo suggeriti o interiorizzati⁵⁶. L'autore più rilevante è sicuramente Vicente Barrantes, convinto sostenitore del genere quale fonte di rinnovamento poetico; egli dà alle stampe nel 1853 le *Baladas españolas*⁵⁷. Altri poeti vanno segnalati per essersi cimentati nella ballata in qualche raccolta, come Ventura Ruiz Aguilera, lo stesso Selgas, o Antonio Arnao⁵⁸.

⁵⁵ DÍEZ TABOADA, "El germanismo...", p.47

⁵⁶ Ibidem, p.46.

⁵⁷ BARRANTES, V., *Baladas españolas*, Madrid, Imp. De Julián Peña, 1853.

⁵⁸ Cossío commenta il fatto che comporre ballate diventa una vera e propria moda, e lo fanno più o meno tutti.

2. I prologhi allografi: Cañete, Selgas, Eguílaz

Nel XIX secolo i prologhi allografi cominciano a godere di grande fortuna, giungendo a scalzare quelli autoriali⁵⁹. Non si tratta di una caratteristica esclusiva del periodo in esame, poiché si sviluppa già nella prima parte del secolo, basti pensare ad alcuni famosi prologhi-manifesto del romanticismo, come quello di Alcalá Galiano o di Pastor Díaz. Tale tipologia, ad ogni modo, finisce per sminuire notevolmente l'importanza del prologo, riducendolo ad un testo di circostanza. Si trovano, comunque, alcuni casi in cui gli autori incaricati riescono a redigere testi di un certo spessore critico o anche a veicolare idee poetiche nuove. Sono, comunque, assai distanti i toni enfatici e asseverativi dei prologhi-manifesto romantici sopra citati, in cui era evidente la consapevolezza di porre le basi teoriche di un movimento letterario 'nuovo'⁶⁰.

In generale, il rapporto che lega poeta e prologhista è l'amicizia e, frequentemente, l'uno e l'altro condividono lo stesso orientamento poetico. Tuttavia, ci sono alcuni autori che, in virtù del nome acquisito per meriti letterari di vario genere, si specializzano nella redazione di prologhi per poeti di correnti diverse, acquisendo, talvolta, uno stile di maniera. E' il caso di due degli autori

⁵⁹ Un dato rilevante che si può subito sottolineare è l'apparente necessità del prologo. Soprattutto per i poeti che pubblicano per la prima volta, la 'benedizione' di uno scrittore più importante rappresenta la possibilità di essere guardati con maggiore benevolenza. Il fatto che la prefazione diventi indispensabile, però, finisce per sminuirne l'originalità e spesso diventa una pura formalità.

⁶⁰ Se il "manifesto" per eccellenza del Romanticismo spagnolo è considerato il prologo di Alcalá Galiano al *Moro Expósito* del Duque de Rivas, ci sono ragionevoli motivi per affiancarvi il prologo di Nicomedes Pastor Díaz alle poesie di Zorrilla pubblicate nel 1837. E' questa l'opinione di Donald Shaw, che rivaluta il prologo di Pastor Díaz nel contributo "El prólogo de Pastor Díaz a las poesías de Zorrilla (1837): contexto y significado", pubblicato in AA.VV., *De místicos y mágicos, clásicos y románticos. Homenaje a Ermanno Caldera*, Messina, Armando Siciliano Editore, 1993, pp.471-483. Lo studioso afferma, infatti, che "la originalidad del prólogo de Pastor Díaz estriba en esto: antes de él nadie había intentado seriamente indicar cuál era el nuevo aspecto de la sensibilidad de entonces que la literatura romántica debía poner de manifiesto." (p.476).

esaminati in questo paragrafo, Cañete⁶¹, proprio per la sua qualità di critico affermato, e Selgas⁶², probabilmente come conseguenza della straordinaria fortuna di cui godettero i suoi primi libri di poesie. Nei primi anni Cinquanta, comunque, si trovano alcuni prologhi allografi assolutamente seri, in cui gli autori desiderano precisare questioni di poetica e offrire dei punti di riferimento ai lettori più qualificati. Si tratta, effettivamente, di una serietà e una precisione che tenderanno a scomparire nel corso degli anni.

⁶¹ Manuel Cañete (Siviglia, 1822- Madrid, 1891). Poeta, drammaturgo e, soprattutto critico, oltreché autore di numerosi prologhi, come si vedrà meglio nel secondo capitolo. Formatosi nell'ambiente Sivigliano, sostenitore, quindi, di una poesia tradizionale classica, riuscì però a cogliere l'importanza di alcune fondamentali innovazioni della seconda metà del secolo, come l'accostamento alla poesia popolare. Collaborò con numerosi periodici, tra cui *El Herald*, il *Diario de la Marina*, *El Manzanares*, *La Gaceta de Teatros*, *El Parlamento* e, soprattutto, *La Ilustración Española y Americana*. Tra le sue opere, si possono ricordare le *Poesías* (Granada, 1843), i drammi storici *El duque de Alba* (1845) e *Los dos Foscari* (1846) e le sue edizioni di autori quali Agustín de Rojas e Francisco de la Cueva.

⁶² José Selgas y Carrasco (Lorca, Murcia, 1822- Madrid, 1882). Rimasto orfano assai giovane, fu costretto ad abbandonare gli studi nel seminario di San Fulgencio di Murcia e si trasferì a Madrid, dove divenne membro del partito Conservatore e giunse ad essere deputato e sottosegretario della Presidenza sotto Martínez Campos. Ultraconservatore in politica e in morale, fondò il famoso periodico satirico *El padre Cobos* per polemizzare contro i progressisti e, durante il periodo rivoluzionario dal 1868 al 1870, fu un assiduo collaboratore del periodico d'opposizione *La Gorda*. Fu membro della Real Accademia Española dal 1865. I suoi versi furono accolti con entusiasmo e fu salutato come uno degli artefici della rinascita poetica spagnola dopo la decadenza del Romanticismo. Selgas optò per una poesia eclettica, sicuramente influenzata dal *Lied* tedesco, pervasa da un generico sentimento morale espresso attraverso simboli. Pubblicò i seguenti volumi di poesia: *La primavera* (1850), *El estío* (1853), *Flores y espinas* (1879), *Versos póstumos* (1883). Tra i romanzi, *Denda del corazón* (1872), *La manzana de oro* (1873), *Una madre* (1883). Pubblicò anche alcune raccolte di suoi articoli, tra cui *Estudios sociales*. I. *Hojas Sueltas y más hojas sueltas* (2 vol.). II. *Nuevas hojas sueltas*. III. *Luces y sombras y libro de memorias*. IV. *Delicias del nuevo paraíso y cosas del día*. V. *Fisionomías contemporáneas* Madrid: Imprenta de A. Pérez Dubrull, 1883-1889; *Hechos y dichos (continuación de las Cosas del Día) Idilio patibulario. El banco. Cuenta corriente. La emoción del día. Los suicidios. Frases hechas*. Sevilla: Francisco Álvarez y C^a, 1879.; *Libro de memorias*, Madrid: Imprenta del Centro General de Administración, 1866. Per quanto riguarda la bibliografia critica sull'autore, spicca l'opera di Eusebio Aranda, *José Selgas*. Murcia: Academia Alfonso X El Sabio, 1982 e "Motivos murcianos en la obra de José Selgas", in *Homenaje a Juan Barceló Jiménez*, Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1990, pp. 31-42. Altri studo parziali sono: FERNÁNDEZ POLO, M., -SERNA, J.H., "Reflexiones sobre 'Flores y espinas' de Selgas", *Estudios Románicos*, IV, *Homenaje al profesor Luis Rubio*, Murcia, 1987, pp. 347-367; REVERDITO. M. L., "Cromatismo e allegoria nella 'balada apoloyal' di José Selgas", in *De místicos y mágicos, clásicos y románticos. Homenaje a Ermanno Caldera*, Messina, Armando Siciliano Editore, 1993, pp.437-448.

E' proprio il primo volume di Selgas, *La Primavera*, pubblicato nel 1850⁶³, a segnare, in un certo senso, la svolta che molti autori stavano auspicando, poiché sperimenta un tipo di poesia originale, una sorta di apologo lirico, vicino ai modi del *cantar*, che proietta la psicologia dell'amore nella natura⁶⁴, lontano dai toni altisonanti del romanticismo. La fortuna di Selgas è strettamente legata a due poeti, Antonio Arnao⁶⁵ e lo stesso Cañete, il quale, infatti, si prende l'impegno di comporre il prologo per l'edizione delle poesie, fortemente voluta e ottenuta proprio grazie al suo interessamento. Si tratta, dunque, di un prologo allografo particolare, poiché Cañete crede nell'autore che deve presentare ed è convinto, come si vedrà, del valore delle sue poesie. Data l'importanza del volume nel panorama poetico del momento, e la conseguente influenza esercitata dal poeta su tanti colleghi contemporanei e successivi, che sanciva l'apertura verso i modi dell'intimismo, interessa vedere se già nella prefazione sono presenti indizi della consapevolezza della novità che tali poesie rappresentavano⁶⁶.

⁶³ SELGAS, J., *La Primavera, colección de poesías*, Madrid, Espinosa y Compañía, 1850

⁶⁴ “el *Lied* germánico era su norte poético [...] y a la libre interpretación del *Lied* añadía las novedades temáticas, expresivas y técnicas que surgían de su temperamento poético” in GÓMEZ DE LAS CORTINAS, J.F., “La formación literaria de Bécquer”, *Revista Bibliográfica y Documental*, IV, Madrid, 1950, p.89.

⁶⁵ Antonio Arnao (Murcia, 1828- Madrid, 1889). Amico di Selgas, si avvicinò ben presto alla letteratura tedesca allora in voga, da cui trasse un tono malinconico, la brevità formale e la semplicità del linguaggio poetico. *Himnos y Quejas* è il suo primo volume, pubblicato nel 1851 e prologato proprio da Selgas. Seguirono, *Melancolías, Rimas y Cántigas* (1857), *Ecos del Tader* (1857), *La voz del credente* (1872), *Trovas castellanas* (1873), *Un ramo de pensamientos* (1878), *Gotas de rocío* (1880) e, pubblicato postumo, *Soñar despierto* (1891). Scrisse anche alcuni drammi storici e un romanzo in versi, *El caudillo de los ciento* (1865). Scarsa la bibliografia critica sull'autore. Spicca il lavoro di Santiago López Gómez, *Antonio Arnao. Vida y obra de un poeta marciano del siglo XIX*, Ed. Accademia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1987.

⁶⁶ Riporto alcuni frammenti:

“Celos”: Preguntábase inocente/ una flor con triste calma: “¿Qué es lo que siento en el alma?”/ “Celos” le dijo una fuente./ Incliné la flor su frente/ y lloró amargos recelos./ Después, mirando a los cielos,/ exclamó con voz sentida:/ “Si me da el amor la vida,/ ¿por qué me matan los celos?”

Da “La hortensia y la madre selva”: “La dulce frente inclinada,/ sin color y sin esencia.../ ¡Pobre flor desconsolada!/ Tú vives enamorada,/ y sufres males de ausencia. // Lloras tu amante perdido,/ y es inútil tal desvelo;/ tierno corazón herido,/ para encontrar el consuelo/ necesitas el olvido.”

Da “De los amores”: “Son como el aire, niña,/ las ilusiones:/ ¿Quién coloca en el aire/ sus ambiciones?/ pero al perdellas,/ ¡Ay, el alma no puede/ vivir sin ellas!”.

Il prologo è molto esteso e si apre con la descrizione di un aneddoto⁶⁷ diventato poi celebre, ovvero la riunione di alcuni giovani letterati in casa di Aureliano Fernández Guerra, in cui il giovane Arnao lesse per la prima volta alcune composizioni del suo amico Selgas suscitando un tale scalpore da favorirne, appunto, la successiva pubblicazione. L'episodio è raccontato con estrema precisione, con la citazione degli argomenti di cui si discusse quella sera e anche alcuni discorsi diretti dei personaggi intervenuti, come lo stesso Arnao, che ha il compito di presentare Selgas e lo fa con queste parole:

Si no temiera molestar a Vds., les daría a conocer algunas poesías de un joven de mi país, tan rico en infortunios como en ingenio y dotado de cualidades morales que le debieran conquistar el aprecio de todo el mundo.

L'intento della prima parte è chiaramente quello di offrire un'immagine positiva del poeta sconosciuto, tratteggiandone un ritratto a dir poco topico, di giovane probo ma sfortunato. Qualche riga oltre, Cañete ne offre anche una breve biografia, riferendosi a Selgas come a un "héroe", che ha dovuto affrontare diversi impieghi modesti per aiutare la sua famiglia. Il critico vuole sottolineare l'importanza del fatto che il poeta sia ancora sconosciuto, proprio perché, si lamenta, nel periodo presente si pubblicano solo le cose peggiori, trovano editore solo coloro che si dedicano a "escribir mal o traducir libros franceses".

Comunque, prosegue Cañete, l'impressione suscitata dalla lettura di due o tre poesie fu tale, che subito ci si volle attivare per pubblicarle in volume, e a questo proposito venne aperta una sottoscrizione, a cui diede notevole impulso il Conde de San Luis, offrendo anche allo sfortunato poeta un impiego nel Ministerio de la Gobernación.

Finalmente il critico sale in cattedra e cerca di dimostrare il perché di un così immediato successo.

⁶⁷ Un aneddoto in apertura compariva anche nel prologo di Pastor Díaz a Zorrilla. D'altra parte i due testi non sono tanto distanti né cronologicamente né strutturalmente.

Si parte da una distinzione di base tra le creazioni relative e assolute dell'ingegno; le prime sono espressione di un determinato momento sociale, le seconde si dirigono al cuore e all'intelletto umano in generale, non hanno un linguaggio accidentale comprensibile solo da alcune epoche e generazioni. Oggi, scrive Cañete, si scrivono solo opere relative, che sono

malas en abstracto, porque su belleza, si alguna tienen, es relativa, y, por lo tanto, efímera y transitoria. Para esta clase de obra nunca falta un público de admiradores. La multitud aplaude siempre lo que está a su alcance, y la belleza elevada no puede estar jamás al alcance de la multitud⁶⁸.

Selgas, ovviamente, è un'eccezione, è "una olorosa violeta" e così la sua produzione è delicata e pura:

Entre el fárrago de una poesía charlatana y prosaicamente ampulosa [...] ha sabido [...] libertarle del contagio. Sin buscar el maravilloso ni dar en el extravagante, como algunos de los ingenios a quien en la actualidad favorece más el público, ha encontrado en su alma inspiraciones de una originalidad encantadora, y ha tenido el buen gusto de expresarlas con sencillez y en breves términos. [...] Ha sabido combinar diestramente la gracia y ligereza de la forma con la ternura y profundidad del fondo, y cada una de sus composiciones es un pequeño poema, del cual se puede, en último resultado, sacar no poca enseñanza.

Si tratta di un paragrafo assai interessante: Cañete, formatosi nella scuola di Siviglia, apprezza il fatto che Selgas sia rimasto estraneo al Romanticismo pomposo che ancora imperversava, ed elogia il suo 'buon gusto', già posto in primo piano dal maestro Alberto Lista, capace di esprimere casti pensieri con semplicità, brevità e decoro. Soprattutto, però, è da sottolineare l'ancora listiano accostamento di 'forma' e 'fondo', entrambi importanti, che portano ad una finalità morale e didattica. Infatti, prosegue, il poeta è stato capace di

⁶⁸ Si noti la concezione elitaria della letteratura, opposta all'ideale di poesia popolare, derivata, probabilmente, dall'ascendenza della Scuola di Siviglia.

enlazar la idea metafísica a la religiosa y a la humana, buscando para hacerlas perceptibles bajo la forma simbólica, las analogías que existen entre las pasiones del corazón y el carácter emblemático de las flores y de las plantas.⁶⁹

Al fine di descrivere più compiutamente le poesie di Selgas, Cañete ricorre al topico climatico, già viscerato da Alcalá Galiano nel prologo al *Moro Expósito*:

Sus poesías reúnen, en abstracto, dos cualidades importantísimas, pero muy difíciles de concertar: el espiritualismo, la veguedad, la melancólica ternura de las poesías del Norte; la gallardía, la frescura, la riqueza, la pompa de las poesías meridionales. [...] sólo un hombre desgraciado puede en climas meridionales expresar bien ciertos sentimientos del corazón, y depositar en el fruto de sus inspiraciones la delicada ternura que tanto nos interessa en las flores de esta preciosa guirnalda.

Proprio per tali caratteristiche, Cañete propone una definizione per i componimenti di Selgas, in un passo che è spesso citato come esempio dell'influenza del germanismo nella poesia spagnola di questo periodo:

en la mayor parte de tales flores encontramos algo del apólogo y del idilio; del Lied nacido en los bosques de Germania y de los cánticos populares del Norte, sin contar cierto aire de semejanza, más o menos indicado, con las parábolas bíblicas.

Cañete, comunque, ne ribadisce l'originalità, accostandolo, per qualche analogia, alle favole di Hartzenbusch.

Rimane ancora un aspetto su cui soffermarsi, ossia l'idea di Cañete riguardo alla figura del poeta, qui perfettamente incarnata in Selgas; egli è un uomo dotato della capacità di scoprire nella natura “el primero y más principal destino” che consiste nel “cantar las glorias del Criador”; ma, soprattutto, riesce a vedere in tutte le cose lo spirito che le anima, cosicché tutto il creato appare animato, tutto si personifica ed emergono le virtù, i vizi, le passioni e i dolori dell'uomo.

⁶⁹ Forse sarebbe possibile ipotizzare una vicinanza, seppur superficiale, con Baudelaire, per il quale gli oggetti sono manifestazioni simboliche di idee superiori.

Seguono alcuni frammenti scelti dal prologhista come testimoni delle bellezze contenute nel volume, ma anche la sottolineatura di qualche difetto, che però scompare di fronte alla considerazione della probità ed originalità dell'insieme. Anche la chiusura è degna di nota, poiché ci informa di una tendenza contemporanea: *La Primavera* di Selgas, infatti, è

un nuevo testimonio de la feliz reacción hacia los Buenos principios literarios que se va verificando en silencio, desde algún tiempo a esta parte, merced a los esfuerzos constantes y generosos de algunos hombres de mérito.

Si tratta, in conclusione, di un prologo tradizionale completo⁷⁰, in linea con i testi importanti del decennio precedente, con aneddoto, che rende interessante e piacevole la lettura, biografia, analisi della situazione del tempo presente –sempre negativo- e disanima delle poesie con tentativo di definizione delle stesse. Cañete fissa anche alcuni punti fondamentali della sua idea di poesia, vicina ai ‘precetti’ di Lista e della scuola di Siviglia, benché appaia favorevole all’apertura verso l’influenza della poesia nordica: la vera poesia è assoluta, non è quindi figlia del suo tempo, né, tanto meno, poesia sociale; è l’unione equilibrata di un fondo – contenuto (formato da ispirazioni che il poeta ha trovato nell’anima)- profondo e di una forma adeguata e piacevole (“los más bellos pensamientos, expresados en la más bella, en la más adecuada de las formas”); contiene un insegnamento morale. Il poeta, infine, è un uomo dotato di una sensibilità superiore, ma non ha una romantica missione da compiere.

Infine, vorrei soffermarmi su un ultimo aspetto che rende il volume di Selgas ‘moderno’ all’interno della produzione contemporanea: si tratta dell’ispirazione unitaria del libro, composto da poesie che rimandano allo stesso tema, condensato nel titolo. Cañete sottolinea questo aspetto nel momento in cui definisce il tipo di poesie contenute nel volume, ma, soprattutto, lo fa utilizzando

⁷⁰ “Entusiástico y discreto” lo definisce Juan Valera nelle sue “Notas biográficas críticas” in VALERA, J., *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1958, p.1365.

una formula topica che poi si ritrova nella maggior parte dei prologhi analizzati, ovvero il paragone tra poesia-flor e raccolta-ramillete/guirnalda. Ovviamente in questo caso Cañete giocava con l'immediatezza del paragone, dato l'argomento dei componimenti, quindi spesso il termine 'flores' viene usato quale vero e proprio sinonimo di poesie⁷¹.

Forte del successo ottenuto e del 'battesimo' a mano dell'illustre critico, che aveva corredato il suo volume di un prologo critico di rilievo, Selgas ricambia il favore dell'amico Arnao, che lo aveva fatto conoscere, e si occupa di prologarne il primo libro di poesie, *Himnos y Quejas*, pubblicato nel 1851⁷². Si tratta di un volume in cui predomina la tematica religiosa, ma che si allinea nella tendenza di reazione agli eccessi del romanticismo cui stava aderendo un discreto numero di poeti. Così lo intese anche Milá y Fontanals che ne diede notizia nel *Diario de Barcelona*: "El autor de los *Himnos y Quejas* pertenece a una reciente y modesta escuela que han acogido con particular estima los lectores cansados de los excesos de la que anteriormente dominaba, y del amaneramiento y monotonía que había ésta substituido a sus pretensiones, en parte fundadas, de originalidad."⁷³In effetti, lo stile di Arnao è sobrio e nitido, mentre le forme rispecchiano la varietà tipica del momento, con sonetti, romances, redondillas, ma, soprattutto, predominano i componimenti brevi, forse la vera novità della raccolta.

Il prologo di Selgas appartiene al gruppo delle prefazioni affettive, poiché fin dal primo paragrafo annuncia che il suo è "una prenda de amistad, una prueba de cariño." Tuttavia, non è un testo esclusivamente encomiastico⁷⁴, poiché il giovane

⁷¹ Come, per esempio: "Ni malgastaré el tiempo en buscar una calificación determinada para distinguir la familia poética a que pertenecen las flores del vate murciano"; oppure: "Las flores de Selgas son de un mérito inapreciable". Nella cronologia posta in appendice si può osservare come "Flores" diventa spesso anche titolo delle raccolte poetiche di questo periodo.

⁷² ARNAO, A., *Himnos y quejas*, Madrid [s.n.], 1851, Imp. De Espinosa y compañía.

⁷³ MILÁ Y FONTANALS, *Opúsculos literarios*, in *Obras completas*, vol. IV, Barcellona, 1892, p.239

⁷⁴ L'incipit del prologo ricalca un altro topos, poiché Selgas afferma che il libro "se recomienda bastante por sí solo"; inoltre, contiene anche una dichiarazione d'intenti: "Al escribir algunas

poeta si sforza di dare una definizione di poesia e degli elementi fondamentali da cui deve essere costituita, riprendendo il discorso di Cañete su *forma e fondo*, ma da un punto di vista più generale, non esclusivamente riferito alle poesie della raccolta presentata; inoltre, Selgas cerca di descrivere anche il processo creativo del poeta, dall'ispirazione che si genera nell'anima, alla formazione dei pensieri alla scelta della forma, che scaturisce quasi spontaneamente:

La poesía que no se aprende, que no se enseña, hija del sentimiento puro y que se viste en las misteriosas regiones de la imaginación, que pertenece al alma como el perfume a la flor, que brota de todos los objetos de la naturaleza [...] esa es la poesía derramada en todos los cantos de este precioso libro.

Y como la esencia de las inspiraciones nacidas de lo íntimo del alma lleva tras sí como principal riqueza los más delicados pensamientos, las formas, sin que el poeta fatigara su imaginación en buscarlas, habían de acudir naturalmente a engalanar pensamientos tan bellos y tan puros, con tintas apacibles, con encantadoras armonías. De aquí la propiedad de las palabras, lo sonoro de los versos, la riqueza y la frescura de la dicción, la melancólica ternura que, naciendo de los pensamientos mismos, encuentra deliciosos ecos bajo todos los metros en que el poeta ha escrito sus esperanzas, o ha hecho correr sus lágrimas.

D'altra parte, secondo Selgas non ci possono essere dubbi: se il pensiero è puro, tenero e delicato, ossia quando non è un'invenzione dell'intelletto, ma un sentimento dell'anima, che nasce dal cuore⁷⁵,

las formas más naturales, y por consecuencia las más bellas, se hallan sin esfuerzo, sin gran estudio y sin fatiga.

páginas al frente de este libro no es un examen minucioso y detenido lo que intentamos hacer, no es la crítica severa la que nos proponemos”.

⁷⁵ Alla fine del prologo, in una sorta di breve conclusione, Selgas ribadisce che “el sentimiento es el alma de la poesía”. Si nota la vicinanza con le future considerazioni di Bécquer. Risalta, d'altro canto la sostanziale divergenza tra l'opinione di Selgas e quella del poeta Andaluso riguardo alla creazione concreta: se per il primo la forma sorge senza particolare sforzo, per il secondo la difficoltà di piegare il linguaggio all'idea diventa una delle questioni fondamentali della sua riflessione.

Qualche riga oltre, però, Selgas sente la necessità di precisare meglio, per evitare di essere scambiato per un romantico propugnatore dell'ispirazione a scapito di forma e studio; secondo la sua opinione, il libro di Arnao è ugualmente distante dalle composizioni schiave della parola, “en las que brilla el arte y falta la inspiración” e da quelle in cui “la incorrección y el desaliño vienen a oscurecer la belleza y originalidad de los pensamientos, en las que el poeta quiere deberlo todo a la inspiración y nada al estudio”.

Non ancora soddisfatto, Selgas riformula in tono definitorio un pensiero già presente nel prologo di Cañete, ovvero l'importanza del fine morale o didattico della poesia. Mentre per il critico si trattava di un pregio degli apologhi di Selgas, per il poeta, questo fine, che egli definisce “propósito” o “intención”, è una *conditio sine qua non* della poesia:

No bastan hoy, ni han debido bastar nunca a la poesía, estas dos importantes condiciones: *pensamiento y forma*. Es preciso que envuelva un propósito, que camine a un fin más o menos filosófico, más o menos profundo, pero siempre bueno: es indispensable que hable a la humanidad entera⁷⁶, que despierte y guíe los buenos instintos que Dios ha colocado en el corazón del hombre.[...]Creemos, pues, que las poesías de Arnao brillan adornadas con las tres para nosotros principales condiciones, a saber: *pensamiento, forma e intención*, que por desgracia no vemos enlazadas con frecuencia⁷⁷.

Seguono alcuni frammenti delle poesie di Arnao, preceduti da una frase formulare quasi fissa, in cui si afferma che “el libro abierto por cualquiera de sus páginas” dimostra ciò che si è detto. Una breve biografia serve a Selgas per tratteggiare il profilo del giovane amico, nutrito spiritualmente dall'affetto dei genitori e dalle buone frequentazioni madrilene. Torna, infine, alla raccolta,

⁷⁶ Si potrebbe vedere in questo passo una ripresa del pensiero di Cañete sul valore assoluto e relativo della poesia.

⁷⁷ L'*intención* di cui parla Selgas è, in realtà, piuttosto vaga, corrisponde ad un indefinito bene morale cui la poesia dovrebbe fare tendere; siamo ben lontani dal “fin social” e “misión fecunda, moral y civilizadora” di cui parlava con fervore Nicomedes Pastor Díaz nel prologo alle sue poesie del 1840.

cercando si spiegarne il titolo, indicando anche la chiave di lettura per individuarne l'unità:

Llámalas *Himnos y quejas*: himnos porque son cantos en alabanza de la sabiduría y grandeza del Hacedor supremo; quejas, porque son ayes escapados del alma⁷⁸ en las tribulaciones de la vida.

Un'ultima considerazione sul commento alla poesia *El alma de Cecilia*, in cui Selgas riprende gli stessi termini usati da Cañete per descrivere i suoi apologhi:

[la poesia] llena de **vaguedad**, de misterio y de **ternura**, vaporosa como las noches del cielo de la Alemania, **melancólica** como las tardes de otoño [...].

Spicca l'accento alla Germania, ormai considerata l'orizzonte della nuova poesia, ma è da sottolineare anche il clima vago e indeterminato, melanconico che contraddistingue le composizioni giudicate più riuscite, e che è proprio quello che conduce sulla strada del rinnovamento poetico.

⁷⁸ E' curioso il canone terminologico poetico che si fissa nella seconda metà del secolo e che meriterebbe sicuramente uno studio approfondito. Basti qui notare che l'espressione "ayes del alma", usata da Selgas per definire le poesie di Arnao, diventa titolo di un certo numero di raccolte poetiche pubblicate in questo periodo, talvolta con la variante "corazón" per "alma". Cito alcuni esempi: MORALES, M., E., *Ayes del alma : Poesías*, Granada, 1857, Imp. Higuera y Otero; COERTÉS, J.A., *Ayes del corazón*, Trinidad, 1853, Imp. del "Correo".

Baladas españolas di Vicente Barrantes⁷⁹ fu pubblicata per la prima volta nel 1853⁸⁰. L'edizione presenta, oltre al prologo allografo di Luis de Eguílaz⁸¹, anche una dedica dell'autore a Ángel Fernández de los Ríos e una breve prefazione, ancora dell'autore, intitolata *Al que leyere*. Si è già detto nella parte introduttiva a proposito del genere della ballata; proprio la novità della forma, e il carattere sperimentale che acquisiva l'intero volume, spingono Barrantes a scrivere questa sorta di avvertenza al lettore, in cui cerca di spiegare l'operazione poetica compiuta e tenta anche di fornire una definizione della ballata stessa, precisando che ha chiesto in prestito alle letterature straniere “una fórmula y un género”:

Si se nos preguntase cuál es el carácter distintivo de las baladas, no sabríamos, francamente, cómo responder. Aunque tan hermanas de la poesía popular, que son a los pueblos del Rhin, de Irlanda y de Escocia, lo que los romanceros a nuestra España [...] al pasar por el crisol de las nuevas civilizaciones poéticas se han reformado de tal modo, que ni podríamos atinar con el verdadero significado que hoy tienen en las literaturas, ni asentar en absoluto si han ganado o han perdido. [...] Adaptándola en nuestra literatura, podría decirse que tiene: -de la égloga, la sencillez; - de la leyenda, el calor; - de los

⁷⁹ Vicente Barrantes y Moreno (Badajoz, 1829- Madrid, 1898) Rimasto orfano, dovette abbandonare gli studi e si trasferì a Madrid nel 1848, dove si dedicò al giornalismo, alla poesia e agli studi storici e bibliografici. Fu editore della rivista satirica *Las Píldoras*, proibita dal governo, e collaborò in numerosi periodici, come *La Ilustración Española*, *Las Novedades*, *El Semanario Pintoresco Español*, *La Ilustración Católica* e *Los Niños*, di Madrid, e *El Mundo Ilustrado*, di Barcellona. Impiegò spesso degli pseudonimi, come *Publicio* e *Abate Cascarrabias* per i giornali, e *Modesto Infante*, *Bachiller*, *Clarín*, *Brocado* e *Barvic* per pubblicare libri. Fu cronista ufficiale dell'Estremadura, denunciando il rovinoso effetto della Desamortización di Mendizábal sul patrimonio artistico e monumentale della sua regione. Sotto il governo di Cánovas del Castillo divenne Direttore Generale dell'Amministrazione delle Filippine e segretario del Governatore e scrisse alcuni testi sull'arcipelago di spirito colonialista. Negli anni Novanta fu anche senatore per Cáceres. In campo letterario, si interessò per gli scrittori contemporanei stranieri, come Edgar Allan Poe, e tradusse Dumas (*El conde de Montecristo*, Madrid, Murcia y Martí, 1861) e Balzac (*La piel de zapa*, Madrid, 1854, su *Las Novedades*). Romanzi originali sono *Siempre tarde* (1852), *Juan de Padilla* (1856), *La viuda de Padilla* (1857). Tra i volumi di poesia, oltre al più importante, *Baladas españolas*, si annoverano *Días sin sol* (1875), sulla linea filosofica di Campoamor, e *España vencedora* (1860).

⁸⁰ BARRANTES, V., *Baladas españolas*, Madrid, 1853; 2ª.ed. corregida y aumentada, Madrid, Ducazcal, 1865

⁸¹ Luis de Eguílaz y Eguílaz (Sanlúcar de Barrameda, Cádiz, 1830- Madrid, 1874). Romanziere e drammaturgo. Egli intese il teatro come scuola di costume e cercò di infondere nelle sue opere sentimentalismo e moralismo. Tra le sue opere teatrali si possono segnalare, *Una aventura de Tirso* (1855), *La vaquera de la Finojosa* (1858), *Verdades amargas* (1863), ma anche libretti per zarzuelas, come *El molinero de Subiza* o *El salto del pasiego*, rappresentate postume.

romances antiguos, la melancolía; - y de los cantos populares, el espíritu.

L'autore avverte anche del fatto che alcune composizioni sono traduzioni o arrangiamenti di ballate tedesche, inglesi o francesi; aggiunge, inoltre, che il titolo di *Baladas Españolas* sottolinea l'adattamento della storia e dei costumi degli originali a quelli della Spagna. Ho già accennato alla durata esigua della fortuna del genere, resta, comunque, il fatto che l'esperimento di Barrantes segna un passo ulteriore verso il rinnovamento della poesia, attraverso l'accostamento ai toni popolari, che diverrà la chiave di volta del cambiamento.

Luis de Eguílaz confeziona un prologo che, a prima vista, sembra di pura circostanza: professione di amicizia, appello al lettore, lungo preambolo in cui deplora la condizione di chi, in Spagna, deve vivere di ciò che scrive, come appunto Barrantes, e quindi è comprensibile che ogni tanto scriva qualcosa di poco brillante. A questo punto, però, introduce una considerazione che colloca il volume di Barrantes proprio al fianco di quelli di Selgas, Arnao e Trueba, formando un gruppo unitario nello sforzo per il rinnovamento poetico:

Con placer vemos que la poesía lírica, tan desdeñada hace pocos años, va recobrando en España el lugar que le corresponde de suyo. Tras *La Primavera*, de Selgas, vinieron los *Himnos y Quejas*, de Arnao, y muy poco después apareció Trueba con *El libro de los cantares*. En los encantadores y floridos apólogos de Selgas, en las elevadas inspiraciones de Arnao, en los frescos y deliciosos romances de Trueba, parecían estar comprendidos todos los géneros de la lírica castellana. Barrantes, sin embargo, pretende aclimatar uno nuevo [...].

Evidentemente i contemporanei si rendevano conto della diversità insita nelle intenzioni poetiche di questi autori, e vedevano nel loro sforzo la possibilità di

uscire da un periodo buio –o sentito come tale- per le lettere patrie, come sottolinea in fine di prologo, Eguílaz⁸²:

El nuevo sol de la lírica española comienza a brillar, disipadas las sombras de una noche que amenazaba ser eterna. En los momentos en que escribimos estas líneas, Selgas acaba de dar a luz otro libro más hermoso, si cabe, que *La Primavera*; Trueba comenzará en breve la publicación de un romancero popular, que debe añadir algunas hojas más a su corona de poeta.

Eguílaz offre anche la parafrasi di una balada⁸³ e cita qualche difetto nelle composizioni, che riguardano l'eccesso di immaginazione non contenuta dalla forma. Tale accenno lo porta al discorso tanto amato dai prologhisti, ovvero la relazione tra forma e fondo, in cui l'autore prende posizione al fianco di coloro che sostengono l'equilibrio tra i due elementi, sottolineando anche la carenza formale di alcune poesie di Barrantes:

No somos de los que pretenden que se la sacrifique [la forma] al pensamiento, alma de toda composición; pero queremos que esa alma esté encerrada en un cuerpo robusto y hermoso como ella, y por más que nos entusiasmamos algunas de estas magníficas poesías no dejamos de conocer que aún podían ganar mucho con la corrección.

⁸² Vedi Urrutia (URRUTIA, *Poesía española...*p.94) su questo prologo: “Es interesante porque da por concluído cualquier resto lírico de origen romántico y, debemos suponer, ve el panorama de la poesía española invadido por un realismo prosaico”. Non è d'accordo con l'affermazione di Urrutia Ricardo Navas Ruiz, che ritiene l'opera dei poeti di questo periodo ancora in linea con il romanticismo, che non è negato: “Una lectura atenta de tales afirmaciones [i prologhi di Cañete ed Eguílaz, n.d.r.] revela que no se atacaban en absoluto ni los cánones ni los valores románticos [...] Lo que se buscaba no era, pues, un corte radical con lo existente, sino un tono distinto, una modificación, el desarrollo de aspectos o bien dejados en la sombra por los primeros autores o bien cultivados minoritariamente.” (NAVAS RUIZ, *Poesía española...*, p.39)

⁸³ L'autore si scusa per il fatto di citarne solo una, poiché sarebbe troppo prolisso l'esame di più testi, anche se “el aroma que exhala un ramo hace formar una idea muy inexacta del que se desprende de cada una de las flores que lo forman”.

3. I prologhi autoriali: Ruiz Aguilera

Nei primi anni del decennio centrale del secolo, come si è visto, predomina la tendenza del prologo allografo, tipologia che godrà, comunque, di notevole successo durante tutto il periodo esaminato. Ci sono, però, alcuni autori che preferiscono introdurre personalmente i propri volumi, mentre altri optano per questa possibilità solo dopo aver acquisito una certa fama, come, per esempio, Arnao.

Ventura Ruiz Aguilera⁸⁴ fu uno scrittore assai versatile e pubblicò moltissimo sia in versi che in prosa. Dal primo volume di *Ecos Nacionales*, dato alle stampe nel 1849⁸⁵ alle opere complete del 1874, Ruiz Aguilera sperimentò molteplici generi e registri e quasi sempre volle introdurre personalmente i suoi volumi, per cercare di offrire qualche spiegazione essenziale sul suo modo di intendere la poesia. Il prologo a *Ecos Nacionales* del 1849, inoltre, ha davvero valore di manifesto letterario e si avvicina, non solo cronologicamente, alla tipologia prefativa degli autori romantici⁸⁶. In un tono solenne, Ruiz Aguilera inizia da una premessa generale sul tempo in cui vive, tempo in cui “todo vacila; todo tiembla”, poiché in quasi tutti i paesi europei sta divampando un incendio:

⁸⁴ Ventura Ruiz Aguilera (Salamanca, 1820- Madrid, 1881), studiò medicina ma lasciò ben presto la professione medica per dedicarsi alla letteratura. Collaborò con diversi periodici e diresse il Museo Archeologico Nazionale. Difensore del progressismo, cercò di introdurre anche nei suoi versi un’attenzione alla società del suo tempo. Pubblicò due edizioni degli *Ecos Nacionales* (1849 e 1854); *Veladas poéticas* (1860), *Elegías* (1862) dedicate alla figlia morta, *Inspiraciones* (1865), *Armonías y cantares* (1865), *Leyenda de Nochebuena* (1867), *Armonías y Rimas varias* (1869) e *Las estaciones del año* (1879). Tra le opere teatrali, si possono segnalare *Bernardo de Saldaña* (1848), scritto in collaborazione con Francisco Zea e *Flor Marchita* (1853). Scrisse anche un romanzo, *El beso de Judas* (1860).

⁸⁵ RUIZ AGUILERA, V., *Ecos nacionales*, Alicante, 1849. La data di pubblicazione collocherebbe l’opera al di fuori del ventennio analizzato; ad ogni modo ho deciso di includerlo in virtù delle numerose riedizioni dell’opera negli anni immediatamente successivi.

⁸⁶ Primo fra tutti Bermúdez de Castro, soprattutto per l’attenzione rivolta alla poesia ‘sociale’, come ho già anticipato nella Premessa.

Así, toda poesía, toda literatura europea, deben sufrir una transformación que esté en armonía con las transformaciones que se verifican en los pueblos del antiguo continente, que son los que caminan a la cabeza del progreso humano.

L'affermazione non potrebbe essere più chiara: Ruiz Aguilera è convinto della naturale corrispondenza tra letteratura e momento storico-sociale e valorizza, dunque, il valore relativo della poesia, che deve sapere adattarsi, nella forma e nel contenuto, alle esigenze della società che la produce:

Cada época tiene sus exigencias; y es absurda la pretensión de creer que las necesidades intelectuales de la época actual han de satisfacerse solamente con romances a las flores, y con madrigales a unos ojos⁸⁷.

Secondo Ruiz Aguilera, dunque, il poeta ha una missione sociale:

La tarea de los poetas modernos no debe ser otra que estudiar el espíritu del siglo; conocer la sociedad en que viven; investigar que vicios la corroen y qué virtudes la honran; examinar la justicia o injusticia de las aspiraciones que se manifiestan ahora más que nunca en toda asociación; para que de la unión de todos estos elementos esparcidos y diversos, del conjunto de tantos y tan variados objetos, resulte un todo claro y preciso, que será un traslato exacto de la fisonomía del pueblo, del gran carácter social, o, lo que es lo mismo, la copiosa fuente de donde han de tomar los poetas sus inspiraciones.

Il poeta, rivestendo i suoi pensieri con “las galas de la imaginación” deve riuscire a penetrare in modo “saludable” nel cuore della massa. Infatti, poiché i temi da trattare in poesia possono essere anche “el progreso”, “los adelantos científicos, económicos, mercantiles e industriales” e “las reformas que reclama el porvenir de todas las clases”, il poeta avrà una missione “más útil, más elevada” e “ejercerá una influencia mayor” nella società, rispetto al passato.

⁸⁷ Si può scorgere una critica contro la tendenza contemporanea a scrivere poesia svestita dall'impegno sociale, come puro intrattenimento estetico. Si noti che solo l'anno successivo, Selgas diventerà celebre proprio con un volume dedicato ai fiori, tanto disprezzati da Aguilera.

Ruiz Aguilera costruisce un prologo coerente e completo, non tralascia alcun aspetto essenziale, quindi, dopo aver chiarito i concetti fondamentali generali che gli stanno a cuore, sposta l'attenzione sul suo volume, di cui analizza il titolo⁸⁸, la locuzione poetica⁸⁹ e la forma, che egli definisce “dramática”, giustificandola come segue:

la forma dramática, como ninguna, puede comunicar el alma, el movimiento y los contrastes de la vida nacional a los pequeños cuadros en que he pretendido pintar algunas de sus escenas.

Ruiz Aguilera fa convergere la sua “missione sociale” con la passione per il romancero tradizionale, costruendo una sorta di ballata con contenuto storico-nazionale; il romancero, infatti, fornisce “sobrada materia, intacta aún, para popularizar la poesía moderna”, ovvero, per farla entrare nel “círculo de la clase media, en el taller del artesano y en la choza del labriego”.

Il tentativo di dare vita ad una poesia popolare, ossia una poesia che abbia origine nel popolo e sia anche per il popolo, sfocerà nella produzione di *cantares*, pubblicati in volume nel 1865⁹⁰.

⁸⁸ “...casi todas las composiciones son, digámoslo así, la voz, el *eco* de necesidades, sentimientos, intereses y recuerdos nacionales, me pareció que ningún título podría convenir mejor que aquel a la expresión de estas necesidades, de estos sentimientos, de estos intereses, y de estos recuerdos”.

⁸⁹ Il poeta dichiara di aver cercata una locuzione “tan decorosa como debe serlo toda locución poética, sin buscar en la vulgaridad y falso fuego de ciertas frases y palabras de la nomenclatura política usual un sentimiento y un entusiasmo prestados y fingidos [...] más propios de las plazas públicas que de un libro de poesía”.

⁹⁰ RUIZ AGUILERA, V., *Armonías y cantares*, Madrid, M. Guijarro, 1865.

SECONDA PARTE: 1857-1867

1.Premessa

1.1.Il germanismo e la poesia popolare

Una delle caratteristiche più importanti della tendenza germanizzante considerata nella prima parte, consiste nell'interesse per la poesia popolare, comune alla maggior parte dei poeti del periodo ed elemento fondamentale del rinnovamento lirico⁹¹. Díaz suggerisce che “parecería poder deducirse que fue precisamente la influencia alemana la que orientó a los poetas de este período a buscar en lo popular el diapason con que templar su propio instrumento para hallar el tono justo”⁹². Negli anni Cinquanta e Sessanta l'interesse per la cultura popolare si manifesta anche a livello critico, come dimostra, ad esempio, Francisco Giner de los Ríos nei suoi articoli, “La literatura moderna” del 1862 e “Poesía erudita y poesía vulgar” del 1863⁹³. In particolare, in quest'ultimo scritto, il critico sottolinea l'importanza della poesia popolare nello studio della Storia, esaltandone la spontaneità della creazione, sulla scorta di Herder e prossimo alle idee dello stesso Bécquer. La poesia popolare è superiore a quella erudita e *vulgar*, ed è una “riquísima elaboración del sentimiento de un pueblo en lo que tiene de

⁹¹ L'interesse per l'elemento popolare non è ovviamente nuovo. I primi romantici spagnoli, grazie anche alla conoscenza di Herder, avevano guardato al popolo come al depositario idealizzato della tradizione, della religione sincera, della storia. Da quest'entità rimaneva esclusa la plebe reale, sentita come rozza e anche pericolosa. Superata la metà del secolo, l'atteggiamento dei poeti si modifica ed essi iniziano a guardare al popolo 'vero' con simpatia, descrivendone abitudini e fatiche, ritrovando ancora in esso un senso puro della morale e una capacità più naturale di vivere i sentimenti.

⁹² DÍAZ, J.P., *Gustavo Adolfo Bécquer: vida y poesía*, Madrid, Gredos, 1969, p. XVIII

⁹³ in *Obras completas*, tomo III: Estudios de literatura y arte, Madrid, 1919

más personal y característico, eco armonioso de su vida interior. [...] La poesía popular es, en efecto, la más alta manifestación que hacen de sí las naciones, y la comprobación más enérgica de su existencia propia”. (p.92). Accanto a Giner de los Ríos si colloca anche la riflessione teorica di Bécquer e di Manuel Cañete, che nel 1866 pubblica su *La América* (X, 5, 1866) uno studio sul libro di *cantares* di Palau. Anche Valera affronta la questione in un Discorso pronunciato alla Real Academia Española il 16 marzo 1862, dal titolo “La poesía popular, ejemplo del punto en que deberían coincidir la idea vulgar y la idea académica sobre la lengua castellana”. Si tratta solo di pochi esempi di un fenomeno su cui la maggior parte degli uomini di lettere in questi anni è chiamato a pronunciarsi.

L'elemento popolare fondamentale della ballata, già analizzata precedentemente, costituisce il tramite tra il genere “importato” e l'autoctono *cantar*, che viene entusiasticamente riscoperto a livello colto⁹⁴. Antonio de Trueba “reivindica para sí la rehabilitación de la poesía popular”⁹⁵, ma il riconosciuto “primo” autore di *cantares* originali sarà Ferrán⁹⁶. La tendenza nel decennio in esame è di imitare i

⁹⁴ Il *cantar* “Es el último peldaño en la evolución desde la poesía legendaria romántica: ya no interesan los acontecimientos pasados sino el presente, lo que vive como sentimiento o recuerdo en el pueblo.” (PALENQUE, *El poeta y el burgués...*, p.132). Il “passaggio” dalla ballata al *cantar* è giustificato da Díez Taboada con l'emergere della tendenza al lirismo (DÍEZ TABOADA, “El germanismo...”, pp. 21 e seg.).

⁹⁵ L'affermazione proviene da un commento polemico sull'autore riportato da Ventura Ruiz Aguilera, in una lettera a Manuel Murguía del 29 gennaio 1866, pubblicata da José Luis Varela in *Cuadernos de Estudios Gallegos*, t. XXVIII, 1954, pp.297-298. Trueba pubblica nel 1851 *El libro de los cantares*, che riscuote un immediato successo. Egli cerca il sentimento interno al cuore dell'uomo nella poesia popolare anonima, che riprende e imita, glossandola in vario modo. Molti autori, sulla scia di Trueba, si cimentarono nelle glosse di *cantares*, come ad esempio Rosalía de Castro, che pubblicò i *Cantares gallegos* nel 1863. D'altra parte, la forma del *cantar*, con la sua brevità e semplicità, riscosse ampio successo tra i poeti che l'applicarono a contenuti non necessariamente popolari. Anche Campoamor scrisse dei *cantares* insieme alle *Doloras* e alle *Humoradas*. Il numero dei coltivatori del *cantar* erudito in questi anni è assai cospicuo; si veda a tale proposito DE CASTRO, Isabel, “Presencia de Heine en las imitaciones eruditas del *cantar* popular” in *Epos. Revista de Filología*, UNED, VI, 1990, pp.243-261. L'interesse per il genere risponde al cambiamento che si stava verificando in ambito poetico e trova risonanza nelle riviste letterarie dell'epoca, soprattutto il *Seminario Popular*, che lo accolgono con entusiasmo.

⁹⁶ La distinzione potrebbe sembrare superflua, ma non lo è se si considera il modo in cui quasi tutti gli studiosi del periodo si sono affannati a offrire definizioni per ‘catalogare’ tutti i poeti, che, invece, sfuggono alle etichette, data la varietà che presentano in raccolte diverse o

cantares, in modo che si confondano proprio con quelli del popolo. Tale propensione all'imitazione, successiva alla fase di semplice raccolta di *cantares*, coincide con i primi influssi del *Lied* tedesco, soprattutto di Heine⁹⁷. Il *Lied*⁹⁸ risulta, quindi, strettamente legato alla ballata, ma destinato a penetrare in modo più capillare, o meglio, ad essere assimilato e trasformato dalla sensibilità poetica degli autori spagnoli. Tradizionalmente considerato poesia per musica, il *Lied* si caratterizza per le brevi dimensioni, per la suddivisione in strofe regolari, l'armonia delle rime o assonanze e i contenuti intimi e spesso vicini ai toni popolari. In Spagna giungono i testi, spesso anche le melodie, soprattutto quelle della grande fioritura romantica, di Schubert, Schumann e Brahms. Molti poeti spagnoli, come già si è accennato, risentono dell'influenza dei *Lieder*; oltre al già citato Selgas e al decisivo influsso su Ferrán⁹⁹, uno dei poeti che maggiormente risente delle suggestioni del *Lied* tedesco è sicuramente Angel María Dacarrete, considerato il più importante autore prebécqueriano¹⁰⁰. E' sicuramente lo stesso

all'interno di uno stesso volume. Semplificando, Trueba, come lo stesso Ruiz Aguilera avrebbero scritto *baladas* e non *cantares*, poiché i loro componimenti sono per lo più dotati di nucleo narrativo. Il *cantar*, invece, dovrebbe corrispondere esclusivamente a un poema lirico breve, di carattere popolare, destinato, in primo luogo, al canto.

⁹⁷ DIEZ TABOADA, "El germanismo...", p.49. A pagina 51 dello stesso scritto, si legge, a proposito delle composizioni di Ferrán: "[...] un intento de lograr un nuevo tipo de canción lírica a partir del *cantar* popular. Lo mismo que se hizo en Alemania se puede hacer aquí. [...] se pretende no tanto imitar el *Lied* en su exotismo como lograr el *Lied* español a base de los *cantares* populares."

⁹⁸ "[...] los españoles imitan el *Lied* alemán al intentar un nuevo género de lirica fundamentado en lo popular." (Ibidem, p. 53)

⁹⁹ Il *cantar* erudito ricreato da Ferrán è visto spesso come il passo intermedio tra Heine e le *Rimas* di Bécquer, come si evince dalle parole di Gómez de las Cortinas: "Este nuevo género representado por Ferrán es el que había de alcanzar su culminación con las *rimas* de nuestro poeta [...] en plena madurez [Bécquer] abraza la poética de su amigo Ferrán, la nueva poesía que unificaba el *cantar* y el *Lied* germano". (GÓMEZ DE LAS CORTINAS, *Op.cit.*, pp.1-4). Anche Díez Taboada si allinea con tale opinione, considerando la *rima* come culmine della rielaborazione del *cantar* effettuata da Ferrán sulla base dell'influenza di Heine. (DÍEZ TABOADA, "El germanismo...", pp.54-55). Isabel de Castro, invece, considera il *cantar* erudito come una modalità colta di un genere antico, che deriva dalla fusione di diversi elementi tra cui spicca l'influenza del *Lied* tedesco, anch'esso, comunque, originato dall'imitazione di canti popolari anonimi, semplici e sentimentali. (DE CASTRO, *Op.cit.*, p. 247).

¹⁰⁰ Anche Antonio Arnao si considera autore di *Lieder* come dichiara in una lettera scritta a Manuel Cañete nel 1873: "dentro de pocos días conocerás también un tomito titulado *Trovas Castellanas*, como si dijéramos una colección de *Lieder*, que te va a saber a miel." Citato in

Bécquer a completare la definitiva naturalizzazione e trasformazione del *Lied* nelle sue *Rimas*¹⁰¹.

1.2.Heine e le traduzioni: cronologia

Heine¹⁰² circolava in Spagna almeno dal 1848¹⁰³, data in cui vennero pubblicate, a partire dal 15 luglio, le traduzioni di Gerard de Nerval in *La Revue des Deux Mondes*, mentre il 15 settembre usciva la sua versione dell'*Intermezzo*.¹⁰⁴ D'altra parte, molte poesie tedesche giungevano a Madrid non grazie ad antologie francesi, ma attraverso le versioni musicate di Schubert e Schumann, diffuse in questo periodo nei salotti della buona società. La preferenza accordata a Heine, come già sottolineato precedentemente, deriva probabilmente dalla consonanza

LÓPEZ GÓMEZ, S., *Antonio Arnao. Vida y obra de un poeta murciano del siglo XIX*, Ed. Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1987, p. 106.

¹⁰¹Sono gli stessi amici di Bécquer, che curano l'edizione postuma delle sue poesie, a dare alla produzione un'impronta heiniana, strutturandola secondo lo schema dell'*Intermezzo* del poeta tedesco. Non mancano, naturalmente, opinioni opposte, come quella espressa da Valera, che vede nella brevità delle composizioni l'unico elemento in comune tra i due poeti. ("La poesía lírica en la España del siglo XIX, con notas biográficas y críticas", *Obras completas*, 1905-1912, t. XXXII, p. 173); anche Robert Pageard cerca di ridefinire il "germanismo" di Bécquer, facendolo derivare più dai primi romantici tedeschi, Novalis, Schlegel, Tieck, che da Heine (PAGEARD, "Le germanisme de Bécquer...", p. 100).

¹⁰² Heinrich Heine (Düsseldorf 1797 - Parigi 1856). Formatosi in un ambiente aperto alle istanze di rinnovamento della cultura illuministica, a stretto contatto con Schlegel, Fouqué, Chamisso e Hoffmann, si guadagnò una pessima fama in patria, ove era assimilato agli scrittori della "Junges Deutschland", anche grazie ai suoi scritti politici e alle sue poesie satiriche. Si stabilì a Parigi dal 1831, facendosi mediatore fra la cultura tedesca e quella francese. Dapprima epigono del romanticismo, lo rinnegò in età matura. Le sue poesie, ora dolci ora sarcastiche o ironiche, ebbero una notevole influenza su tutta la produzione poetica dell'Ottocento europeo.

¹⁰³ La data si riferisce alla circolazione dei testi poetici. Il nome di Heine era già comparso negli articoli di Larra nel 1835, in particolare in una delle cronache sull' "Ateneo científico y literario", mentre Andrés Fontcuberta aveva basato i suoi due articoli "La Alemania literaria", pubblicati su *El propagador de la libertad*, sull'opera del tedesco *Die Romantische Schule*.

¹⁰⁴ Si veda il commento di Teodoro Llorente nel prologo della sua edizione dell'opera di Heine, pubblicata nel 1885: "Estas traducciones francesas, cuya deficiencia proclamaba el mismo autor, son las que le han dado a conocer en España, donde abundan poco los amantes y cultivadores de las letras que puedan leer su texto original. Pero aún así, sin poder aspirar todo el aroma de esas flores, tan frescas y lozanas [...] han gustado tanto de ellas nuestros ingenios, que muchos se han dado a copiarlas y contrahacerlas."

che i letterati spagnoli avvertivano tra le diffuse esigenze di rinnovamento e le caratteristiche tipiche dei poemi dell'autore tedesco, la concisione, l'espressione spontanea e chiara dei sentimenti, la vicinanza con i toni popolari e la sottile ironia¹⁰⁵. Emilia Pardo Bazán, in un articolo pubblicato su *La Revista de España*¹⁰⁶, dà conto di tale fenomeno, dilungandosi sui motivi che hanno determinato il successo di Heine: "Heine se nos ha entrado antes que por las puertas de la cultura literaria, por las del corazón y fantasía [...] más que en el Parnaso, vive en el alma". La scrittrice sostiene che i suoi connazionali abbiano apprezzato l'elemento "femminile" del poeta, "suspiros, quejas y ternezas amorosas", piuttosto che quello "masculino", ossia l'ironia, la satira e i pamphlets. In definitiva, Heine seduce per la sua "artística brevedad", la sobrietà e la concentrazione. Ciò che si imita maggiormente è il "tamaño"¹⁰⁷.

Per quanto riguarda le traduzioni al castigliano¹⁰⁸, la prima di cui abbiamo notizia è una "imitación de Heine" redatta da Don Pedro de Madrazo e pubblicata il 4 agosto del 1842 su *El Pasatiempo*, con il titolo "Sólo ella lo sabe"¹⁰⁹. Le scarse

¹⁰⁵ La concisione concettuale e formale dei poemi di Heine, il concentrarsi su un'idea momentanea, quasi sfuggente, ma vigorosa, coincide, d'altra parte, con la nuova idea che si sviluppa del *cantar* colto, così come sottolinea Ruiz Aguilera: "La concisión, la agudeza, la sencillez, lo natural y espontáneo del estilo y la sobriedad son tan esenciales como el sentimiento y la idea" (in *Ecos Nacionales y Cantares*, Madrid, Imp. De la Biblioteca de la Instrucción, s.a., pp. 273-274).

¹⁰⁶ *La Revista de España*, Giugno 1886, 110, pp.481-496

¹⁰⁷ La Pardo Bazán insiste lungamente sulle cause dell'apprezzamento spagnolo per il poeta: "Un cantor como Heine [...] hijo verdadero de la edad en que vivimos cuyo mal le roe las entrañas [...], un cantor que entreteje con las rosas del deleite los azules *no me olvides* del ensueño ideal y funde en vaporosas y aflagranadas estrofas reclamo de sirenas y cántico de ángel, era para nosotros cosa presentida, necesaria y no disfrutada aún, y al dar con él le hemos abierto los brazos."

¹⁰⁸ Graham Orton sminuisce, in un certo senso, la portata delle traduzioni di Heine, supportato, in questo da Valera: "It is difficult indeed to imagine Heine in Spanish or any other non-Germanic language. Valera, who knew German and German literature perhaps better than any other of Spain's distinguished men of letters [...] hit the nail on the head long ago. Writing to Menéndez y Pelayo on 5 August 1883, he observed, 'yo hallo el mérito de la poesía lírica de Heine tan dependiente de la forma que todo, o casi todo, se evapora traducido'. And again [...] 'cierto hechizo peculiar, idiomático, castizo exclusivamente del alemán'." (ORTON, *Op.cit.*, p. 213).

¹⁰⁹ Citato da DÍEZ-CANEDO, E., "Heine en España" in *Páginas escogidas de Heine*, Madrid, Calleja, 1918. Il sottotitolo della traduzione è *Imitación de Heinrich Heine*; riporto il testo come esempio delle prime risonanze di un tono nuovo:

notizie che possediamo sia sul suo autore, che sulla versione, non ci permettono di avanzare ipotesi sulla provenienza da un originale tedesco, piuttosto che da una traduzione francese.

Si deve poi attendere la versione di *La nueva primavera*, firmata da Agustín Bonnat poco dopo la morte di Heine, nel 1856: si tratta di una traduzione in prosa poetica, di carattere letterale, che contribuì notevolmente a diffondere la poesia heineana nei circoli madrileni, di cui Bonnat era un conosciuto prosatore, soprattutto umoristico.

L'esplosione della "moda" di Heine si verifica, comunque, con le celeberrime traduzioni pubblicate da Eulogio Florentino Sanz nel 1857 su *El Museo Universal*, quindici *Lieder* volti in versi castigliani, dieci appartenenti alla raccolta dell'*Intermezzo* (3, 23, 26, 31,33, 47, 49, 51, 55, 61), due alla *Neue Gedichte, Neuer Frühling* e le tre restanti ai libri *Verschiedene Gedichte, Die Heimkehr* e *Romanzen*. La pubblicazione delle versioni di Sanz segna una vera svolta ed introduce, come si vedrà in seguito, un modello definitivo di Heine, cui tutti i poeti faranno riferimento o con cui dovranno necessariamente confrontarsi.

L'8 agosto del 1858, *La América* pubblica, insieme a sette composizioni originali di Dacarrete, una traduzione del *Lied* di Heine tratto dal volume *Junge Leiden, Traumbilder*, "Was tobt und treibt mein tolles Blut", intitolato dal poeta spagnolo "La Boda".

Nell'ottobre del 1858 *La Crónica* pubblica una traduzione della poesia 14 dell'*Intermezzo*, firmata ancora da Angel María Dacarrete, "¡Hice a tus ojos azules/tantas sentidas canciones!".

¡Oh! ¡Si las flores supieran/cuál está mi corazón,/dobláranse al llanto mío/y vertieran su rocío/para curar mi dolor!/¡Oh! ¡Si las claras estrellas/supieran mi padecer/del alto cielo bajando,/a consolarme, rodando,/vinieran hasta mis pies!/Pero mi quebranto ignora/La estrella, el ave, la flor;/¡Sólo una hermosa traidora,/por quien amor me devora,/sabe mi inmenso dolor!

Lo stesso Díez Canedo riferisce di cinque traduzioni inedite di Heine ad opera di Don Enrique Lorenzo de Vedia y Goosens, console generale di Spagna a Gerusalemme, datate 1860, i cui titoli sono: *Deseos, ¿Por qué están las rosas pálidas y tristes?, La hermosa pescadora, ¡Ay! Si supiesen las florecillas, Los granaderos*.

Esiste un'altra traduzione dell'*Intermezzo* firmata da Mariano Gil Sanz, che muore prematuramente nel 1861. I suoi testi vennero effettivamente pubblicati solo nel 1867 su *El Museo Universal*, ma è probabile che fossero ampiamente noti nei circoli di letterati ben prima di quella data, come ipotizza José Pedro Díaz nel suo studio su Augusto Ferrán. Secondo Cossío¹¹⁰ la traduzione non è diretta, forse per la scarsa conoscenza del tedesco da parte dell'autore, ma è condotta sulla versione francese di Gérard de Nerval.

Pubblica le sue traduzioni nel 1861, Augusto Ferrán, poeta fondamentale, come già accennato, nell'evoluzione o rivoluzione della lirica spagnola del XIX secolo. Ferrán subisce l'influenza tedesca nelle sue poesie originali, e pubblica, inoltre, su *El Museo Universal* sedici composizioni raccolte sotto il titolo *Traducciones e imitaciones del poeta alemán Enrique Heine*. E' più arduo, in questo caso, stabilire con precisione una corrispondenza tra le composizioni di Ferrán e i *Lieder* di Heine, dal momento che lo spagnolo spesso imita o rielabora contenuti, suggestioni e toni, senza attenersi ad una pura letteralità. Manuela Cubero Sanz¹¹¹ ha provato a risalire alla fonte di ogni poema.. Le traduzioni di Heine si susseguono negli anni successivi: nel 1862 *El Museo Universal* (tomo IX, p.71) pubblica 3 *fragmentos* dell'*Intermezzo* tradotte da Julio Nombela, ovvero “Al confiaros mis amargas cuitas», «El azul de tus ojos cada día», «Los dos se amaban, y entrambos»; nello stesso anno inizia la sua attività il periodico di Barcellona *La Abeja*, che reca un significativo sottotitolo, *Revista científica y literaria ilustrada, principalmente extractada de los Buenos escritores alemanes*¹¹². Nelle pagine di tale pubblicazione compaiono le

¹¹⁰ COSSIO, *Op.cit.*, p. 346

¹¹¹ CUBERO SANZ, M., *Vida y obra de Augusto Ferrán*, Madrid, CSIC, 1965

¹¹² Merita un accenno il periodico di Barcellona *La Abeja* (1862-67) proprio per il suo impegno nella diffusione della cultura tedesca. Nella presentazione del periodico il redattore Antonio Bergnes de las Casas sottolinea la sua ammirazione per la cultura tedesca e spiega quali saranno i contenuti principali della pubblicazione, ovvero “pasajes, más o menos ampliados, de los escritores alemanes que, llevados de su amor a la humanidad, han echado sobre sus hombros la no fácil tarea de servir de intérpretes y mediadores entre la ciencia y los que apenas la han saludado”, ma anche “las obras más desinteresadas del pensamiento y de la poesía, las dotadas de aquella gracia moral, de aquella tranquilidad genuina de un pueblo que ha dado tantas prendas a la cultura intelectual.” Tra gli autori privilegiati si trova, appunto, Heine, uno dei pochi poeti a trovare spazio tra le pagine del periodico, insieme a Goethe, Uhland, Schiller e

traduzioni di Heine firmate da Juan Font y Guitart (Tomo I, p.78), in cui emerge chiaramente l'influenza esercitata da Eulogio Florentino Sanz.

Nel 1873 *La Ilustración española y americana* pubblica altre sette traduzioni di Ferrán, indicate come *Recuerdos de Heine*. Nello stesso anno anche Manuel María Fernández y González include nel suo volume *Joyas Prusianas* (Madrid, 1873) alcune versioni tratte dall'*Intermezzo*, da *Regreso* e dalla *Nueva primavera*. Notevole traduttore fu anche Teodoro Llorente, prima con ventidue composizioni incluse nella raccolta *Amorosas*, accanto alle versioni di altri autori tedeschi, nel 1876, poi con il volume *Poesías de Heine*, pubblicato nel 1885. Nel 1877 Ángel Rodríguez Chaves firma la traduzione integrale dell'*Intermezzo*, esponendo, inoltre, una peculiare teoria della traduzione, in cui afferma che “el mejor medio de conservar las bellezas de una obra poética no es trasladar a un idioma extraño todas sus palabras [...] sino apropiarse en el conjunto y en los detalles el espíritu del autor que se traduce. [...] Imitando, no traduciendo una a una las estrofas del poema [...]”¹¹³. Non esiste una rassegna completa delle traduzioni di Heine apparse sui periodici a partire dal 1857; Pageard e Ribbans hanno stilato una lista esclusivamente per il *Semanario popular* degli anni compresi tra il 1862 e il 1865. La maggior parte delle voci riguarda il 1863, in cui vengono pubblicate alcune

Gessner. In totale furono ventitré le poesie tradotte, di cui ventuno firmate da Juan Font y Guitart, una, in prosa, anonima (“Don Ramiro” da *Junge Leiden*, *La Abeja* II, 431-32), l'altra di J. Fernández Matheu (“Los besos” liberamente tratta da *Verschiedene Gedichte*, *La Abeja* V, 472). Sette traduzioni di Font y Guitart furono pubblicate nel primo numero della rivista, le altre quattordici, nel secondo. Le versioni sono tratte prevalentemente da *Die Heimkehr* e dall'*Intermezzo* e si tratta di versioni assai letterali che, pur tradendo la lettura delle traduzioni di Florentino Sanz, risultano alquanto artificiose. Probabilmente, considerati gli intenti della rivista, lo scopo di Font y Guitart era più che altro divulgativo, un mezzo per far conoscere un poeta importante e “di moda”, senza nel contempo dar vita a creazioni poetiche originali. Esiste una certa confusione sulle date di pubblicazione della rivista, benché le più attendibili credo siano quelle stabilite da Dendle recentemente, ovvero 1862-67 (cfr. *Infra*). Pageard e Ribbans indicano, ad esempio, come data del primo numero il 1858 (PAGEARD, R.-RIBBANS, W., “Heine and Byron in the *Semanario Popular* (1862-1865)”, *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXIII, 1956, p.84)

¹¹³ citato da COSSÍO, *Op.cit.*, p. 358

canzoni dell'*Intermezzo* già comparse su *La Abeja* e firmate da Font y Guitart. Una buona percentuale, però, risulta non firmata¹¹⁴.

1.3. Un nuovo sguardo all'Europa

Oltrepassata la metà del secolo, l'interesse preponderante per l'area germanica non eclissa certo definitivamente le letterature di altra provenienza, per cui è lecito affermare che molti autori che erano stati presi a modello dai sostenitori del romanticismo, continuano ad esercitare una notevole influenza anche su chi si propone come innovatore¹¹⁵. Il cambiamento di rotta della poesia è dettato soprattutto da un abbassamento dei toni, da un ripiegamento verso l'intimo propiziato anche dalle circostanze socio-politiche. Spinge in questa direzione l'esempio di Heine che potenzia il rinnovato interesse per il popolare, ma sembrano assenti altri fondamentali stimoli esterni. Non che non si continuasse a guardare alle novità culturali, come dimostra, per esempio, la rapida diffusione dei racconti di Edgar Allan Poe a partire dal 1858, testimoniata da Pedro Antonio de Alarcón¹¹⁶. La conoscenza, però, è parziale, nulla si sa dell'attività poetica dell'autore, giungono in Spagna solo le traduzioni realizzate da Baudelaire. Il poeta francese, tra l'altro, dava alle stampe un anno prima *Les Fleurs du Mal*, ma non sembra aver risonanza nei periodici spagnoli. Continua, invece, a godere di notevole fortuna Victor Hugo, di cui vengono tradotte, oltre alle opere teatrali e ad alcuni romanzi, anche le poesie: nel 1860 Teodoro

¹¹⁴ PAGEARD, R.- RIBBANS, W., *Op.cit.*, pp.78-86

¹¹⁵ Si veda, per esempio, il caso di Byron, le cui "Hebrew Melodies" furono tradotte nel 1849 da Tomás Aguiló e comparvero anche altre traduzioni sul *Seminario Pintoresco Español* nel 1851 e nel 1854. Prova tangibile dell'influenza esercitata dal poeta inglese è la presenza di numerose composizioni di poeti spagnoli che recano come sottotitolo proprio il termine "melodía".

¹¹⁶ Si veda lo studio pubblicato su *La Época*, il 1° settembre del 1858. Si tratta di un testo che segue sommariamente le informazioni riportate dallo stesso Baudelaire nella biografia dell'autore americano.

Llorente pubblica le *Poesías selectas de Victor Hugo*, con un prologo di Emilio Castelar.¹¹⁷

Per quanto riguarda l'Italia, superata la metà del secolo inizia a risvegliarsi un certo interesse per la poesia di Giacomo Leopardi, fino ad allora assolutamente ignorato. Sono due i personaggi che introducono il poeta in Spagna, entrambi a seguito di un incarico diplomatico in Italia: Juan Valera e José Alcalá Galiano. Il primo pubblica un saggio intitolato "Sobre los cantos de Leopardi" sulla *Revista Española de Ambos Mundos*, IV, del 1855 (pp.178-198); il secondo, ammiratore fervente del poeta di Recanati, pubblica un saggio su la *Revista de España* nel 1870, ma, soprattutto, traduce tutti i canti di Leopardi, benché le versioni rimangano inedite, al di fuori del "Canto notturno di un pastore errante dell'Asia", apparso nel 1877 su la *Revista Contemporánea*, VII, 15.1, pp.113-117. Il pubblico non dovette rispondere con eccessivo entusiasmo.

¹¹⁷ *Poesías selectas de Victor Hugo*. Traducidas por Teodoro Llorente, Madrid, Imprenta de Juan Antonio García, 1860. Sul perdurare della fortuna di Hugo si veda LAFARGA, F., "El Victor Hugo romántico en la España realista" in in DÍAZ LARIOS, L.F.- MIRALLES, E., (eds.), *Del Romanticismo al Realismo: Actas del I Coloquio de la S.L.E.S. XIX*, Barcelona, 24-26 octubre 1996, pp. 249-257.

2. Poesia popolare e poesia sentimentale

Come si è visto nell'introduzione alla seconda parte, l'interesse per la poesia popolare diventa predominante nei circoli letterari madrileni. I poeti spagnoli desiderano, comunque, attribuire alle loro poesie una veste colta e individuano nelle opere degli autori tedeschi un esempio ideale del connubio che vorrebbero perseguire. Ciò nonostante, la maggior parte dei poeti, pur ammettendo l'influenza dei tedeschi, nega di aver cercato la perfezione formale, mentre affermano nei prologhi che la loro intenzione è di porsi al livello del popolo e scrivere *cantares* che si possano confondere con quelli anonimi.

Strettamente legata alla riscoperta della semplicità popolare, compare in questo periodo un'altra direzione poetica "sentimentale"¹¹⁸ che si incentra sull'analisi dell'io interiore, sul soggettivismo e sancisce, in definitiva, l'accostamento all'intimismo, sentito, però, in modo diverso rispetto all'individualismo romantico¹¹⁹. Le due tendenze si intrecciano variamente e i giovani poeti a cavallo degli anni Sessanta si valgono dell'esempio di Selgas e Arnao, che hanno additato

¹¹⁸ Si veda il commento di Leonardo Romero Tobar, che assume il punto di vista Bécqueriano: "Poesía del 'sentimiento' es una denominación para las expansiones transmitidas en textos a la búsqueda de una espontaneidad comunicativa; en las *Rimas* se trata, sin duda, de los poemas que acentúan las vivencias de la exaltación amorosa o de la pesadumbre desalentada, si bien desde el ángulo de las estimaciones literarias establecidas, esta clase de poesía agrupa también los cantos de los pueblos primitivos, los *cantares* populares y las manifestaciones que se adjudicaban a la sensibilidad femenina." (BÉCQUER, G.A., *Rimas, Otros poemas, Obras en prosa*. Introducción, edición y notas de Leonardo Romero Tobar, Madrid, Espasa Calpe, 2000, p. LVIII. Tutte le citazioni di Bécquer sono tratte da questa edizione).

¹¹⁹ Si veda l'analisi di Pedro J. De la Peña sull'intimismo, interpretato come movimento-ponte tra romanticismo e realismo. Secondo lo studioso, "La literatura de la introversión intimista, puesta ante el espejo de su realidad anímica frente a la extroversión del 'yo' romántico enfrentado al destino y al mundo, logró el hallazgo definitivo de ubicarnos ante la soledad contemporánea". Inoltre, "desde una sensibilidad adecuada a la mentalidad contemporánea, los intimistas supieron integrar las actitudes emocionales a través de percepciones simbólicas modernas. Y esto no sólo permitió el giro total de la lírica de la segunda mitad del siglo XIX, sino la apertura a planteamientos estéticos cuya vigencia no ha prescrito todavía." (PEÑA, P., *Las estéticas del siglo XIX*, Alicante, Aguacilar, 1994, p.59)

la possibile via del rinnovamento, svestendosi dall'artificio romantico e accostandosi a contenuti più semplici, benché ancora legati a intenti morali.

In questo paragrafo, dunque, analizzo le due vie, popolare e 'sentimentale', che rispondono ad una stessa esigenza –nuova espressione poetica- e, fondendosi, raggiungono l'obiettivo nel modello delle cosiddette *rimas* di Bécquer¹²⁰. Si tenga conto che la distinzione in paragrafi è necessariamente arbitraria, poiché le due istanze sono spesso presenti contemporaneamente. Ho distinto nella prima parte gli autori che hanno prediletto la forma del *cantar*.

Negli stessi anni, anche Campoamor sperimenta una nuova strada, che Urrutia definisce "opción culta", contrapposta a "La otra opción, la del encuentro con lo popular a través del romance, la balada y el cantar, [la quale] es, podríamos decir, la de los menos letrados"¹²¹.

I poeti citati in questo capitolo, dunque, vivono nel cosiddetto clima prebéqueriano. Molti di loro scrivono delle *rimas*, ma non per questo tralasciano altri generi della tradizione. La presa di coscienza di questi poeti di appartenere a una corrente moderna non è sempre apprezzabile, mentre è molto più sentito l'orgoglio di imboccare la strada della poesia popolare, operando uno stacco netto dalla letteratura precedente, come nel caso di Trueba o Ferrán.

Come ho anticipato nell'introduzione al presente capitolo, Eulogio Florentino Sanz¹²² offrì con le sue famose traduzioni di Heine un modello formale nuovo cui

¹²⁰ Si ricordi l'incipit della seconda delle *Cartas literarias a una mujer*: "En mi interior te dije que la poesía eres tú, porque eres la más bella personificación del sentimiento, y el verdadero espíritu de la poesía no es otro." (p.171).

¹²¹ Lo studioso prosegue: "Ambas opciones buscan la superación del Romanticismo y de su continuación ecléctica, basándolo casi todo en el descubrimiento de un nuevo género. Campoamor obtiene sus primeros logros con las *Doloras*. Los baladistas y popularistas, por su parte, culminarán en la *rima* becqueriana". (URRUTIA, J., "Reconsideración sobre la poesía realista del siglo XIX", *Reflexión de la literatura*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad, 1983, pp. 85-114)

¹²² Eulogio Florentino Sanz y Sánchez (Arévalo, Ávila, 1822- Madrid, 1881) si distinse non solo come traduttore, ma anche come poeta originale e drammaturgo. Dopo una giovinezza trascorsa in miseria, si stabilì a Madrid dove raggiunse una certa fama come giornalista, in

guardarono molti poeti a partire dagli anni sessanta. Sanz scrisse durante tutta la vita poesie originali, anche se studiosi e critici lo ricordano quasi esclusivamente nella sua veste di traduttore¹²³. Il poeta conosceva bene il tedesco, ma scelse di tradurre con una certa libertà¹²⁴: assimilò il mondo poetico di Heine e lo riprodusse perfettamente adattato al castigliano, per il quale inventò quasi un nuovo modo di fare poesia¹²⁵. Le fondamentali novità apportate dalle quindici

particolar modo per le satire rivolte contro personaggi politici. Dopo il 1854 fu segretario dell'Ambasciata di Spagna a Berlino, dove venne a contatto con la cultura e la lingua tedesca, e imparò a conoscere Heine. Tra le sue opere teatrali si distinguono *Don Francisco de Quevedo* (1848) e la commedia *Achaques de la vejez* (1854). Sanz non curò mai un'edizione completa delle sue opere; perciò, forse, le sue poesie sono rimaste nell'ombra per più di un secolo, disperse in vari periodici. Nel 1992 Jesús Costa ha curato l'edizione della maggior parte delle poesie e delle traduzioni, accompagnandola con un attento studio sulla complessa personalità del poeta. (COSTA, J., *Eulogio Florentino Sanz. Poesía original. Traducciones.*, Lleida, Pliegos *El Gnomo*, 1992). Sull'autore si vedano anche FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, A., "Eulogio Florentino Sanz, poeta de transición: 1822-1881", *Revista de Literatura*, XIII, 1958, pp. 48-78, che presenta, oltre a un'accurata biografia, anche un'analisi della sua produzione poetica originale, e COSSÍO, *Op.cit.*, pp. 346-354).

¹²³ Se ne lamenta Díez Taboada (DÍEZ TABOADA, "El germanismo...", p. 55), che riporta uno dei pochi commenti "positivi" sull'autore, di Angel Valbuena, secondo cui Sanz fu "revelador de una nueva modalidad lírica" grazie a una "callada y solidariamente resignada intimidad que marca un nuevo y más poderoso aspecto del Romanticismo frente al anterior muelle y retórico". Fino al soggiorno in Germania, Sanz oscilla nel variegato panorama culturale spagnolo degli anni Quaranta e Cinquanta, cercando una via per la poesia, saggiando diversi metri, temi, moduli, toni, accostandosi a Campoamor, cui dedica anche un componimento nel 1842. Nei suoi esperimenti si può, comunque, già intravedere la presenza di una nuova sensibilità lirica, "un cambio de color poético, de tono en lo elegiaco, de atmosfera lírica que preanuncia la nueva poesía". La svolta giunge proprio con il viaggio a Berlino, dove scrive anche il suo poema più significativo, la *Epístola a Pedro* (1857), in terzine. Appena rientrato a Madrid, pubblica su *El Museo Universal* le 15 traduzioni di Heine.

¹²⁴ Si veda come Menéndez Pelayo critica tale tendenza alla libertà nelle traduzioni, tipica del periodo: "todas estas versiones, sin excluir las mejores, adolecen del pecado original de ser parafrásticas, atrevidas y libérrimas, o más bien licenciosas, no tanto por impotencia o defecto de los traductores, como por error del sistema, que les ha hecho conceder poca importancia a lo que tan grande la tiene, en una poesía musical y aérea como los *Lieder*: es decir, al ritmo, a la forma más externa, a la colocación melodiosa de las palabras [...] Quanto más poeta el autor, más obligado debe creerse a una fidelidad estricta." (MENÉNDEZ PELAYO, *Escritos y discursos de crítica histórica y literaria*, CSIC, Madrid-Santander, 1942, v.V, pp.414-415).

¹²⁵ La sua opera di traduttore non giova solo agli altri poeti, ma incide notevolmente anche sul suo modo di poetare, come si evince da uno dei suoi testi più rilevanti, la poesia "Tu amor...o tu odio", altrimenti intitolata "Tú y yo", pubblicata per la prima volta sulla *Revista Española* il 15-VII- 1862. Nella sua *La literatura española del siglo XIX*, il P. Blanco García paragona la poesia di Sanz alla *Rima XVI* di Bécquer, segnalandola come possibile antecedente. (cito da PAGEARD (1954), p. 85). Anche Díez Taboada riscontra similarità tra i due testi, aggiungendo nel confronto anche la *Rima XXVIII* (DÍEZ TABOADA, J.M., *La mujer ideal. Aspectos y fuentes de las rimas de Gustavo Adolfo Bécquer.*, Madrid, CSIC, 1965, p.94).

versioni non riguardano tematiche che già circolavano, bensì la forma, gli schemi metrici e rimici, il ritmo e la musicalità¹²⁶. Sono poemi brevi, dalle due alle quattro strofe, che alternano metri diversi, con una predilezione per endecasillabi combinati con settenari o quinari¹²⁷; nella maggior parte sono assonanti, solo tre presentano rima consonante¹²⁸. L'assonanza garantiva maggiore morbidezza, mentre la combinazione strofica semplice favoriva la fluida libertà del pensiero poetico. Il linguaggio è volutamente lineare, privo di eccessivi ornamenti, talvolta quasi prosaico, perfetto strumento per esprimere lamenti malinconici, sfoghi sfumati, idee e immagini accennate e mai perfettamente definite. L'io si impone prepotentemente al centro delle composizioni, con il punto di vista focalizzato sul momento presente, unica misura della realtà. Oltre alla presenza frequente di una interlocutrice, sovente la coprotagonista del poeta è la natura, vista in modo completamente soggettivo. Le poesie presentano spesso una tripartizione

¹²⁶ Così commenta Pageard: “Ces traductions sont plus importantes par leur forme que par leur esprit. Eulogio Florentino Sanz s’est efforcé de trouver un équivalent de la variété rythmique qui rend si insinuante, si souple, la poésie de Heine” Lo studioso sottolinea anche l'importanza di Sanz come mediatore tra Heine e Bécquer: “Les poèmes qui en résultent sont suffisamment semblables à certaines rimas pour qu’on ait pu voir en eux l’origine formelle de ces dernières”. (PAGEARD, “Le germanisme de Bécquer...”, p. 89). Si veda, ad esempio, la traduzione di Sanz del *Lied* 49 dell'*Intermezzo*, che potrebbe aver suggerito tono e motivo a Bécquer per la *rima XXX*:

Lied 49

Al separarse dos, que se han querido,
¡ay!, las manos se dan;
y suspiran y lloran,
y lloran y suspiran más y más.

Entre nosotros dos no hubo suspiros
ni hubo lágrimas...¡Ay!
Lágrimas y suspiros
reventaron después... ¡muy tarde ya!

Rima XXX

Asomaba a sus ojos una lágrima
y a mi labio una frase de perdón;
Habló el orgullo y se enjugó su llanto,
Y la frase en mis labios expiró.

Yo voy por un camino, ella por otro;
Pero al pensar en nuestro mutuo amor,
yo digo aún: “¿Por qué callé aquel día?”
Y ella dirá: “¿Por qué no lloré yo?”.

¹²⁷ Nel 1856 aveva pubblicato sul *Semanario Pintoresco Español* una traduzione di *Nüdes Geliebten* di Goethe, ove aveva cercato di adattare il ritmo del poeta tedesco alla versificazione spagnola, sperimentando, forse per la prima volta, proprio quella combinazione tra endecasillabi e settenari/senari o quinari che avrebbe in seguito applicato ad alcune delle versioni di Heine. Tra gli altri versi sperimentati da Sanz troviamo romances di ottonari e di endecasillabi; decasillabi (con triplo accento), anche in combinazione con senari; alessandrini giambici combinati con settenari e una composizione, *El mensaje*, che presenta strofe di varia lunghezza di ottonari e quinari.

¹²⁸ *Intermezzo* 55, 26 e *Die Botschaft*.

strofica, con le prime due funzionali alla presentazione di un paesaggio, mentre nell'ultima emerge l'Io in stretta relazione con la natura appena descritta, in cui tende a confondersi e a perdersi. Il verso lungo di Heine è trasformato da Sanz in un tradizionale ottonario; scompare la rima presente nell'originale, a favore di una maggiore scorrevolezza del testo. La traduzione, per il resto, si sviluppa con estrema precisione e fedeltà all'originale. Dopo l'introduzione generale di descrizione naturalistica, viene introdotto il contrasto tra il mondo circostante ed il poeta, l'unico a sentirsi triste in un universo felice.

Il modello di Sanz era destinato a riscuotere un vasto consenso tra i poeti contemporanei, come dimostra il fatto che lo stesso Bécquer usa nelle *Rimas* toni e combinazioni metriche già sperimentate dal traduttore¹²⁹.

¹²⁹ Si veda, ad esempio, la combinazione tra endecasillabi e settenari alternati, sul modello delle traduzioni dei *Lieder* 51 e 55, riproposta da Bécquer nelle *rimas* XXVII, XXXI, XXXVII.

2.1. Il cantar

Tra i numerosi autori che scelsero di avvicinarsi al modello popolare dei *cantares* ho scelto di approfondire Antonio Trueba e Augusto Ferrán sia per l'importanza della loro opera, sentita dai contemporanei stessi come modello fondamentale, sia per la precisione con cui soprattutto il primo espone le sue idee sulla poesia e sulla creazione poetica.

2.1.1. Trueba

Come si è visto, è Ferrán il primo vero creatore originale di *cantares*, ma è Trueba¹³⁰ a compiere la svolta decisiva, puntando con determinazione sulla poesia popolare, a suo parere l'espressione poetica più vera. La sua adesione è totale non

¹³⁰ Antonio de Trueba y de la Quintana (Montellano, Vizcaya, 1819- Madrid, 1889) Proveniente da una famiglia contadina assai povera, fu costretto a lasciare presto la scuola per lavorare la terra. Nel 1834 si rifugiò a Madrid nel corso della prima Guerra Carlista e trovò lavoro presso la ferramenta di uno zio. La sua formazione fu, quindi, autodidatta. Dal 1845 occupò un posto nel Comune di Madrid e nel 1851, grazie alla pubblicazione del *Libro de los cantares*, ottenne una certa celebrità e iniziò a collaborare con numerosi periodici come *La Correspondencia de España*, *El Museo Universal*, *Correo de la Moda* y *La Ilustración Española y Americana*. Nel 1862 divenne Cronista ed archivista di Vizcaya e si trasferì a Bilbao dove, nel 1876 fu nominato Padre de la Provincia e promosse una serie di attività letterarie e didattiche, tra cui la fondazione e direzione del periodico *El Noticiero Bilbaíno*. La produzione di Trueba è ampia e comprende lirica, *Libro de Cantares* (1851) e *Libro de las montañas* (1867), romanzi storici, come *Paloma y balcones* (1865), romanzi costumbristi, (*El gabán y la chaqueta* (1872), ma soprattutto narrativa breve, in cui riflette sull'impatto della rivoluzione industriale sulla Spagna agraria e rurale, di cui difende i valori e le tradizioni, ispirandosi alla letteratura collettiva popolare. Tra le raccolte di racconti, si possono ricordare, *Cuentos populares* (1853), *Narraciones populares* (1874), *Cuentos populares vizcaínos* (1905), *Cuentos de color de rosa* (1859); *Cuentos campesinos* (1860) *Cuentos de varios colores* (1866), *El molinerillo* (1871) *Cuentos de vivos y muertos* (1909), *Cuentos de madres e hijos* (1878). Sull'autore si possono consultare: EREÑO ALTUNA, J.A. *Antonio de Trueba : literatura, historia, política*, Bilbao, 1998; _____ "A propósito de dos textos desconocidos de Antonio de Trueba", *Letras de Deusto*, n° 97, vol. 32 (2002), pp. 27-62; AMORES, M., "Luchando contra la novela: los novelistas antinovelistas del siglo XIX", *España Contemporánea*, XVI.1 (2003), pp. 77-98; ETXEBARRIA MIRONES, T., *Vocabulario de las Encartaciones, Cantabria, Las Merindades, Asturias, Palencia y León en las obras de José María de Pereda y Antonio de Trueba*, Basauri, 2004.

solo nella pratica, ma anche a livello teorico, ed è per quest'aspetto che il suo impegno può essere considerato fondamentale. Sono tre i testi principali in cui dichiara la sua concezione di poesia: il prologo alla seconda edizione del *Libro de los Cantares*, del 1858, il prologo a *El libro de las montañas* del 1867 e un articolo pubblicato nel 1860 su *El correo de la moda*, "Lo que es poesía", ripubblicato, poi, con alcune varianti nei *Cuentos campesinos* dello stesso anno. Le proposte di Trueba sono importanti anche perché, oltre a segnalare una possibile via verso il rinnovamento poetico, si accostavano ai gusti di un pubblico piuttosto ampio, poiché toccava le corde della sensibilità della classe media più semplice e meno colta. L'intento dichiarato del poeta era di confondersi con il popolo stesso, in modo da non far distinguere le sue composizioni da quelle anonime, ma, in realtà, la rielaborazione delle sue poesie è di elevato livello artistico, benché si professasse autore autodidatta e poco colto¹³¹. Il rinnovamento propugnato da Trueba produce, secondo Gómez de Las Cortinas¹³², un triplice effetto: "echar la última y definitiva paletada sobre la poesía hinchada y altisonante, despertar la afición poética de los lectores (hastados de contorsiones líricas y pirotécnicas verbales), y [...] hacer ver a los nuevos poetas que el método directo para llegar a la verdadera poesía consiste en la expresión natural de los sentimientos íntimos". Proprio la coscienza della novità porta Trueba a dichiarare le sue idee nei tre testi programmatici sopra indicati, due dei quali, tra le altre cose, presentano dei titoli già di per sé significativi: "Lo que es poesía" tradisce una evidente volontà di dare una risposta a una domanda spinosa, cui stavano cercando di rispondere anche altri poeti o critici, come ha posto in rilievo Francisco López Estrada¹³³; *El libro de*

¹³¹ Così lo presenta Juan Valera (VALERA, *Op.cit.*, p.1353): "Sin cultivo literario", ma "un muy simpático poeta, naturalísimo, espontáneo y todo lo popular que puede ser un poeta lírico en nuestra tierra. Quiero decir que su inspiración venía del pueblo como para las abejas viene la miel de las flores [...]". Poi, però, Trueba rielabora –come fanno le api, la materia ricevuta, e le sue poesie sono meglio comprese dalle persone colte, poiché il volgo non le riconosce più come proprie.

¹³² GÓMEZ DE LAS CORTINAS, *Op.cit.*, pp.87-88

¹³³ LÓPEZ ESTRADA, F., *Poética para un poeta. "Las cartas literarias a una mujer" de Bécquer*, Madrid, Gredos, 1972

las montañas presenta come sottotitolo, “Arte de hacer versos al alcance de todo el que sepa leer”. Una vera dichiarazione di poetica.

L’urgenza di esprimere le proprie concezioni si manifesta fin dalle prime righe del prologo della seconda edizione di *El libro de los cantares*, poiché l’autore inizia, senza preamboli, con un’affermazione in cui è possibile condensare tutto il suo pensiero:

El pueblo es un gran poeta, porque posee en alto grado el sentimiento, que en mi concepto es el alma de la poesía. Su expresión es comúnmente desaliñada; pero en cambio siente mucho y apenas hay género de poesía que no le sea familiar. [...] El pueblo va narrando en verso la historia de su corazón [...]. Cada copla popular es para mí un capítulo de la historia de un corazón.

Trueba colloca in primo piano la preminenza della poesia popolare e, contemporaneamente, ne definisce l’essenza: la poesia popolare è poesia sentimentale, una poesia che viene dal cuore.

Segue la premessa una sorta di racconto elaborato a partire dai ricordi infantili dell’autore, ambientato nella valle dove è nato. Come nel caso del testo “Lo que es poesía”, Trueba filtra le sue concezioni teoriche attraverso il mezzo che gli è più congeniale, il “cuento”. I personaggi della sua terra sono gli strumenti più adatti per esprimere ad un livello più pratico e accessibile anche le idee di poetica più elevate. Nella breve narrazione, Trueba tratteggia un quadretto bucolico in cui i giovani vanno a Messa in fondo alla valle e poi si attardano sotto gli alberi, dove le ragazze chiedono al poeta di comporre dei *cantares* per i propri innamorati. Con il tempo, esse stesse diventano abili nel crearli, poiché “la poesía es hija del sentimiento”. Nel secondo quadro, Trueba, ancora immerso nello scenario della sua giovinezza, incontra una forestiera di straordinaria bellezza che lo colpisce profondamente: si tratta del pretesto per introdurre un accenno al processo creativo della sua poesia; infatti, l’immagine della fanciulla si fissa nella memoria dell’autore, benché “no comprendí entonces el sentimiento que me inspiró”. Solo alcuni giorni dopo, “compuse muchos cantares que espresaban

algo de lo que mi corazón sentía.” Il dato, dunque, colpisce l’immaginazione e viene trattenuto, anche senza essere pienamente compreso, nella memoria; dopo alcuni giorni l’autore prova a esprimere il sentimento sperimentato. Manca, in questa descrizione, il passaggio ulteriore che lo poteva avvicinare a Bécquer, ovvero l’elaborazione cosciente artistica-artificiale del materiale acquisito, attuata in seguito alla riflessione.

Nel terzo “episodio”, attraverso la presentazione di una quindicenne eterea che comunica con il suo innamorato per mezzo dei *cantares*, Trueba accenna ad un nuovo approccio alla concezione di poesia: la giovane è “dulce personificación del sentimiento y la pureza”, che equivarrebbe a dire che la fanciulla è la personificazione della poesia, idea che sviluppa in modo assai più complesso Gustavo Adolfo Bécquer¹³⁴.

Infine, il poeta rievoca l’addio al suo paese, una notte di novembre, accompagnato dai *cantares* di una ragazza. Trueba sogna di ritornare là dove nacque, ma sa che accadrà solo quando sarà vecchio e non riconoscerà più le persone della sua infanzia:

Todo lo que sentía, excluiré, se ha modificado o ha muerto! ¿Qué es lo que conserva aquí puros e inmaculados los sentimientos que yo infundí? Y entonces alguna aldeana entonará uno de aquellos cantares en que yo encerré los sentimientos mas hondos de mi alma, y al oirla mi corazón querrá saltar del pecho, y[...] exclamaré: -“Santa y tres veces santa, bendita y tres veces bendita la poesía que inmortaló el sentimiento humano!

¹³⁴ Rimando, ovviamente, ai celeberrimi passi di Bécquer della prima delle *Cartas literarias* e alla *rima XXI*: “La poesía eres tú, te he dicho, porque la poesía es el sentimiento, y el sentimiento es la mujer.[...] En la mujer la poesía está como encarnada en su ser; su aspiración, sus presentimientos, sus pasiones y su destino son poesía; vive, respira, se mueve en una atmósfera de idealismo que se desprende de ella como un fluido luminoso y magnético; es, en una palabra, el verbo poético hecho carne. [...] la poesía eres tú, porque tú eres la más bella personificación del sentimiento, y el verdadero espíritu de la poesía no es otro”. “ ¿Qué es poesía?, dices mientras clavas/ en mi pupila tu pupila azul./ ¡Qué es poesía! ¿Y tú me lo preguntas?/ Poesía...eres tú.”(pp. 169-171; p. 977).

Il fine della poesia non è da ricercare né nella morale né nella società; essa è, però, l'unico strumento che ha l'uomo per rendersi immortale sulla terra, poiché, se è vera poesia, riesce a trasmettere dei sentimenti capaci di commuovere nello stesso modo generazioni diverse¹³⁵.

Trueba concepisce un prologo assolutamente funzionale, in cui ogni parte è studiata per assolvere a uno scopo ben preciso. Non è un caso che tutti i prologhi del poeta siano autoriali, poiché egli affida alle sue prefazioni l'importante compito di fornire al lettore delle informazioni indispensabili per comprendere la sua poesia. Non c'è traccia di notizie superflue, tutto ciò che scrive è essenziale e ben strutturato nell'economia del testo. Non poteva, quindi, mancare un accenno alla genesi del volume e una veloce presentazione dello stesso. Dopo il preambolo generale sulla concezione della poesia, dunque, Trueba si sofferma sul suo libro che, come afferma, è stato composto proprio perché fin dalla sua infanzia la poesia popolare "ha sido mi embeleso". In seguito, rivolgendosi direttamente ai lettori:

No busquéis en este libro erudición, ni cultura, ni arte. Buscad recuerdos, y corazón y nada más. [...] ¿Qué entiendo yo de griego ni de latín, de preceptos de Aristóteles ni de Horacio? Habladme de cielos y mares azules, de pájaros y enramadas, [...], de amores y alegrías y tristezas del pueblo honrado y sencillo, y entonces os comprenderé, porque de eso nada más entiendo.

No faltará quien encuentre pueril el lenguaje en que generalmente expreso mis pensamientos. No hay lenguaje más pueril que el del cariño y la inocencia, el de las madres y los niños; pero ¿dónde hay más pureza y sentimiento que en los niños y las madres?

Il rifiuto delle regole e dei precetti classici è, ovviamente, di eredità romantica, come romantico potrebbe sembrare anche l'entusiasmo per l'elemento popolare. L'approccio, tuttavia, è assai diverso, basti sottolineare l'assenza dell'ispirazione improvvisa e spontanea, che lascia il posto ai ricordi e al cuore. Fondamentale,

¹³⁵ Ritorna, in modo assolutamente implicito, come spesso succede nei testi di Trueba, il concetto del valore assoluto della poesia accennato da Cañete nel prologo alla *Primavera* di Selgas.

per accentuare la profonda diversità con il movimento romantico, è l'indispensabile semplicità del linguaggio. Il sentimento, che è l'anima della poesia, può esprimersi solo attraverso una lingua limpida che non lo nasconde o e non lo altera, mascherandolo con artifici retorici.

Le poesie sono state composte pensando alla terra natia, alimentate con i ricordi e così “ha perdido el arte, pero ha ganado el sentimiento. En resumen: he compuesto mis cantares como sé, a la buena de Dios, como el pueblo compone los suyos.” Tale dichiarazione di poetica, d'altra parte, esclude qualsiasi tipo di approfondimento teorico su *forma* e *fondo*, concetti tanto amati da alcuni prologhisti, soprattutto allografi, che cercano di inquadrare la poesia di cui si occupano entro categorie generali per definirla e comprenderla all'interno di un gruppo riconosciuto.

La novità del libro di Trueba, inoltre, non consiste solo nel tipo di poesia che scrive, ma anche nella concezione unitaria della raccolta. La scelta di comporre il volume, dettata dalla passione per la poesia popolare e dalla necessità di esprimere i sentimenti annidati nei ricordi, è presentata dall'autore come il progetto di un libro dal contenuto definito, con un titolo attinente ed esplicativo ed un prologo per dimostrarlo. Il proposito di Trueba si avvicina molto al tentativo di Selgas che pure aveva ideato una raccolta unitaria, *La Primavera*, con 'fondo' e 'forma' omogenei. Il poeta murciano, però, forse perché ancora alle prime armi, non era stato in grado di fornire una concezione poetica personale, chiara e definita come supporto alle sue poesie.

La questione della definizione della poesia stava, evidentemente, molto a cuore a Trueba, e, infatti, la riprende due anni dopo nel già citato articolo “Lo que es poesía”¹³⁶. Come ho già anticipato, López Estrada ha confrontato il testo dello

¹³⁶ La definizione della poesia in questi anni si configura come problema; anche Milá y Fontanals tenta di rispondere al quesito, posto in primo piano nel suo *Compendio de Arte poética*. Secondo la definizione proposta dall'intellettuale, la poesia è “El lenguaje de la pasión o de la imaginación animada, formado por lo común en números regulares” e anche “es el sentimiento de lo bello expresado y producido por medio de palabras”. Anche José Coll y Vehí, nei suoi

scrittore cantabro con le *Cartas literarias* di Bécquer e il prologo di Campillo alla sua raccolta di poesie, datata 1858, di cui mi occuperò in seguito. In realtà, il racconto-articolo del 1860 non fa che ampliare, senza modificarle, le idee espresse nel prologo appena esaminato. E' da notare, tra l'altro, che la struttura dei due scritti è molto simile, poiché presentano due momenti di dialogo con il lettore, all'inizio e in chiusura, e una parte narrativa che vede protagonista l'autore stesso. Non mi dilungherò su questo testo, sia perché non si tratta di un prologo, sia perché altri lo hanno già esaminato. Vorrei solo porre l'accento su alcuni concetti che completano le idee abbozzate nel *Libro de los cantares*: dopo aver ribadito che l'anima della poesia è il sentimento e che la poesia nasce dal cuore, il poeta precisa che poesia e versi non sono la stessa cosa¹³⁷ e giunge, quindi, ad una nuova definizione di poesia, che sarebbe la "esencia de la belleza moral"¹³⁸. Trueba, infine, accenna ad una concezione che spesso è stata messa in relazione con i poeti e artisti più moderni del secondo ottocento, ossia l'idea della fusione delle arti: secondo il poeta, "la poesía, la pintura y la música son hermanas"¹³⁹.

Elementos de literatura del 1856 (COLL Y VEHI, J., *Elementos de literatura*, Madrid, Rivadeneyra, 1856) tenta di offrire una denominazione di poesia, la quale "no depende ni del lenguaje ni del estilo; depende del fondo de la obra, está en la idea misma, en el modo de concebir y de sentir." (p. 188). Francisco de Paula Canalejas, analogamente, definisce la poesia come "pura y perfecta realización de la belleza por la palabra" (PAULA CANALEJAS Y CASAS, F., *Curso de literatura general, I La Poesía y la palabra*, Madrid, Imprenta de la Reforma, 1868, p.33).

¹³⁷ Trueba cerca di spiegare i concetti alla padrona di casa, Ana, e quindi adotta un linguaggio comprensibile, non accademico, e fa uso di numerosi esempi di carattere quotidiano: "la poesía no tiene más que dos vestidos decentes; uno de ellos es la prosa y el otro el verso, y como con el verso está más guapa que con la prosa, se despepita por ponerse ese vestido y no el otro". (Cito dall'edizione di López Estrada, p.199). L'autore ribadisce altresì che il 95% delle persone non sanno cos'è la poesia e la confondono con i versi. Neanche coloro che hanno scritto delle poetiche sono stati in grado di definirla, da Aristotele a Martínez de la Rosa (p.210).

¹³⁸ La definizione giunge al termine di varie approssimazioni in cui Trueba ha cercato di portare la sua interlocutrice alla comprensione del concetto. Egli, infatti, le ha spiegato che la poesia è nei sentimenti che si provano nel cuore e "está en el gusto delicado". Alla fine, sarà la stessa Ana ad esclamare che la poesia è "Todo lo noble, todo lo hermoso, todo lo dulce, todo lo tierno, todo lo santo que una siente en este mundo!" (p.210)

¹³⁹ In realtà, si potrebbe risalire ad altre similitudini per queste asserzioni, basti citare il prologo di Wordsworth alla seconda edizione delle *Lyrical Ballads* del 1800, in cui si legge: "We are fond of tracing the resemblance between Poetry and Painting, and, accordingly, we call them Sisters". La prefazione del poeta inglese, in effetti, presenta concetti assai vicini alle idee espresse da Trueba nei suoi testi teorici, primo fra tutti la difesa di un linguaggio naturale preso

Infatti, oltre alla poesia, anche le altre arti possono essere poetiche, così come spiega attraverso il concetto della “poesía del arte”, per il quale “el original no encanta tanto como la copia”¹⁴⁰.

Alcuni anni dopo, prologando il nuovo volume di poesie, *El libro de las montañas*, Trueba riprende le stesse idee dei due testi precedenti; il suo primo volume poetico è citato già nella prima riga, poiché è messo dall'autore in stretta relazione con il secondo, che è “su hermano”- concetto ripetuto per tre volte. Con gli anni, è cambiata la priorità delle informazioni da trasmettere al lettore e, quindi, la struttura del prologo è decisamente diversa. Innanzitutto è suddiviso in modo assai razionale, in quattro sezioni contrassegnate da numeri romani. Non ci sono aneddoti o racconti atti ad illustrare le idee poetiche, e in primo piano (I) compare il lavoro del poeta stesso e l'intenzione del libro che, come il precedente, si presenta come progetto unitario:

Hace años escribí un libro en verso y le llamé El libro de los cantares porque estaba inspirado en los del pueblo y reflejaba el carácter particular de estos cantares, y ahora he escrito otro y lo llamo El libro de las Montañas porque está inspirado en las de Cantabria y refleja, más o menos débilmente, el carácter particular de estas montañas. [...] Yo soy un poeta que se parece mucho al pueblo y nada a los sabios, y diciendo esto digo que este libro sólo se llama El libro de las Montañas porque refleja lo que el pueblo ve en las montañas en que se ha sentido y compuesto.

Nel secondo paragrafo Trueba raccoglie e commenta un topico molto frequente in tutto il periodo, ovvero la presunta crisi della poesia ed il timore della sua scomparsa. Il poeta non si trova d'accordo con tali preoccupazioni, secondo lui

dal popolo, l'unico capace di esprimere i sentimenti più puri e incontaminati, proprio perché a contatto con la natura.

¹⁴⁰ Il concetto viene sviscerato anche da Milá y Fontanals nel suo *Compendio de Arte poética*, in cui cerca di rispondere alle seguenti domande: “¿Reconocen las bellas artes alguna relación mutua? ¿Hay algunas leyes generales que convengan y obliguen a todas las bellas artes? ¿Cuando dos bellas artes se reúnen, resultar debe un efecto doblemente poderoso? ¿Será pues acertada la confusión y mezcla recíproca de las artes y de la naturaleza?” Le risposte sono piuttosto prudenti, poiché, benché si riconoscano degli effetti e fini comuni, e si auspichi un certo grado di interrelazione tra le arti, la loro confusione non è considerata positivamente.

“la poesía lo más que hace es mudar de voz”. Infatti, riprendendo un’idea del primo prologo, in cui aveva scritto che la poesia era la “historia de un corazón”, Trueba forza il paragone fino all’uguaglianza e ribadisce l’immortalità della poesia, slegata dalla caducità dei poeti:

La poesía no se irá mientras no se vaya la humanidad, de cuya naturaleza forma nobilísima parte, porque la poesía es el corazón humano.[...] No, no, la poesía no se va ni se puede ir; los que se van son los cantores, porque la humanidad, aunque no ande, ni pueda andar, demasiado ocupada para sentir, anda demasiado ocupada para cantar.

Nella terza sezione Trueba insiste su un concetto già presentato nel suo *cuento*, la diversità tra versi e poesia:

Dícese que el público no quiere versos. Cierto: lo que quiere el público es poesía, que es cosa muy distinta, y si se la ofrecen en versos sencillos, fáciles y armoniosos, la prefiere a la que le ofrecen en prosa. En versos que sólo tienen la primera de estas cualidades, le ofrecí yo la poca o mucha poesía que hay en El libro de los Cantares [...].

L’indicazione della poetica su cui si fonda la sua poesia risalta con chiarezza: i versi devono essere semplici, facili, armoniosi. Solo così la poesia può trasmettere sentimenti puri e genuini, vera espressione del cuore. L’elemento che differenzia i versi veri dai “versos a secas”, che sono “tiesto sin flores o fuentes sin agua”, è sintetizzato da Trueba attraverso l’espressione “lágrimas de ternura”. Si noti che “ternura” assume quasi la valenza di parola chiave della ‘nuova poesia’, poiché riassume in sé i significati di vaghezza, melanconia, tenerezza e sentimentalismo che i poeti di questo periodo vogliono esprimere¹⁴¹.

L’ultima sezione è un inno alla bellezza delle montagne in cui il poeta è nato, e alla dignità della gente che le abita. La grandezza e la magnificenza di tali luoghi e delle tradizioni e credenze che ivi si trasmettono non sono imitabili in alcuna forma artistica. Trueba afferma, così, il punto debole dell’arte, incapace di

¹⁴¹ Anche nei prologhi analizzati nella prima parte, in particolare nei testi di Cañete e di Selgas, il vocabolo compariva con notevole frequenza.

riprodurre lo spirito essenziale della natura. Il suo libro, “puede pasar como libro; pero como libro con pretensiones de reproducir la fisonomía física y moral de la tierra éuscara, no en manera alguna”. L’insufficienza della poesia, ad ogni modo non può essere considerata un difetto, così come aveva manifestato lo stesso Trueba nel suo articolo “Lo que es poesía”; in un passo già commentato, infatti, lo scrittore delineava il concetto della poesia dell’arte, secondo il quale la forma artistica è in alto grado poetica, ed è quindi più piacevole dell’originale che l’ha ispirata. In quella sede, Trueba si riferiva ad un quadro, capace di suscitare delle emozioni molto più profonde rispetto al paesaggio originale che rappresentava¹⁴². Il discorso, ad ogni modo, può essere applicato anche ai *cantares* del poeta stesso che sono, appunto, vera poesia e, benché non possano pretendere di esprimere la vera natura della terra e della gente che li ha ispirati, sono in grado di destare profonde sensazioni anche in chi non conosce quei magnifici paraggi naturali¹⁴³.

¹⁴² Si confronti con il discorso di Bécquer nella seconda delle *Cartas literarias* a proposito delle sensazioni trattenute nella memoria per essere espresse in un momento di tranquillità: “siento, sí, pero de una manera que puede llamarse artificial; escribo como el que copia de una página ya escrita; dibujo como el pintor que reproduce el paisaje que se dilata ante sus ojos y se pierde entre la bruma de los horizontes”(p. 171) La poesia, dunque, è ‘artificiale’, ma, proprio per questo, consente ai poeti di esprimere e trasmettere sensazioni autentiche.

¹⁴³ La poetica dell’autore è ulteriormente affermata nel componimento che apre la raccolta del 1867, intitolata *A la musa*, in cui si leggono versi come i seguenti: “Yo no soy de esos poetas/tiranuelos y egoístas/que en la cárcel de su gusto/tienen a la poesía./”Vuela por el mundo, vuela,/te digo todos los días,/porque todo el mundo es patria/ de los que en el mundo habitan, /y Dios, que carta te ha dado/ de libre y cosmopolita,/a la humanidad entera/quiero que cantes y sirvas’ [...] pero tu, mansa y sencilla,/ en vez de tender el vuelo/ por regiones infinitas,/ vas a posarte en las ramas del santo árbol de Guernica/ o en las que dan grata sombra/ a la pobre casería [...] / ‘Si canto en estas montañas/fe, libertad y familia/para el universo canto,/que el objeto que me inspira/derecho me da a llamarme/cantora cosmopolita’.

2.1.2.Ferrán

Augusto Ferrán¹⁴⁴ è senza dubbio uno dei maggiori poeti del cosiddetto periodo prebécqueriano ed è stato spesso studiato proprio in base alla sua relazione con Bécquer¹⁴⁵. Il suo contributo al rinnovamento della lirica spagnola fu fondamentale soprattutto per il riconosciuto¹⁴⁶ ruolo di iniziatore della “moda” dei *cantares* originali, pubblicati nel 1861 nella raccolta *La Soledad*. Il suo interesse per la poesia popolare, che, come si è visto, condivideva con molti suoi contemporanei, trova una consonanza perfetta nella letteratura tedesca, ed in

¹⁴⁴ Augusto Ferrán y Forniés (Madrid, 1835-1880). Dopo gli studi compiuti nella capitale, trascorse un lungo periodo in Germania, sul quale non si possiedono molte informazioni. Julio Nombela riferisce sulla sua permanenza a Monaco, dove “aprendió los preciosos *Lieder*, enriquecidos con la música de Schubert, Mendelshonn y Schumann”. Rientrato a Madrid nel 1859, fondò la rivista *El Sábado* e collaborò con Nombela in *Las Artes y las Letras*. Nel 1860, dopo un viaggio a Parigi, conobbe e divenne subito amico di Bécquer, che stava allora componendo le prime *Rimas*, mentre Ferrán preparava la pubblicazione de *La Soledad*. Tra il 1862 e il 1863 collaborò con il *Semanario Popular*, diretto dal cognato Florencio Janer, apportando il suo interesse per la cultura germanica e la poesia popolare. Tra il 1865 ed il 1868 si trasferì ad Alcoy, dove diresse il *Diario de Alcoy*. Alla morte dell'amico Bécquer collaborò alla preparazione dell'edizione della sua opera, come testimonia Rodríguez Correa nello stesso prologo. Nel 1871 pubblicò *La Perexa* e nel 1872 partì per il Cile, dove rimase fino al 1877; al ritorno, fu ricoverato in un istituto per malati mentali, dove morì nel 1880. Sull'autore si vedano COSSÍO, *Op.cit.*, pp. 361-369; DÍAZ, *Op.cit.*; CUBERO SANZ, *Op.cit.*; RUBIO JIMÉNEZ, J., “Augusto Ferrán y Forniés”, *El Gnomo*, 2, 1993; ÁLVAREZ SELLERS, M.R., “Augusto Ferrán, un poeta olvidado”, *Salina*, 1991; COSTA FERRANDIS, J., RUBIO JIMÉNEZ, J., “Augusto Ferrán director del diario de Alcoy”, *El Gnomo*, 1, 1992; RUBIO JIMÉNEZ, J., BONA LÓPEZ, J., “Nuevos documentos sobre Bécquer y Augusto Ferrán”, *Ínsula*, 528, Dic. 1990, pp.18-19; PAGEARD, R., “Bécquer, Ferrán y Juan Ramón Jiménez”, *Ínsula*, 528, Dic. 1990, p.32; RIBBANS, G.W., “Augusto Ferrán, el mejor amigo de Bécquer”, *Ínsula*, 112, 1955.

¹⁴⁵ Si veda come Díaz esordisce nel suo studio sul poeta madrileni: “La figura de Augusto Ferrán permanecerá vinculada a la de su amigo Gustavo Adolfo Bécquer, no sólo por la entrañable amistad que los unió [...], sino porque ambos son gestores del rico movimiento de renovación poética [...]”. (DÍAZ, *Op.cit.*, p. 9)

¹⁴⁶ Nella lettera citata precedentemente di Ventura Ruiz Aguilera si legge “En los *Cuentos de vivos y muertos* reivindica para sí Trueba la rehabilitación de la poesía popular [...]. ¿Qué entenderá por poesía popular? Porque si entiende y la limita a los cantares, él en su vida ha hecho uno o se los ha guardado, habiendo sido Ferrán el primero entre los modernos que hizo un número regular de ellos.”

particolare in Heine¹⁴⁷, che egli impara a conoscere durante il soggiorno in Germania: “Para Ferrán, la poesía de Heine fue como un descubrimiento deslumbrador que le mostraba cómo podía existir en su época [...] una poesía íntima, sencilla, que expresaba los sentimientos más profundos, sin emplear la retórica altisonante habitual. [...] era la poesía que él había tratado de descubrir en las fuentes populares. Ferrán notó enseguida la semejanza que hay entre una copla dolorida cantada en Andalucía y los ‘*Lieder*’ de Heine.”¹⁴⁸ I due elementi, la poesia popolare e Heine, si fondono e si completano perfettamente in una rielaborazione assolutamente originale, che non segue pedissequamente nessuna delle due influenze. Ferrán, nelle sue raccolte originali, *La Soledad* e *La Pereza*, si propone, dunque, come modello di una sintesi riuscita tra le due tendenze in auge nei decenni centrali del secolo; importantissimo è anche il suo ruolo di diffusore della poesia di Heine, che si espleta attraverso alcuni contributi fondamentali, non solo sotto forma di traduzioni dirette o rielaborazioni, ma anche attraverso testi critici di poetica; si deve citare anche la collaborazione con il periodico *El Semanario popular* negli anni 1862-1863, che lo rese “la revista más heiniana de la época”,¹⁴⁹ nonché la fondazione di due periodici, *El Sábado*, subito dopo il rientro dalla Germania, inteso proprio come strumento di divulgazione della letteratura che aveva imparato ad amare durante il suo viaggio, e il *Diario de Alcoy*, che vide la luce tra il 1865 ed il 1866, in cui pubblicò altre traduzioni e testi critici.

L’influenza subita da Heine è riconosciuta dallo stesso Ferrán nel brevissimo prologo anteposto al suo primo volume, che riproduco interamente¹⁵⁰:

¹⁴⁷ Julio Nombela, sui cui scritti si basa buona parte della ricostruzione biografica di Ferrán, sottolinea che il poeta “aspiraba a ser un discípulo de Heine, con quien tenía muchos puntos de contacto.” In NOMBELA, J., *Impresiones y recuerdos*, III, 203, citato da CUBERO SANZ, p.5.

¹⁴⁸ CUBERO SANZ, *Op.cit.*, p.169

¹⁴⁹ GÓMEZ DE LAS CORTINAS, *Op.cit.*, p.92

¹⁵⁰ Ferrán espone le sue idee di poetica principalmente in due luoghi: il prologo al primo volume e la recensione di *Armonías y Cantares* di Ruiz Aguilera pubblicata sul *Diario de Alcoy*, da lui diretto, nel numero 153 del 3-IX-1865, di cui mi occuperò oltre.

He escrito estos versos en el estilo sencillo y espontáneo de las canciones populares, las cuales he intentado imitar.

Si me he separado algunas veces del carácter peculiar de este género de poesías, no lo puedo atribuir más que a mi predilección por ciertas canciones alemanas, entre ellas las de Enrique Heine, que en realidad tienen alguna semejanza con los cantares españoles.

Al principio de esta colección he puesto unos cuantos cantares del pueblo, de los muchos que tengo recogidos, para estar seguro al menos de que hay algo bueno en este libro.

En cuanto a mis pobres versos, si algún día oigo salir uno solo de ellos de entre un corrillo de alegres muchachas, acompañado por los tristes tonos de una guitarra, daré por cumplida toda mi ambición de gloria y habré escuchado el mejor juicio crítico de mis humildes composiciones.

É chiara la volontà di attenersi ad una poesia di tono popolare, definita immediatamente come semplice e spontanea: Ferrán vorrebbe che le sue composizioni fossero “confuse” con *cantares* del popolo, che ha cercato di imitare. Ammette, comunque, una rielaborazione colta del materiale, secondo l’insegnamento della poesia tedesca. La professione di umiltà che segue è topica e non aggiunge informazioni rilevanti. In poche righe, dunque, Ferrán definisce il suo volume ed il genere di poesia che persegue, delineando una corrispondenza netta tra testo prefativo e testo poetico, nei quali ornamenti e artifici retorici sono banditi a favore della concisione e della chiarezza espressiva. Due commentatori di *La Soledad*, Florencio Janer e lo stesso Bécquer¹⁵¹, sottolineano la derivazione tedesca, anche se non citano espressamente il debito

¹⁵¹ Il testo di Bécquer compare come recensione con il titolo “Crónica anónima” su *El Contemporáneo* del 20.01. 1861 e alcuni anni dopo fu anteposto alle Opere complete di Ferrán (1877 e 1893), con l’attribuzione di una funzione prefativa. Ovviamente non si può considerare alla stregua di un prologo, poiché non era questa l’intenzione dell’autore. Leonardo Romero Tobar, nella sua edizione delle opere di Bécquer già citata in precedenza, commenta: “De la importancia de este texto como síntesis de la poética Bécqueriana han hablado todos los estudiosos del poeta. Además del comentario que aquí se formula sobre poemas escritos o recogidos de la tradición oral por su amigo Ferrán, Bécquer desarrolla ideas literarias tan importantes en su universo personal como la contraposición entre *poesía popular* y *poesía del arte*, la condición de *poeta primigenio* ostentada por el pueblo cantor y el papel representado en las modernas literaturas alemana y española por los poetas que han escrito siguiendo los modos de la poesía popular.” (p.1099).

contratto con Heine, così chiaramente denunciato dallo stesso autore¹⁵². Ne *La Soledad*, che è composta da una sezione di 84 cantares popolari, i *Cantares del pueblo*, e da una sezione di 144 poesie originali, la forma popolare delle quartine assonanti, i temi tradizionali e alcuni procedimenti tipici –il volgarismo, la ripetizione, l’uso dei diminutivi – si sposano con la concisa e difficile semplicità e spontaneità, il contenimento calibrato dei sentimenti e l’ironia di provenienza heiniana, responsabile, altresì, di una progressiva sfumatura dei mezzi espressivi e di un graduale allontanamento dal “gruppo”, per una maggiore focalizzazione sull’io, sul mondo interiore del poeta. Manuela Cubero Sanz ha cercato di individuare alcune puntuali corrispondenze tra le poesie originali di Ferrán e alcuni *Lieder* di Heine, benché si tratti per lo più di semplici suggestioni¹⁵³. Graham Orton, tuttavia, esprime un’opinione controcorrente: secondo lo studioso, infatti, “Ferrán’s *cantares* do not remind us of Heine. They are short unrhyming, unmusical verses and they contain nothing of Heine’s humor and delicacy. Thematically few of the poems point to Heine.”¹⁵⁴

Per concludere, vorrei accennare ad uno dei pochi testi in cui Ferrán espone le sue idee poetiche, pubblicato come recensione ad *Armonías y cantares* di Ruiz

¹⁵² Florencio Janer si riferisce all’influenza della poesia tedesca in generale nella sua recensione a *La Soledad*, pubblicata su *El Museo Universal* il 19.V.1861: “[...] su predilección por ciertas canciones alemanas que en realidad tienen alguna semejanza con los cantares españoles. Pero esta misma predilección, por más que el autor no haya imitado a los poetas alemanes más aplaudidos en semejante género de publicaciones, influye lo bastante para que las bellezas en que abunda su libro sean de mil géneros distintos en cuanto al fondo del pensamiento.”

¹⁵³ Per quanto riguarda *La Soledad*, Cubero Sanz indica l’influenza del *Lied* 41 di *Die Heimkehr* sul tema svolto dal *cantar* LXXIII; il testo XLIV, invece, mostra, secondo la studiosa, l’influenza del *Lied* 36 della stessa raccolta, sempre relativamente alla tematica, benché Ferrán ometta la sfumatura ironica dell’originale; il *cantar* CVII prende spunto dal *Lied* 61, ancora di *Die Heimkehr*. Cubero Sanz individua anche delle corrispondenze meno precise, delle suggestioni che le paiono evidenti, nonostante non risalga direttamente ad un testo originale definito, bensì ad un’atmosfera heiniana generale: i *cantares* evidenziati sono il XXVII, il XXXI ed il XLII. Anche Gómez de las Cortinas, nell’articolo precedentemente citato, sottolinea l’influenza preponderante di Heine su *La Soledad*: “*La Soledad* significa la superación de la poesía de Trueba por el arte de Heine; es la depuración de la ganga impura, de la vulgaridad y el prosaísmo de los poetas neopopularistas y, al mismo tiempo, es la ponderación, la simplicidad y la medida que faltaba en el arte incontenido de Selgas. Ferrán es el representante de un nuevo género.”

¹⁵⁴ ORTON, *Op.cit.*,p.211.

Aguilera sul *Diario de Alcoy* il 3.IX.1865, numero 153. Ferrán traccia una sorta di storia del *cantar*, considerandolo un'evoluzione del *romance*:

los Romances antiguos fuéronse olvidando, siendo sustituidos por otros que, después de sufrir mil alteraciones y presentarse sucesivamente de maneras tan distintas como originales, han llegado hasta nuestra época bajo la forma sencilla de Cantares.

Las transformaciones por que han pasado los romances han sido lógicas y muy dignas de estudio, y la última forma bajo la que hoy se presentan es muy adecuada a la época en que vivimos.

Infatti, la caratteristica principale del tempo presente, secondo Ferrán è la sintesi, ma, in primo luogo, “la Idea es señora del mundo, y la Idea tiende a avasallar todo”. Più precisamente, se tale affermazione è vera per “las diversas manifestaciones del espíritu moderno”, a maggior ragione lo sarà per la letteratura, nella quale “para su mayor engrandecimiento y esplendor, quiere la Idea imperar soberanamente y ser su reina absoluta.”. Tornando al discorso dei *cantares*, Ferrán afferma che essi sono una manifestazione evidente di quanto ha affermato, poiché sono “los antiguos romances condensados y despojados de todas sus galas y ornamentos”, e, soprattutto, “atendiendo más al fondo que a la forma, son guardadores fieles de un pensamiento, de una idea presentada con la mayor sencillez y sin aparato de ninguna especie.”¹⁵⁵. Inoltre, “esas pequeñas composiciones [...] encierran a veces todo un poema, son hijas del pueblo”. Solo di recente, però, al contrario di quanto è accaduto in Germania e in Francia, gli spagnoli hanno rivalutato i *cantares* e hanno iniziato a comporne di nuovi.

Per quanto riguarda l'opera di Ruiz Aguilera, Ferrán ritiene che il poeta debba perfezionare i suoi componimenti, poiché “les falta alejarse un poco del arte y

¹⁵⁵ Emerge con evidenza la vicinanza di queste idee con quelle di Campoamor, come si vedrà meglio nella Terza parte. Si confronti anche con le opinioni di Bécquer, in particolare sulla descrizione della poesia popolare che compare proprio sul commento scritto per *La Soledad* di Ferrán: “despierta, con una que las toca, las mil ideas que duermen en el océano sin fondo de la fantasía [...] la imaginación que impresiona [...] se inclina la frente cargada de pensamientos sin nombre [...] una frase sentida, un toque valiente o un rasgo natural, le bastan para emitir una idea [...] Esto y no más son las canciones populares.” (cito da FERRÁN, Augusto, *Obras Completas*, Ed. J. Pedro Díaz, Madrid, Espasa-Calpe, 1969, pp.16-17)

detenersi en el terreno del sentimiento, como diría sin turbarse un buen andaluz”¹⁵⁶. In definitiva, a questi *cantares*, come alla maggior parte di quelli pubblicati fino al momento presente, “les falta idea y les sobra palabra”. Infatti, una composizione di pochi versi, “por muy adornada que vaya a lo exterior, si en el fondo no oculta un pensamiento que hiera pronto la imaginación, no pasará nunca de ser mediana.” Ferrán, dunque, è un interprete lucidissimo di una concezione della poesia che privilegia il “fondo” alla forma, poiché la poesia si identifica quasi con il “pensamiento” che deve colpire l’immaginazione.

¹⁵⁶ In nuce, traspare la realizzazione della fusione tra elemento popolare e elemento sentimentale che porta alla creazione delle *rimas*.

2.2. Poeti sentimentali: Blasco e García Sanchez. Il prologo di Barcia a Zamora y Caballero

Dalla fine degli anni cinquanta cominciano a comparire sui periodici delle composizioni che presentano un contenuto soggettivo, sentimentale, inquadrato in forme brevi, derivate dall'insegnamento di Sanz. Probabilmente l'autore più rilevante è Ángel María Dacarrete¹⁵⁷, collocato dalla maggior parte dei critici in una sorta di "triade prebecqueriana" insieme a Arístides Pongilioni e Augusto Ferrán. In effetti, la maggior parte delle poesie di Dacarrete sono delle *rimas*, e nascono dalla assimilazione dell'influenza tedesca all'interno di strutture formali brevi e semplici, in cui predomina il gioco simbolico. Dacarrete compone in un primo tempo poesie di taglio classicista, si lascia in seguito influenzare dal romanticismo per approdare, grazie anche a tale apprendistato, alla sua poesia più alta alla fine degli anni Cinquanta. Da ultimo torna ai toni dell'esordio, forse per non competere con Bécquer, che nel frattempo aveva iniziato a pubblicare. Lo studio più dettagliato sulle poesie di Dacarrete è stato condotto da Dionisio Gamallo Fierros, che ha messo in luce le caratteristiche che le avvicinano alle *Rimas*, benché, come dimostra Ribbans, talvolta attribuisca un'influenza di Bécquer sul Gaditano, che dovrebbe essere, invece, l'inverso¹⁵⁸. Nelle sue composizioni, di difficile datazione, data la dispersione sui periodici dell'epoca e

¹⁵⁷ Ángel María Dacarrete Hernández (Puerto de Santa María, Cádiz, 1827- Madrid, 1904), studiò con Alberto Lista a Cadice, poi si trasferì a Siviglia, dove probabilmente conobbe e frequentò Bécquer. Approdato a Madrid, terminò gli studi di diritto e consolidò la sua carriera letteraria, scrivendo soprattutto per il teatro: drammi, zarzuelas, commedie e adattamenti da testi francesi. Si introdusse nell'ambiente politico e assunse diversi incarichi, tra cui quello di Governatore civile di Valladolid e Burgos e di Ministro del Tribunal de lo Contencioso Administrativo. Le sue poesie furono riunite in volume dopo la sua morte, nel 1906. (DACARRETE, Á. M., *Poesías*, Madrid, Tipografía del Sagrado Corazón, 1906). Sull'autore si vedano GAMALLO FIERROS, D., "Un Bécquer que no es Bécquer, anterior a Bécquer. Ángel María Dacarrete.", in *La Estafeta Literaria*, 11, 25.VIII.1944, p.21, e RIBBANS, G.W., "Bécquer, Byron y Dacarrete" in *Revista de Literatura*, IV, 1953, pp.59-71

¹⁵⁸ Si tratta del caso specifico della poesia "Dime", commentata da Ribbans (RIBBANS, "Bécquer, Byron y Dacarrete"... pp.65-66)

la tarda edizione a cura dei suoi discendenti, si avverte un chiaro tono heiniano, sia sul versante intimista che, soprattutto, su quello sarcastico; evidente la ripresa di alcuni temi del poeta tedesco, come la perfidia velenosa della donna e l'immagine dei serpenti¹⁵⁹. Dacarrete, inoltre, risente del modello metrico inaugurato dalle traduzioni di Sanz; egli privilegia ampiamente l'alternanza di endecasillabi e settenari/quinari¹⁶⁰. Purtroppo, come ho appena annotato, il poeta non pubblicò nessuna raccolta di poesie in vita e, tra l'altro, neanche l'edizione del 1906 è corredata di prologo. Non ho individuato, inoltre, altri scritti dell'autore in cui sia possibile ravvisare le sue idee poetiche.

Dacarrete, ad ogni modo, non era certo l'unico a seguire i modelli offerti dalle letture straniere e dalle traduzioni che circolavano, come anche dagli esempi di Ferrán e delle prime pubblicazioni di Bécquer. L'ambiente in cui si muovevano i letterati era spesso lo stesso e, com'è noto, essi si riunivano sia nei salotti privati che nei rinomati caffè, come il Café Esmeralda o il Café Suizo.

¹⁵⁹ Nella stessa poesia "Dime", ad esempio.

¹⁶⁰ Marta Palenque, nell'importante antologia di poesia spagnola del secondo Ottocento da lei curata, riscopre due composizioni assai precoci di Dacarrete, pubblicate sul periodico di Siviglia *El álbum de las bellas*, nei numeri 7 e 35 del 1849. Secondo la studiosa, una di esse, intitolata "La silfa y la niña", possiede già le caratteristiche della poetica sviluppata posteriormente a Madrid, ed ipotizza che possa trattarsi di una traduzione o imitazione dello stesso Heine. In tal caso, "esta canción [...] subraya ya no sólo la importancia de Dacarrete como precursor, sino como introductor de una nueva *manera* en la poesía española." (PALENQUE, MARTA, *Auras, gritos y consejos. Poesía española (1850-1900). Antología*, Universidad de Extremadura, 1991, pp.111-113)

In particolare, ho scelto di soffermarmi su due poeti, Eusebio Blasco¹⁶¹ e Ramon García Sanchez¹⁶²: entrambi pubblicano le loro prime raccolte negli anni sessanta, entrambi riuniscono in volume poesie di diverso genere, entrambi usufruiscono di un prologo allografo che non coglie interamente le novità insite in alcuni componimenti. Blasco, però, pubblica pochi anni dopo una seconda raccolta in cui si apprezza una notevole evoluzione nella direzione intimista, segnata dal prologo autoriale.

Francisco Damato prologa *Veladas de verano* di Eusebio Blasco nel 1861¹⁶³. L'inizio del prologo sembra promettente:

Las ilusiones tienen su capullo como las flores: los sentimientos del corazón su aroma como el ámbar, y los pensamientos su galanura como la naturaleza.

Es óbvio, es sencillo que, al través de ese inmenso cortinaje de la invención, de los sueños, de las ilusiones, se columbran ideas realizadas, verdades inconcusas y ciertos mágicos sonos de lo real y positivo.

¹⁶¹Eusebio Blasco (1844-1903) Di origine aristocratica, fratello del drammaturgo Ricardo Blasco e figlio di un noto architetto, iniziò la carriera come giornalista a Zaragoza, scrivendo per il settimanale satirico *La Fritada* (1862). Nel 1863 si trasferì a Madrid e collaborò nei periodici *Gil Blas* e *La Discusión*. In questi anni divenne amico di Bécquer e delle personalità più influenti sia in campo letterario che politico, come Ruiz Zorilla o Emilio Castelar. Direttore generale di Correos sotto la Restaurazione, scelse poi di vivere a Parigi, dove rimase fino al 1894. Nel 1899 fondò la rivista *Vida Nueva*. La sua produzione è assai vasta e comprende raccolte di articoli, come *Los curas en camisa* (1866), romanzi, come *Los dulces de la boda*, (1872) e *Busilis: relación contemporánea*,(1881), racconti, come i *Cuentos aragoneses* (1905), commedie, come *El pañuelo blanco* (1870), e fu il creatore del cosiddetto genere buffo con opere come *El joven Telémaco* (1866) e *Pablo y Virginia* (1867). La sua opera poetica, invece, ispirata all'intimismo, comprende, *Arpeggios* (1866), *Soledades* (1876), *Poesías festivas* (1880) e *Epigramas* (1881). Sull'autore si possono consultare LACUDENA BRUALLA, R. marqués de la Cadena, *Eusebio Blasco, periodista. Boceto para una biografía*. Zaragoza, 1932 e FACI BALLABRIGA, M.A. *Don Eusebio Blasco y Soler: zaragozano, aragonés y pilarista*. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza, 2003.

¹⁶² Scarse le informazioni su questo poeta. Cossío afferma che la data di morte è il 1885 e che pubblicò solo il libro di poesie che qui prendo in considerazione. Secondo lo studioso, “en él pueden apreciarse las influencias de las corrientes poéticas de su tiempo.” Aggiunge che l'influenza “confessata” è quella di Campoamor, poiché un gruppo di sue composizioni sono intitolate proprio *Doloras*; gli sembra, però, “más sensible la de Selgas”, ma compaiono anche alcune imitazioni di Ruiz Aguilera (COSSÍO, *Op.cit.*, p.210).

¹⁶³ BLASCO, E., *Veladas de verano. Ensayos poéticos*, Zaragoza, Imprenta de Vicente Andrés, 1861

La fantasía impera en el corazón como ráfaga luminosa que con su resplandor descubre un nuevo mundo que es el dichoso albergue del poeta.

Damato riesce a suggerire l'atmosfera creativa della nuova direzione intimista, in cui si alternano la realtà e la fantasia; sembra anche emergere un'indicazione interpretativa, secondo la quale la realtà si percepisce facendo penetrare lo sguardo oltre il velo dell'illusione e dell'invenzione poetica. La fantasia creatrice del poeta è capace di scoprire un nuovo mondo. Purtroppo il discorso si conclude a questo punto, e il prologo prosegue in forma canonica col commento di alcuni componimenti “atendiendo más a la parte moral que las anima y al sentimiento que las impele, que a las formas y exterioridades”.¹⁶⁴

Cinque anni dopo Eusebio Blasco sceglie di presentarsi in modo assai diverso, conscio dell'evoluzione che ha sperimentato la sua poesia. La raccolta è pubblicata a Madrid, con il titolo di *Arpegios. Páginas en verso*¹⁶⁵, ed è lo stesso poeta a redigerne il prologo, intitolato “preludio”. Si tratta di un testo ben articolato e dinamico, dotato di una certa leggerezza, che corrisponde perfettamente a quella che caratterizza l'intera raccolta. Blasco tocca tutti i punti fondamentali di un buon prologo: destinatario, contenuto, genesi, spiegazione del titolo. Benché l'autore affermi che i componimenti sono stati redatti in epoche diverse e sono stati riuniti su suggerimento di una dama “muy bonita”, si percepisce la volontà di uniformarli in una visione unitaria, consolidata dal titolo che li accomuna, come commenta il poeta:

ninguna de ellas [las poesías] merece en verdad el nombre de poesía, a lo menos me permitiré llamarlas Arpegios, que es como si dijéramos la intención de hacer vibrar la cuerda sin llegar a una perfecta armonía.¹⁶⁶

¹⁶⁴ Anche in questo prologo le poesie sono considerate “un ramo con las flores de su juventud”.

¹⁶⁵ BLASCO, E., *Arpegios. Páginas en verso*, Madrid, Alfonso Durán, 1866

¹⁶⁶ In realtà, l'affermazione potrebbe contenere degli spunti interessanti, ma Blasco accenna senza approfondire. L'idea dell'*arpeggio*, quasi un tentativo di trattenere un pensiero, un'impressione, in un arpeggio veloce, comunque incapace di esprimere l'armonia compiuta della realtà ispiratrice, ricorda, anche se alla lontana, le problematiche affrontate da Bécquer

I testi presentano anche un altro aspetto unificante che riguarda la forma; infatti, benché la genesi dei versi sia diversa,

allá van tales como nacieron, sin el desarrollo y la buena forma que pudiera haberles dado después esa gimnasia del espíritu que unos llaman corrección y otros retoque.

Blasco, quindi, pone in rilievo la spontaneità della sua creazione poetica, ma, paradossalmente, pur sminuendo la forma, non esalta il contenuto. Infatti, rivolgendosi direttamente ai suoi “lectores habituales”, li avverte:

Vosotros, mis lectores habituales, los que creéis encontrar en este libro jovialidad y segunda intención, arrojad el ejemplar y no paséis adelante. No se trata de asuntos políticos ni de distracciones literarias; se trata solamente de una colección de versos más o menos cortos, más o menos largos, cuya filosofía, si es que la tienen, solo pudieran entenderla las hijas de Eva, que son los filósofos del amor.

In definitiva, Blasco dichiara la leggerezza dei suoi versi ed il loro carattere amoroso¹⁶⁷. In effetti, le autentiche destinatarie del volume sono le donne e nella dedica accenna al ruolo fondamentale dell'elemento femminile nella creazione poetica:

No se comprende un poeta sin una mujer, ni una verdadera inspiración sin un amor que la produzca. Schiller asegura que el amor es el sol del genio, y un escritor, cuyo nombre no recuerdo ahora, ha dicho que hay algo de mujer en todo lo que nos agrada¹⁶⁸.

Il prologo rimane sempre troppo superficiale, quasi ironico, in corrispondenza con il tono generale delle composizioni della raccolta. L'impressione è che

(nella seconda delle *Cartas literarias*) intorno alla difficoltà della parola per racchiudere l'impalpabile contenuto dell'immaginazione.

¹⁶⁷ La scelta esclusiva del tema amoroso risente forse delle affermazioni Bécqueriane contenute nella III *carta literaria*.

¹⁶⁸ Ritorna il concetto Bécqueriano sull'identità donna-poesia, benché proposto con meno incisività. Nella prima delle *Cartas literarias*, Bécquer scriveva. “El genio verdadero tiene algunos atributos extraordinarios que Balzac llama femeninos y que efectivamente lo son”(p.169). La citazione di Balzac potrebbe corrispondere all'autore di cui non si ricorda il nome, di Blasco.

Blasco, pur avendo cercato un accostamento alle nuove tendenze, soprattutto formali, degli anni sessanta, non sia del tutto convinto della serietà del suo lavoro. La conferma si trova sfogliando il libro, in cui la maggior parte dei testi sono brevi e ripropongono le alternanze di versi lunghi e brevi introdotte da Sanz; non mancano composizioni incentrate sulla contrapposizione del ‘tu’ e del ‘yo’, così tipicamente Bécqueriane, e c’è anche una poesia intitolata “spleen”, quasi una dichiarazione di modernità. I contenuti, tuttavia, raramente sono seri o sentiti. Riproduco due testi, come esempio:

PROBLEMA

Soñé que me adorabas
Y eterno ambicioné que fuera el sueño:
Desperté y que me amabas
Dijiste, dulce sueño.

Ya despierto o dormido
Que eres mi eterno amor tengo por cierto;
En caridad te pido
Me resuelvas problema tan incierto.
¿si viviré dormido?
¿si soñaré despierto?

ADORACIÓN

¡Dios está en todas partes! –dice el cura.-
Luego está en unos labios que amo yo.
¡dejad que un beso mi bautismo seal!
¡dejadme amar a Dios!¹⁶⁹

¹⁶⁹ Nell’introduzione all’edizione delle *Rimas* di Bécquer, Rafael Montesinos si occupa velocemente di Eusebio Blasco, proponendo la sua candidatura a poeta prebécqueriano, per una *rima*, pubblicata proprio in *Arpegios*, che non può essere frutto di una imitazione di Bécquer. Si tratta del seguente testo, che riproduco nella versione riportata da Montesinos: “En el fondo del mar nace la perla;/ en verde roca, la violeta azul;/ en la nube, la gota de rocío;/ en mi memoria, tú.// Muere la perla en imperial diadema;/ en búcaro gentil muere la flor;/ en el aire, la gota de rocío;/ En tu memoria, yo.”. Lo studioso commenta: “Todo es un misterio en torno a estos versos de Blasco. Aparecen por vez primera en su libro *Arpegios* (1866). Él y Bécquer se conocen precisamente ese mismo año (según su propia confesión) en la tertulia del Café Suizo. Blasco firma el prólogo de *Arpegios* en abril de 1866. ¿Tan inmediata fue la influencia Bécqueriana? Gustavo no fue conocido en vida como poeta, sino como periodista y director de periódicos. [...] Es indudable que Blasco antes de conocer a Bécquer escribió

Il giovane Ramón García Sánchez pubblica *Encantos y desencantos. Poesías*, nel 1867¹⁷⁰, in cui raccoglie una serie di componimenti di tipologia varia con una marcata predominanza dei generi più innovativi, come il *cantar*, la *balada* e la *dolora*. Sono presenti, inoltre, alcune poesie brevi con interessanti strutture strofico-metriche, in cui compare l'oramai topica alternanza di endecasillabi e settenari o quinari. Si trova anche un testo intitolato "tu y yo"¹⁷¹ e alcuni *cantares* assai riusciti, in cui compare una heineana donna crudele¹⁷². Purtroppo, né il poeta, che redige una dedica a Don Manuel Henao y Muñoz¹⁷³, né lo stesso Don Manuel, che si occupa di scrivere il prologo vero e proprio, riescono a segnalare nei rispettivi testi i caratteri peculiari delle poesie della raccolta. García Sánchez si limita a deplorare il secolo in cui vive, popolato da "corazones egoístas" che considerano il calcolo il "bello ideal", mentre hanno come unico orizzonte l'interesse e "sus labios solo murmuran una frase: *positivismo*". Contrapponendosi a queste persone, il poeta è un "desgraciado" che "dejándose llevar de los impulsos de su corazón" osa "remontar en alas de su fantasía, a las desconocidas regiones del sentimiento". Delinea, dunque, sommariamente, gli 'ingredienti' della sua poesia.

Il prologhista si pone sulla stessa linea, scagliandosi contro la società contemporanea, degradata e attaccata ai beni materiali, caduta "en el

'rimas', por decirlo de alguna manera, y que las publicó en 1866; es decir, siete años antes de la aparición de las *Obras*. [...] Nunca logró superar la belleza de su primera 'rima' [...] pero en el fondo del mar de los poetas intimistas aún sigue naciendo esta perla que puso Eusebio Blasco." (BÉCQUER, G.A., *Rimas*, edición de Rafael Montesinos, Madrid, Cátedra, 2004, pp.54-56).

¹⁷⁰ GARCÍA SANCHEZ, R., *Encantos y desencantos. Poesías*, Madrid, Imprenta de Rojas y compañía, 1867.

¹⁷¹ "(I) Tú eres, sol de mi vida,/ luz de la aurora,/ iris de la esperanza/más seductora;/ flor pura y bella,/ querube de mis sueños,/ del cielo estrella./ (II) Yo, la noche callada/que luto viste,/ recuerdo del pasado/que llora triste/ ¿por qué, dí, Lola,/ no me das una gracia? /Quiero una sola."

¹⁷² Si veda il *cantar* a pagina 42: "Niña, la que a todo el mundo/ cautivas con tu belleza,/ ¿lloras, quizás, porque sabes/ que son tus lágrimas perlas?// Negros son ¡ay! Tus ojos/ como tu pelo,/ y tus vestidos siempre/ de color negro./Dime hechicera:/ ¿por ventura tu alma/ también es negra?"

¹⁷³ Manuel Henao y Muñoz (1828-1891) Avvocato e giornalista, scrisse il poema *El drama de la vida* nel 1878, ma l'Ateneo ne proibì la diffusione.

indiferentismo”, in cui non può trovare posto il povero poeta, poiché “no encuentra calor al abrigo de nuestros lares”. Al suo posto ora si possono trovare “el arelquín, el payaso, el clown y la diosa de la locura”. Infatti, nelle case ora imperversano “los novelistas modernos” che distillano “en el corazón de nuestras familias un virus ponzoñoso”. Il vero poeta si sente come un “peregrino en un país extranjero”, poiché è colui che

pretende enriquecer sus sentimientos con las inspiradas y vírgenes concepciones de un corazón que se convierte en inagotable fuente de sensibilidad, y con las encantadoras imágenes de un alma que se eleva desde la tierra al cielo.

Il poeta, infatti, ha il potere di elevarsi fino alla sfera del divino, poiché “se espiritualiza, y traspasando su inspiración con mirada de águila el éter que nos circunda, se aproxima a ocupar su asiento junto al trono de Dios.”. Il ruolo del poeta nella società dovrebbe essere quello di guida morale, il problema è che il secolo presente non sembra accettarlo. Henao y Muñoz si augura che i poeti siano di nuovo accolti nelle case, poiché tramite i loro versi l'uomo può diventare migliore.

Vorrei soffermarmi su un volume che presenta alcuni tratti interessanti, *Ecos del alma*¹⁷⁴ di Eduardo Zamora y Caballero¹⁷⁵, il cui prologo è stato scritto da Roque Bárcia¹⁷⁶. La specialità di Zamora y Caballero era il teatro, come sottolinea l'autore del prologo, ma dà comunque alle stampe questo volume, raccogliendo

¹⁷⁴ ZAMORA Y CABALLERO, E., *Ecos del alma. Colección de poesías*, Madrid, F. Martínez García, 1863.

¹⁷⁵ Eduardo Zamora y Caballero (Valencia, 1837- Madrid, 1899). Di professione storico, fu direttore di *La Europa*. Scrisse romanzi, come *La niña expósita* (1863) e commedie, come *La piedra de toque* (1862) e *La última batalla* (1867). La sua produzione poetica comprende *Ecos del alma* (1863), *Romancero de la guerra del Pacífico* (1866) e *El rebusno de Yara, Romancero histórico* (1870).

¹⁷⁶ Roque Bárcia (Siviglia 1823- Madrid, 1885) fu un politico repubblicano attivo nel partito democratico e scrisse numerosissime opere di vario genere, dalla storia, alla filosofia, alla politica ma, soprattutto, fu autore del primo *Diccionario General Etimológico de la Lengua Española* e di un *Diccionario de Sinónimos*.

una serie di componimenti vari, tra cui spiccano alcune poesie di tipo “sentimentale”, come *A un ángel* di cui il prologhista dice che “tiene el color de la juventud, la indecisión **vaga** del recuerdo, y la melancolía de un recuerdo triste”¹⁷⁷.

Il prologo di Roque Bárcia è da segnalare soprattutto per la presenza di una lunga digressione intorno ai diversi tipi di poesia che si coltivano e alle caratteristiche specifiche dei poeti che ad essi si dedicano¹⁷⁸.

Hay poetas que tienen el sentimiento de la Historia [...] y de este sentimiento grave, caballeresco, heroico, nace la Epopeya, la noble matrona de la poesía.[...] Hay otros poetas que nacen con el sentimiento de la creación, con el arte de las formas sensibles, con la emoción de la naturaleza [...] y de aquel inspirado sentimiento de la creación natural, nace la poesía de los campos, de las fuentes, de los ríos, de los árboles, de los astros y de los cielos; nace esa poesía cándida, ingenua, inocente, que da sus acordes irresistibles a la zampoña del pastor.[...] Otros hombres nacen con el sentimiento de la vida, y de este sentimiento penoso, difícil, amargo, profundo, inexorable, de este sentimiento que abandona la naturaleza para hacer la anatomía del mundo; que huye del mundo para encerrarse en nuestro corazón; que halla en el corazón un abismo sin fondo; de este sentimiento nace la poesía de las pasiones, de los desengaños, de las amarguras[...]. Otros hombres vienen al mundo con el sentimiento del siglo en que nacen, de la sociedad en que viven, de los vicios que reinan [...] y de este sentimiento laborioso, incisivo, picante [...] nace la poesía de la sátira, casi de la burla¹⁷⁹.

¹⁷⁷ Si veda come esempio un altro componimento, dal titolo *A ella*: “¿Por qué, hermosa, a mi loco desvarío,/ dime, por qué ceder?/ ¡Yo te quería tanto!... y hoy ¡Dios mío,/ no te puedo querer!// En vano al corazón demando ansioso/un rayo de pasión:/ Tú al hacerme un momento venturoso/mataste mi ilusión.” Al di là del contenuto moraleggiante, si può notare l’alternanza di endecasillabi e senari derivata dalle traduzioni di Sanz.

¹⁷⁸ Interessante anche l’incipit, in cui l’autore si pone alcune domande sulla funzione del prologo: “y algún lector dirá: pues entonces ¿con qué objeto escribes este prólogo? –Con ninguno que diga relación al libro, sino al deseo virtuoso de su autor, que quiere que un nombre proscrito y desgraciado preste el aroma del infortunio á estas floridas páginas.”

¹⁷⁹ Manca nella sistematizzazione di Barcia un inquadramento teorico definito. I trattati di precettistica contemporanei offrono per lo più una visione tripartita della poesia, sulla scorta di Hegel. Primo fra tutti si distingue il già citato Coll y Vehí che scrive: “La poesía se divide en tres géneros: lírico, épico, dramático. [...] Pertenece al género lírico la forma subjetiva o enunciativa; al épico, la narrativa y descriptiva, y al dramático, la dialogada.” (COLL Y VEHÍ, *Op.cit.*, pp.192-193)

Roque Bárcia è convinto, dunque, che la scelta di un tipo di poesia è innata nel poeta. Come asserisce nei paragrafi successivi, inoltre, un poeta può anche coltivare diversi generi, come fa, ad esempio, lo stesso Zamora y Caballero, ma, inevitabilmente, eccellerà soltanto nello stile che gli è connaturale. La presa di posizione a favore della naturalità dell'ispirazione e della creazione poetica è chiara, mentre lo studio è relegato al secondo posto, senza essere neanche menzionato. Sembra calzante, infine, la definizione che Bárcia propone per la poesia sentimentale o intimista, una poesia che scava nelle profondità del cuore umano e trova un abisso profondo e amaro.

Da segnalare altresì il primo componimento del volume, intitolato *A mis lectores*, di cui riporto la prima strofa:

Voy a escribir un libro que hace tiempo
tenía proyectado
Un libro de revueltas poesías
Que mi infelice musa me ha inspirado,
Y como se acostumbra entre poetas
Antes de començar cualquier escrito
Recomendar en prólogo o prefacio
Al público el librito, yo, por seguir la general corriente
De todos los autores,
Pluma en mano y en tono reverente
Voy a hablar de mi libro a mis lectores.

Seguono altre tre strofe in cui l'autore elenca gli argomenti delle poesie, discorre su stile e toni e, infine, fa un appello al lettore: se il libro non sarà di suo gradimento, potrà sempre usarlo come sonnifero.

1.3. Un prologo ulteriore: Barrantes

Nel 1865 si dà alle stampe la seconda edizione delle *Baladas españolas* di Barrantes. Sono trascorsi dodici anni e la ballata ha oramai perso il favore con cui era stata accolta in un primo tempo. L'autore ne è pienamente cosciente, ma rimane convinto sostenitore del genere sperimentato, e sente l'urgenza di difenderlo e distinguerlo dagli innumerevoli plagi e imitazioni che seguirono alla prima edizione. Durante i dodici anni il poeta ha continuato a correggere i testi, cercando di migliorare soprattutto la forma, non solo perché la ritiene l'elemento fondamentale della composizione, ma anche perché Luis de Eguílaz l'aveva criticata nel prologo del 1853¹⁸⁰.

Il prologo di Barrantes si presenta come un canonico prologo ulteriore ed interessa maggiormente per quest'aspetto che per le informazioni di poetica contenute, non molto diverse da quelle espresse nell'avvertenza che precedeva la prima edizione. In primo luogo l'autore professa la propria incapacità a raggiungere neppure lontanamente la perfezione nel genere affrontato:

Estoy muy lejos de alcazar la perfección que mis modelos extranjeros han conseguido. [...] Y que debo culpar solo a mi pequeñez y tosquedad, no tardo en reconocerlo, considerando que, fuera de las lenguas italiana y lemosina, difícilmente habrá otra que como la nuestra se acomode a todos los caprichos de una imaginación verdaderamente poética, y ora blanda y suave, ora enérgica y ruda, ora solemne y acompasada, se pliegue a todas las exigencias de un género de poesía en que entra por mucho la forma, y que tiende a reproducir las varias y más delicadas sensaciones de un alma apasionada.

Barrantes riconosce l'inferiorità della ballata 'spagnola' rispetto ai modelli stranieri, un'affermazione difficile da accettare per molti letterati contemporanei che cercavano di differenziarsi dall'invasione delle letterature estere esaltando

¹⁸⁰ “La forma ha sido el principal objeto de mis correcciones, pues además de la imperfección de que adolecía, me hizo mucha fuerza la observación del ilustre autor del prólogo que va a leerse [il prologo di Luis de Eguílaz è riprodotto anche nella seconda edizione, di seguito a quello di Barrantes] tocante a la inconveniencia de algunos metros.”

quella nazionale. L'autore, però, non cede all'opinione dei suoi critici, che ritenevano il genere inadatto alle lettere ispaniche: la mancanza è solo sua, poiché la lingua spagnola è capace di piegarsi alle esigenze della ballata, in cui predomina l'importanza della forma. In questo modo, Barrantes difende la scelta del genere, assumendosi la responsabilità della mancata riuscita di alcuni componimenti, rispondendo ai detrattori della prima edizione. Di conseguenza, l'autore crede di dovere al pubblico che lo aveva accolto con favore una nuova edizione in cui ha cercato di emendare i principali difetti¹⁸¹. Infatti, negli anni trascorsi, il poeta ha composto poche poesie nuove, perché “en esto de las innovaciones debe irse con mucho tiento el que las hace”. Barrantes si serve del prologo anche per mettere in risalto

la lluvia de baladas que cayó por los años 54 a 56, tiempo en que, no obstante sus agitaciones febriles, hasta los periódicos dieron en la flor de hacer en sus gacetillas paráfrasis más o menos oportunas y acertadas de mis pobres composiciones [...].

Infine, Barrantes conferma l'importanza del gusto del pubblico nel condizionamento delle scelte poetiche degli autori; egli, infatti, afferma che

La flexibilidad y buen acomodo [...] de la balada, y la decidida inclinación del gusto público hacia las de tono picaresco, me ha hecho introducir en la obra algunas que hubiera de buena gana suprimido.

Si tratta, dunque, di un prologo ulteriore classico in cui, oltre alle informazioni inerenti le trasformazioni o aggiunte che ha subito il volume, l'autore risponde a critici e detrattori e dialoga direttamente con il suo pubblico lettore, al quale, per così dire, concede ciò che più ha apprezzato.

¹⁸¹“Excitada por su primera aparición la curiosidad del público y la benevolencia de los críticos, estábales yo obligado por la gratitud, que tanto puede en los pechos nobles.”

3. La scuola di Siviglia e il gruppo andaluso

Dopo la ripresa, nel XVIII secolo degli ideali della scuola di Siviglia dei secoli d'oro, anche nel XIX secolo un gruppo di poeti si propose di continuare a difendere la tradizione poetica della città, mantenendosi fedele ai precetti classici dettati dal decoro e dal buon gusto. Essi, rifacendosi in prima istanza a Lista e Reinoso, ma invocando addirittura il remoto esempio di Juan de Mena e, soprattutto, di Herrera, perseguirono un linguaggio poetico specifico, depurato e ridondante, ritenendo lo stile opulento proprio dell'Andalusia e predilessero le forme metriche solenni ed estese. D'altra parte, Lista aveva dato delle indicazioni ben precise, fissate, inoltre, in un articolo del 1838, dal titolo significativo: "De la moderna escuela sevillana de literatura"¹⁸². Egli si riferiva, ovviamente, a quella sorta alla fine del XVIII secolo intorno all'Academia de Buenas Letras, ma illustrava anche le sue principali concezioni poetiche, base normativa della nuova scuola. Egli, infatti, afferma l'importanza del "buen gusto", ma "para ser poeta no es suficiente el buen gusto sin el genio". Prosegue:

Reconocióse, pues, que no debía exigirse el genio a quien no lo hubiese recibido de la naturaleza; reconocióse también que el estudio no podía darlo, y se miró como objeto primario de la Academia propagar las nociones del buen gusto; porque estas nociones impiden los extravíos del genio poético en los que no lo tienen [...]. todos los que poseen cierto grado de cultura, deben escribir con pureza, corrección y lógica.

Inoltre, benché ammetta che l'ispirazione non si può studiare né imitare, "las formas de elocución, el lenguaje y la organización de los versos" si. E indica come modelli sui quali formarsi, i poeti del XVI secolo: "la predilección a favor de la antigua escuela sevillana del siglo XVI procedió de que su elocución era más correcta, más severa, y sobre todo, más lírica".

¹⁸² LISTA, A., "De la moderna escuela sevillana de literatura", *Revista de Madrid*, tomo I, 1838, pp.251-276.

Uno dei temi più importanti affrontati dal maestro, e che si ritrova nei prologhi dei continuatori della scuola, è quello relativo al rapporto tra forma e “fondo”. Diego Martínez Torrón, nel suo volume dedicato proprio a Lista, così descrive il suo concetto di poesia¹⁸³:

Por un lado el diseño arquitectónico, de exactitud geométrica en la edificación del poema, en la disposición de las ideas –la poesía se constituye de ideas-. Por otro, la pureza y propiedad –exactitud, debería decir- del lenguaje, puesto que la poesía se elabora en la belleza de las palabras. Forma y fondo unidos. Y define las cualidades que debe tener el fondo –lo que llama estilo o pensamientos¹⁸⁴ – y la forma –lo que llama lenguaje o palabras¹⁸⁵.

Juan Valera, lucidamente, definì la scuola con le seguenti parole:

Sobre la escuela sevillana se diría que ha pasado la revolución literaria del Romanticismo sin alterarla gran cosa, que las teorías modernas sobre el arte (la nueva ciencia de la estética) no han influido en ella sino muy poco [...] El buen gusto, que desecha todo extravío, así en el pensamiento como en la dicción, lo elegante, lo correcto y atildado de ésta, cierta grandilocuencia y majestad que recuerdan los acabados modelos de Herrera y de Rioja, lo puro y castizo del lenguaje y la índole española de los sentimientos y de las ideas, resplandecen en estas obras, imprimiéndoles un sello colectivo¹⁸⁶.

José Fernandez Espino, uno dei pilastri della scuola del XIX secolo, e suo definitore, così si esprimeva nel prologo per la poetessa Antonia Díaz de Lamarque¹⁸⁷:

Poeta no es solo el que siente la sublimidad o la belleza, sino el que además de sentir las sabe expresarlas. Ahora bien: puesto que la poesía no está completa sin la expresión, y puesto que así como la palabra es

¹⁸³ MARTÍNEZ TORRÓN, D., *Ideología y literatura en Alberto Lista*, Sevilla, Alfar, 1993, p.163.

¹⁸⁴ “Se estableció la diversidad de los estilos en las calidades variadas de los pensamientos subordinados, con los cuales se expresa una misma idea principal” (LISTA, P.275)

¹⁸⁵ “[...] la del lenguaje, por su pureza, por su propiedad, por las figuras gramaticales y por su conveniencia con el género” (LISTA, p. 275)

¹⁸⁶ Citato in LÓPEZ ESTRADA, *Op.cit.*, pp.55-56

¹⁸⁷ DÍAZ DE LAMARQUE, A., *Entre los Arcades de Roma Eufrosina Elisea : poesías*, Sevilla, Manuel P. Salvador, 1867

signo y cuerpo de la idea, la expresión es lo que da vida y fuerza al sentimiento poético, sin la expresión no puede existir la poesía en el sentido riguroso de esta palabra.[...] no siempre domina la inspiración con el mismo fuego y la misma viveza de fantasía en una composición poética, mucho más si fuera algo extensa: ni todos los momentos son igualmente felices, ni todas las materias son a propósito: es imposible que la fuerza creadora, que viene a ser [...] como la brillante luz de un relámpago, se sostenga a la misma altura en todo el curso de una obra poética; siendo esto evidente, cuando decae la inspiración, preciso es que sostenga casi todo el interés la expresión y el talento; y esto no puede conseguirse sin la gallardía, la riqueza y la gracia de la dicción, en una palabra, sin que la poesía de estilo venga a darle vida.

L'importanza attribuita alla 'forma', all'espressione sonora e ricca soffoca il contenuto, che diventa quasi puro pretesto. La retorica, la tecnica stilistica diventa la chiave della poesia. All'interno della scuola, in realtà, ci furono diverse tendenze e non mancarono delle moderate aperture nei confronti di altre istanze, in primo luogo il romanticismo, secondo la via che aveva indicato lo stesso Alberto Lista. Sorse, così, una corrente particolare, il cosiddetto ecletticismo, propugnato, in primo luogo, da due 'membri' del gruppo Sivigliano. Infatti, Juan José Bueno e José Amador de los Ríos pubblicano nel 1838, giovanissimi, un tometto di poesie con un prologo importante, in cui affermano che, superato il periodo romantico, è divenuto necessario cercare "il bello" dovunque si trovi:

En una palabra, para nosotros han perdido su significación las voces *clásico* y *romántico*, y nos hemos acogido a un completo *eclecticismo*, que, adaptado ya por nuestros más distinguidos literatos, reproducirá con el tiempo la escuela original española, que no debe nada a los griegos ni a los franceses¹⁸⁸.

Juan José Bueno, inoltre, era l'anfitrione della 'tertulia' più prestigiosa della città, dove i poeti del gruppo declamavano non solo le loro composizioni originali, ma anche poesie degli illustri autori del passato glorioso. Esistono anche delle pubblicazioni che riportano le poesie lette in quelle occasioni come il volume *Tertulia literaria. Colección de poesías selectas leídas en las reuniones semanales celebradas en*

¹⁸⁸Cito da COSSÍO, *Op.cit.*, p.84.

casa de Don Juan José Bueno, pubblicato nel 1861¹⁸⁹. In particolare in tale testo compare la traduzione di un articolo del francese Antonio de Latour che commenta proprio le ‘tertulias’ in casa di Juan José Bueno. Avendo accennato ad alcune ‘tertulias’ che si trovano a Madrid, l’autore prosegue

pero en España no ha triunfado aún de tal manera la causa de la centralización que Madrid sea la nación entera, ni puede todavía decirse con verdad que el Arte no tenga en ella más que una capital [...]

E’ necessario, infatti, ringraziare Juan José Bueno,

y sostenerle en el generoso designio de salvar de la ley común, la originalidad de la gran Escuela Andaluza que en los siglos XVI y XVII dió a la Poesía Española los gloriosos nombres de Herrera, Rioja, Arguijo, Jáuregui y otros muchos, y que me parece poco dispuesta a consentir en que las aguas caudalosas del Guadalquivir vayan a confundirse en las escasas del Manzanáres.

La polemica sul centralismo madrileno compare nei prologhi del gruppo Sivigliano, così come la rivendicazione dell’importanza di Siviglia in virtù della sua tradizione letteraria.

Fecero da ponte tra il maestro Alberto Lista e le nuove generazioni di poeti, molti dei quali, pur formandosi in questo ambiente, trovarono poi le strade del rinnovamento, trasferendosi a Madrid, Francisco Rodríguez Zapata e il già citato Fernández Espino. Si può dire che con essi la scuola aveva manifestato un certo vigore perché doveva opporsi alla corrente romantica, ma la giovane generazione che iniziò a scrivere negli anni Sessanta non aveva più nemici da combattere e non riusciva più a esprimere la moderna sensibilità attraverso le norme della scuola. Alcuni dei poeti cercarono comunque di non rinnegare la propria formazione e di tentare una conciliazione tra le moderne tendenze e le norme

¹⁸⁹ *Tertulia literaria. Colección de poesías selectas leídas en las reuniones semanales celebradas en casa de Don Juan José Bueno*, Sevilla, Imprenta del Porvenir, 1861

della scuola, come Cañete e, in certa misura, Campillo. Altri, invece, pur risentendo dell'educazione classicista e del magistero di Lista e Rodríguez Zapata, si distanziarono dai precetti della scuola, come Bécquer, Mas y Prat e Peñaranda, come si vedrà meglio nella Terza Parte.

Navas Ruiz, nell'introduzione all'antologia di poesia del XIX secolo¹⁹⁰ mette in dubbio l'esistenza di una scuola di Siviglia del XIX secolo. Secondo lo studioso,

parece no sólo más sugerente, sino más conforme a los hechos identificar en un marco más amplio ciertas tendencias propias de los poetas andaluces que remiten en parte a la Escuela de Sevilla, en parte a una tradición más vieja: cierto énfasis retórico, gusto por el color, la música y la imagen brillante, cuidado formal.

In effetti, non è necessario porre un'etichetta al gruppo di poeti sivigliani che ruotavano intorno alla tertulia di Juan José Bueno. Risulta evidente, però, dalla lettura stessa dei prologhi, che essi condividevano determinate idee di poesia e che si consideravano appartenenti ad un gruppo differenziato, ben radicato nella capitale Andalusia, di cui difendevano la fondamentale importanza letteraria.

¹⁹⁰ NAVAS RUIZ, *Poesía española...*, pp.18-19

3.1. Campillo e Cañete, prologhisti “di mestiere”

All'interno del gruppo di poeti legati alla Scuola di Siviglia diventa assai normale esplicitare i rapporti di amicizia o di affinità intellettuale attraverso i prologhi. Ho già accennato, tra l'altro, nel primo capitolo, alla tendenza di alcuni poeti o critici a ‘specializzarsi’ nella redazione di prefazioni, proprio in virtù della fama acquisita; i due fattori spiegano la firma di Campillo e Cañete sui testi introduttivi dei poeti più rinomati della scuola Sivigliana, tra cui spicca il nome di Arístides Pongilioni.

In primo luogo, occorre accennare al testo che Campillo¹⁹¹ antepose ai suoi stessi versi, pubblicati nel 1858, intitolato (fatto assai curioso) *¿Qué es poesía?*, e di cui si è occupato Francisco López Estrada nello studio comparativo su Bécquer, Trueba e Campillo. Lo studioso ipotizza che il testo possa aver dato a Bécquer lo spunto per redigere le sue *Cartas literarias*, vista la questione affrontata, la contiguità cronologica e l'amicizia che legava i due poeti. Campillo scriveva ancora da Siviglia, mentre Bécquer, a Madrid, si stava ormai svestendo dei dettami della formazione comune in terra Andalusica. Il prologo, malgrado il titolo promettente, non offre, in realtà, una risposta alla domanda formulata; lascia intravedere una concezione romantica della figura del poeta, genio che sente la feconda fiamma dell'ispirazione, che è in grado di avvicinarsi a Dio, poiché “el vate es su [di Dio] vivísimo reflejo, y el ser destinado a celebrar sus maravillas y grandeza”. D'altra parte, la poesia è illimitata ed immortale, ma, nel momento in cui si pone nuovamente la domanda, risponde

¹⁹¹ Narciso Campillo (Siviglia, 1835 – Madrid, 1900). Fu uno dei membri più importanti del gruppo Sivigliano e grande amico di Bécquer del quale curò, com'è risaputo, l'edizione postuma delle opere. Pur risentendo di un certo influsso romantico e pur facendosi portavoce dell'ecletticismo, tanto in voga a Siviglia, Campillo non riuscì mai a liberarsi dell'ortodossia retorica imposta dalla scuola Sivigliana. La sua produzione comprende *Poesías* (1858), *Nuevas poesías* (1867) e *Cartas y poesías inéditas*, comparso postumo nel 1923. Scrisse anche alcune raccolte di racconti, come *Una docena de cuentos* (1879) e *Nuevos cuentos* (1881) e i manuali *Memoria y teoría del estilo* (1865) e *Retórica y poética o literatura preceptiva* (1871).

No la profanaré con frases inútiles por el vano empeño de explicar su esencia; hay sentimientos que experimenta el corazón y no dicen ni el labio ni la pluma, porque en él se guardan como en un santuario y fuera de él los miramos mezquinas imágenes de un original perfecto y oscuras sombras de un sol claro y brillante.

Le affermazioni di Campillo sono assai vicine ai pensieri espressi da Bécquer, come sottolinea López Estrada¹⁹², ma il discorso si interrompe a favore di un breve excursus erudito sulla poesia dai profeti della Bibbia, passando per greci e romani, fino al Medioevo e al XIX secolo, materialista e prosaico.

Nel 1866 si pubblica a Siviglia l'unico tomo di poesie di Arístides Pongilioni, *Ráfagas poéticas*. Pongilioni¹⁹³ era amico di Campillo il quale, secondo la testimonianza di Julio Nombela¹⁹⁴ lo fece conoscere a Bécquer e a lui stesso nel 1853, quando il gaditano aveva appena diciotto anni. Benché la sua opera poetica sia senza dubbio uno dei tasselli che contribuiscono a contestualizzare la poesia di Bécquer, il suo nome è rimasto sempre nell'ombra, anche tra i suoi contemporanei.¹⁹⁵ Campillo, però, credeva nel giovane amico e scrive il prologo per il suo volume, senza, in realtà, valorizzarne l'opera, probabilmente perché non aveva colto fino in fondo le novità che si nascondevano in mezzo a tante poesie di maniera¹⁹⁶. In effetti, l'unico volume di Pongilioni presenta la varietà di

¹⁹² LÓPEZ ESTRADA, *Op.cit.*, p.57

¹⁹³ Arístides Pongilioni (Cadice, 1835-1882). Studiò a Siviglia e frequentò Campillo e Bécquer, ma ben presto fece ritorno nella città natale, dove rimase per tutta la vita, collaborando con periodici locali. Attraverso i ricordi di Nombela e Campillo sappiamo che aveva il corpo deforme, motivo forse che lo spinse a rimanere a Cadice mentre i suoi amici si spostavano nella capitale. Pubblicò un solo volume di poesie, *Ráfagas poéticas* nel 1866, che non gli portò la celebrità sperata, benché fosse apprezzato da illustri critici.

¹⁹⁴ NOMBELA, J., *Impresiones y recuerdos*, ...vol.I, p.333

¹⁹⁵ Un'eccezione compare nel prologo che Fernando de Gabriel scrive per Lamarque de Novoa (cfr. *infra*), in cui si legge: "de esa joya de la literatura contemporánea que se llama Ráfagas poéticas de Arístides Pongilioni".

¹⁹⁶ Nell'edizione delle *Rimas*, Montesinos commenta: "Verdaderamente, Pongilioni tuvo mala suerte. Campillo, en su prólogo, mezcla escuelas y tendencias elogiando indiscriminadamente lo nuevo y lo caduco e influyendo con sus consejos en la futura obra del poeta." (BÉCQUER, *Rimas*, ed. R. Montesinos... p. 53). In realtà, Montesinos nutre un disprezzo davvero eccessivo nei confronti di Campillo. È assai probabile che il poeta non condividesse fino in fondo la

testi tipica delle raccolte contemporanee, tra i quali emergono alcune composizioni che colpiscono per il tono nitidamente Bécqueriano. La sensibilità del poeta lo aveva portato sulla strada del rinnovamento del tono e del contenuto, ma resta comunque assai lontano dalla forma delle *rimas*¹⁹⁷. Se, infatti, talvolta prova a sperimentare i versi proposti da Sanz e introduce anche l'assonanza, non riesce a limitare le sue poesie, che sono sempre prolisse¹⁹⁸.

Campillo costruisce un prologo incentrato sulla figura del poeta più che sulle poesie, forse svelando, in questo modo, la vera genesi della prefazione, dettata, in primo luogo, dall'amicizia personale¹⁹⁹. L'incipit è canonico e chiarisce il motivo del volume, ovvero quello di raccogliere i componimenti sparsi dell'autore. In

strada che Pongilioni sembrava voler intraprendere, da qui la valorizzazione solo di quei contenuti che più lo avvicinavano al gruppo di Siviglia.

¹⁹⁷ Il componimento intitolato *¡Piensa en mí!* è uno dei più vicini alle *Rimas* anche per la forma: l'espressione *¡Piensa en mí!* si ripete in ognuna delle cinque strofe, riproducendo uno schema, ma anche un contenuto, presente già in Dacarrete (*Acuerdate de mí*).

¹⁹⁸ Montesinos, con un'operazione ambigua, propone una *rima* perfetta di Pongilioni: riporta esclusivamente le ultime due strofe di una poesia che ne conta 14, e le introduce come segue: "Veamos ahora una breve poesía suya [di Pongilioni] donde ya aparece lo que ahora reconocemos como Bécqueriano: asonancia sólo en los versos pares, tres de ellos endecasílabos y un heptasílabo final: 'Ah, si al poeta concedió el Eterno/ la inspiración, que a descifrar alcanza/ ese confuso y vago misterioso/ lenguaje de las almas; // si veo tu rostro, que el rubor colora,/ si veo tu frente, que en silencio bajas,/ ¿a qué, luz de mis ojos, alma mía,/ pregunto si me amas?". (BÉCQUER, *Rimas*, ed. R. Montesinos... p.53) Anche Cossío sottolinea l'atmosfera preBécqueriana delle poesie di Pongilioni: "[Pongilioni] llega a un tipo de poesía en que el romanticismo se adelgaza y acendra, y el lirismo, la intimidad lírica predominan sin los tonos violentos y desgarrados comunes en los poetas románticos [...]". Lo studioso propone un frammento di un testo, curiosamente estratto dallo stesso componimento citato da Montesinos, e commenta: "Con ser indudable el ambiente, el sentimiento, la manera a que este fragmento corresponde no creo que puede hablarse de imitación concreta. El problema está en decidir si la influencia se ejerció directamente de Bécquer a Pongilioni, o si la comunicación entre ambos les llevó a los mismos resultados, o si más bien el romanticismo tardío decantado por el temperamento andaluz de los dos poetas llegó a esa fórmula vaga y lírica que había de informar la corriente más selecta de poesía de esta mitad de siglo. (COSSÍO, *Op.cit.*, pp. 379-380).

¹⁹⁹ Come sottolinea anche in un passo seguente: "así logro a un tiempo rendir tributo a la amistad y a la justicia. A la amistad, porque mi afecto al autor se extiende a sus obras". E ancora: "¿Cómo, además de su indisputable mérito, no han de tener para mí un interés particularísimo estas poesías, cuando en ellas veo parte de mi propio pensamiento, a la manera que el autor verá el suyo reflejado en las mías? ¿Y con qué fin, ni bajo qué pretexto había yo de ocultar esta hermandad en el pensamiento y el arte, pues tanto me honra, siendo hoy el día en que mis excitaciones y deseos logran su empeño de que se publique este libro?"

seguito, aggiunge un secondo fine, in un paragrafo denso che tradisce l'indole poetica del prologhista:

Se adivina que puede tener además un segundo fin. El hombre que durante algún tiempo ha elevado su espíritu y dilatado su imaginación, viajando por aquellos países donde la naturaleza se ostenta más rica, más variada y amena, y en donde pasados siglos de prosperidad hicieron brotar grandiosos monumentos, al volver a su patria, dejando tras sí tantas bellezas, no se contenta con llevar de ellas un vago recuerdo que los días debilitan y oscurecen; sino que, ayudándose del lápiz y la pluma, logra trasladarlas, ya como son en sí, ya como se reflejan en su propio pensamiento. Que pasen los años; que la edad acumule su nieve sobre la cabeza del viajero; sentado al calor de la lumbre, mientras el viento y la lluvia azotan los vidrios de su ventana, contempla las ciudades y campos que recorrió en otro tiempo: ve sus templos, sus palacios, sus estatuas, la hervidora muchedumbre de sus calles, el dorado sol y los árboles y flores de su praderas, los arroyos donde los sauces se bañan, donde las aves cantan seguras; y, siempre que su voluntad lo desea, goza armonías, perfumes, luces, perspectivas de lejanos climas. A semejanza del viajero, ¿querrá el autor conservar viva en estas poesías la memoria de la más noble edad del hombre, que es la primera juventud; y de una primera juventud como la suya, rodeada siempre de los espléndidos horizontes de la poesía? Creo que sí.

Campillo paragona, dunque, il poeta al viaggiatore proprio per la comune capacità di rievocare esperienze lontane e riviverle nella mente a distanza di tempo; il poeta, inoltre, può fissare nei versi il presente, per conservarne la memoria in momenti successivi, non solo per sé, ma anche per i lettori.

Campillo dedica alcune righe alle composizioni, per poi passare di nuovo al poeta: dopo aver affermato che “Sus poesías no son versos rimados; sino verdaderas poesías”, con un velatissimo accenno alla differenza tra versi e poesia in sé, dichiara che “Pongilioni, como sujeto a las condiciones de hombre, ha sentido, ha pensado, sentido y querido, y como poeta ha dado a sus ideas, sentimientos y aspiraciones un carácter entusiasta, melancólico y profundo”.

L'affinità che sentiva con Pongilioni, propiziata dalla gioventù trascorsa insieme a Siviglia, porta Campillo ad attribuire al poeta la sua stessa scuola letteraria:

Respecto a la dicción, Pongilioni es generalmente correcto. Educado en Sevilla, sigue su escuela literaria en cuanto es compatible con el más amplio horizonte poético que la inspiración y la filosofía, desdeñando erróneas tradiciones, presentan hoy a nuestros ojos.

Effettivamente, alcune composizioni del volume possono essere assimilate allo stile della scuola, come ad esempio, *El Genio*, *A Nuestra Señora del Carmen*, o *A Cádiz*. Campillo crede di aggiungere una nota di merito alle poesie dell'amico, poiché egli stesso ha scelto di rimanere ancorato alla tradizione della scuola. L'adesione alle regole e allo stile Sivigliano, d'altronde, implica qualcosa di più di una semplice opzione letteraria:

Cuentan que, en los albores de la historia, cuando era joven la tierra y la cercaban mares vírgenes todavía, dos hombres ahuecaron el tronco de un árbol y se lanzaron a las aguas. Vieron desaparecer la orilla, renacer la ola perpetuamente de la ola, oyeron ruidos, gritos, murmullos y armonías desconocidos de los bosques y se sintieron abismados flotando entre el infinito del océano y el infinito del firmamento. Nada expresa mejor el estado del alma humana cuando despliega su vuelo por las altas regiones de la ideas; nada mejor nuestro estado propio en aquella época muerta ya en el tiempo, mas viva siempre en nuestra memoria. Porque de ella nunca pueden borrarse los años pasados en Sevilla, donde aún parecen vibrar las voces de Herreras y Riojas; donde la inspiración y la fe han escrito en lienzos, bronces y mármoles poemas imperecederos y maravillosos y una gloriosa pléyade de genios brilla con resplandor continuo, como soles sin ocaso. Horas y días de entusiasmo y meditación, de esas largas conversaciones en que se purifica el alma y dilata la inteligencia, hemos gozado en aquella ciudad, madre de artistas y poblada de tradiciones inagotables [...] Entonces, con el alma estremecida, hubiéramos podido decir a la inspiración: amiga, hermana mía, tu mano me ha tocado y yo la siento.

Vivere a Siviglia significa, dunque, respirare un'ispirazione peculiare, impregnata dell'insegnamento dei grandi poeti del passato, che lascia un'impronta inconfondibile:

Unido a Pongilioni en esta época por los lazos de la amistad más verdadera, iguales ambos en edad y en nobles aspiraciones, juntos para la lectura y meditación de las mejores obras, no podíamos menos de contemplar bajo el mismo aspecto y resolver en la misma síntesis las diversas cuestiones que aún hoy se debaten en la arena literaria; no podíamos menos de influir mutuamente el uno en el otro en genio, en gusto, en crítica, en la manera de ver las cosas, que es la primera ciencia del poeta. Los mismos autores teníamos para el estudio, la misma naturaleza para teatro de nuestras observaciones. [...]

Así, pues; el talento poético de Pongilioni y el mío, si es que alguno tengo, son hermanos gemelos que han dormido en la misma cuna y se han alimentado del mismo pecho, bajo el mismo sol y en iguales días.

L'influenza esercitata dalla città di Siviglia si fa, effettivamente, sentire nei poeti che vi sono nati o vi hanno vissuto. Anche quando alcuni di loro scelgono di non aderire ai dettami della Scuola, primo fra tutti lo stesso Bécquer, la presenza della città e della sua tradizione poetica rimane vivida nella loro produzione. È indubbio, però, che chi si allontana dalla città Andalusica ne subisce in modo assai minore l'influenza, tanto è vero che le differenze fondamentali tra Campillo e il suo amico Bécquer potrebbero risalire proprio al fatto che il primo rimase a Siviglia fino al 1869²⁰⁰.

Convinto sostenitore dell'importanza della forma²⁰¹, e dello studio per poterla perfezionare, Campillo presenta Pongilioni come un poeta applicatissimo, benché non sminuisca l'apporto dell'ispirazione alla composizione poetica:

²⁰⁰ L'adesione alla Scuola di Siviglia non impedisce a Campillo di accorgersi della necessità di trasformare l'orizzonte del gruppo per permettergli di sopravvivere. Egli era convinto dell'indispensabile apertura della scuola al tempo presente, senza, ovviamente, rinunciare alla veste formale. I poeti dovevano seguire questa nuova strada, impegnarsi nei temi della società contemporanea anche per ridonare all'arte una funzione utile di insegnamento morale.

²⁰¹ Nel suo testo teorico, *Retórica y Poética o Literatura Preceptiva*, Campillo precisa che la forma serve ad esaltare il contenuto e si distingue in due elementi: la forma esterna, che corrisponde all'*elocutio*, ovvero alla disposizione delle parole, alla versificazione ecc., e la forma interna, che fa parte dell'*inventio*, e si occupa dell'organizzazione estetica dell'idea, ossia dello stile. (CAMPILLO, N., *Retórica y Poética, o Literatura preceptiva*, Madrid, Imp. De G. Hernando, 1872)

Arístides Pongilioni ha sentido la inspiración desde su niñez, mucho antes de conocer los preceptos literarios; si bien ha perfeccionado luego con el estudio las no comunes dotes de su natural talento. Quédese para otros, bien hallados con su pereza y dormidos en el sueño de su inteligencia, el creer que la inspiración por sí sola basta para emprender y acabar obras dignas de memoria como si la inspiración fuese otra cosa que una semilla capaz de esterilizarse o dar sazonados y copiosos frutos, según que el abandono o el esmerado cultivo agoten o desenvuelvan sus gérmenes de vida. No contento Pongilioni con la lectura y meditación de los principales autores españoles y de los clásicos antiguos, ha buscado, en literaturas extranjeras nuevas bellezas que admirar, nuevas sendas que recorrer, nuevas tentativas de adelanto hacia el ideal poético. Lamartine y V. Hugo, Byron, Goethe y H. Heine, Dante y Manzoni han sido bajo este aspecto brillantes antorchas encendidas en su camino, fieles consejeros y expertos guías que le han mostrado los precipicios que debía evitar, los dilatados espacios que debía recorrer. Hay esparcidas en estos poetas cuantas cualidades concibe la imaginación en el tipo ideal de la poesía: amplias miras y virilidad de la inteligencia, sentimientos y pasiones que vibran, poderosamente con todos los tonos de la naturaleza, intuición, y entusiasmo llevados hasta la profecía. Pongilioni estudió a estos genios; y su estudio no fue perdido.

Secondo Cossío²⁰² “Lo que [Campillo] añade de sus lecturas de clásicos y modernos es lo canónico en esta clase de prólogos”. Forse alcuni nomi sono stati effettivamente aggiunti in virtù della loro importanza. Non è da escludere, comunque, che Pongilioni avesse letto i primi cinque, anche se probabilmente non in versione originale. È possibile, inoltre, che le suggestioni heineane che si trovano nei suoi testi siano, in realtà, influenze delle traduzioni di Sanz²⁰³.

Campillo conclude il prologo con considerazioni topiche sul periodo “de indiferentismo y prosa”, che non nega ma, contemporaneamente, professa la sua fede nell'uomo e nella presenza permanente di persone dotate di intelligenza e sensibilità tali da apprezzare la poesia. Lo stesso Pongilioni, infine, scrive una frase per introdurre il suo volume:

²⁰² COSSÍO, *Op.cit.*,p.378

²⁰³ L'unica composizione breve della raccolta è *La última puerta*, sottotitolata “Imitación del alemán”, composta da quattro quartine di novenari, con rima ABAB. In generale prevale la polimetria e il polistrofismo, in linea con la tendenza dei poeti romantici.

¿Qué es este libro? Para el autor, una piedra miliaria en el camino de su vida; para algunos de sus amigos, una serie de recuerdos de otros días; para el público, probablemente, un libro más.

Due anni dopo, Narciso Campillo accetta di prologare il volume di Rafael Magariño²⁰⁴, *Ensayos poéticos*²⁰⁵, pur non apprezzando fino in fondo le poesie che contiene, come si deduce dal testo che confeziona. Il prologo, però, riveste una certa importanza, poiché Campillo si dilunga su due questioni che gli stavano a cuore, ovvero la peculiare influenza della terra Andalusia nella produzione poetica, come era già emerso nella prefazione precedente, e l'emergere della poesia popolare:

Ya sea debido a la espléndida naturaleza de Andalucía, ya al carácter distintivo de sus hijos, o más bien, como creo, a entrambas causas reunidas y determinándose con mútua influencia, obsérvase en nuestro país que no solamente las personas de larga carrera literaria y que pueden con holgura dedicarse al cultivo de la poesía; sino también aquellas en quienes tales circunstancias no se reúnen, sienten y expresan la belleza, y a veces con no menos vivacidad y entusiasmo. Prueba cumplida de esta verdad es el dilatado catálogo de autores [...] y más aún el diverso carácter que tomó la poesía en España, distinguiéndose en erudita y popular, según las fuentes de donde procedían y el rumbo que observaban. Y si las examinamos, hallaremos que en manera alguna lleva desventaja la poesía popular; antes al contrario sobresale por la verdad y espontaneidad de los afectos, por su brioso estilo al expresarlos y por ser el eco natural de las creencias, civilización y costumbres de nuestro país.

Il solo fatto di nascere in Andalusia, quindi, dà ad alcune persone la capacità di esprimere poeticamente la bellezza, senza necessità di studio ed esercizio. Sembra che la prospettiva sia leggermente mutata rispetto al prologo scritto per Pongilioni: i due elementi che già in quello erano considerati concausa della

²⁰⁴ Rafael Magariño García (1833-1892). Poeta sivigliano. Il volume di cui mi occupo sembra sia stato l'unico pubblicato.

²⁰⁵ MAGARIÑO, R., *Ensayos poéticos*, Cazalla, F. Monroy y Atienza, 1867

creazione poetica, l'origine Andalusia e lo studio, qui subiscono un cambiamento, poiché il primo sopravanza notevolmente il secondo. Infatti, lo stesso Magariño, che si è dovuto dedicare, suo malgrado, da sempre alla “carrera mercantil” senza avere altra istruzione, “ha encontrado en la naturaleza, en su corazón y en su conciencia, bellezas que ensalzar, sentimientos dignos de expresarse y generosas ideas”. Le tre fonti di ispirazione poetica sono dunque natura, cuore e coscienza, da cui emergono le bellezze ed i sentimenti degni di essere espressi.

Nella seconda parte del testo, Campillo sembra sconfessare se stesso, poiché introduce una velata critica all'autore dei versi; infatti, accanto ad alcuni componimenti tradizionali, che il critico elogia, Magariño ha sperimentato un nuovo genere:

muchas [composiciones] hay dedicadas a ese vago y triste sentimiento de melancolía, que tan bien supo expresar el ilustre Lamartine en sus *Meditaciones Poéticas y Religiosas*, pero que tratado por plumas inexpertas, suele degenerar en quejas y desaliento, cuyo motivo y particular existencia suele no percibir el lector, sino incompleta y trabajosamente. En ellas no existe a veces plan premeditado; y si existe, desaparece a menudo por dar demasiada cabida a cosas secundarias, y no preparar la gradación generar [sic] y las transiciones de una manera conveniente.

Campillo non apprezza i testi di struttura semplice e di contenuto non impegnato²⁰⁶. A questo punto del prologo, sale in cattedra e dispensa preziosi consigli per costruire una buona poesia:

²⁰⁶ Campillo espone la maggior parte delle sue idee poetiche nel testo *Retórica y poética o Literatura preceptiva*, pubblicato a Madrid nel 1872, subito adottato come libro di testo e ristampato undici volte fino al 1928. In questo testo egli spiega la fondamentale importanza nella poesia del pensiero poetico impegnato. Benché riservi alla forma un ruolo rilevante, la poesia vera può essere basata esclusivamente su un ‘fondo’ costituito da “las ideas y los sentimientos expresados por el poeta. Dios, el hombre, el mundo físico, el intelectual y el moral, las leyes, las conexiones y armonías existentes entre todos los seres de la creación, los hechos realizados en la historia y los que la imaginación figura y combina; en suma, todo cuanto existió, existe o suponemos que pueda existir, todo ello pertenece al imperio de la poesía, cuyo campo no conoce límites.” (CAMPILLO, N., *Retórica y Poética, o Literatura preceptiva*, Madrid, Imp. De G. Hernando, 1872, p.232)

Mucho bien produciría qué, así como los pintores antes de emprender un cuadro de alguna importancia, lo bosquejan en menores dimensiones para fijar la idea y principales acciones, hiciesen otro tanto los poetas, y en particular los que aún no se hallan formados todavía, con lo cual darían más nervio y trabazón a sus producciones, dominando en ellas un pensamiento capital convenientemente distribuido y desarrollado.

È evidente che Campillo non poteva apprezzare²⁰⁷ alcune delle poesie che Magariño scrive seguendo i suggerimenti della corrente intimista, cogliendo anche le novità formali che indirizzavano verso le strutture semplici e brevi, come questa *Improvisación*, in cui si può notare l'influenza della versificazione di Sanz:

Dios está sobre el alto firmamento.
Sobre el caos la luz.
Las nubes purpurinas sobre el viento.
Sobre las flores, ¡tú!

²⁰⁷ Ho già accennato all'acrimonia che lo studioso Rafael Montesinos prova per Campillo, reo di non essere stato leale con Bécquer, soprattutto per la sua incapacità di accettare il tipo di poesia che l'amico aveva scelto: "[Campillo] contumaz cultivador de la extenuada escuela neoclásica sevillana, no perdonó a Gustavo que echara por la borda tanta fría e inexpresiva perfección y se dedicara a escribir poesías 'curiosas', que a ninguna parte llevaban. No comprendió la fama de Bécquer, y decidió aprovecharse de ella, diciendo cosas increíbles sobre sus versos y su persona." (BÉCQUER, *Rimas*, ed. R. Montesinos... p.70; si veda anche MONTESINOS, R., *La semana pasada murió Bécquer*, Madrid, El Museo Universal, 1992, pp. 49-76). In realtà, Campillo talvolta esprime dei concetti assai vicini al pensiero di Bécquer ma, in genere, li relega a testi non ufficiali, come le lettere. In particolare si veda la lettera inviata a Valera il 17 maggio 1863, in cui espone delle considerazioni assai simili al "cuando siento no escribo" di Bécquer: "Creo, como V. que la inspiración nacida de un entusiasmo exclusivo, es menos fuerte, duradera y varia que la otra, verdaderamente divina. Creo más; y es, que los que tienen la primera son medios poetas, o poetas incompletos [...] La inspiración que V. llama de teoría es la perfecta y completa. En ella no escribe el poeta dominado por el entusiasmo; al contrario, el poeta domina al entusiasmo [...] Por otra parte, cuando a un poeta (que verdaderamente lo sea) le aflige un sentimiento cualquiera, la pérdida de un padre, de un hijo, etc., no escribe en el momento más triste; sino cuando ha pasado y se halla tranquilo, conservando sólo un recuerdo de los males anteriores." (citato in ROMÁN GUTIERREZ, I., "Las ideas poéticas de Narciso Campillo. La Retórica y Poética o Literatura Preceptiva y otros textos", in DÍAZ LARIOS L.F.-GRACIA, J.-MARTÍNEZ CACHERO, J.M.-RUBIO CREMADES, E.-TRUEBA MIRA, V. (eds.), *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX: II Coloquio de la S.L.E.S.XIX (Barcelona, 20-22 de octubre de 1999)*, pp.383-397.

Manuel Cañete scrive prologhi lungo tutto l'arco della sua carriera letteraria ma, paradossalmente non prologa se stesso²⁰⁸. Il testo più importante rimane quello premesso al volume di Selgas, per il quale scrive un altro prologo rilevante per i *Versos Póstumos*, pubblicati nel 1883²⁰⁹. Tra le prefazioni spicca quella composta per la prima edizione dei *Cantares* di Melcior de Palau²¹⁰, in cui, oltre al topos floreale²¹¹ emerge lo stesso metro di giudizio sulla poesia popolare che avevano proposto Trueba e Ferrán, in altre parole l'idea che il cantar è riuscito se non è possibile risalire all'autore:

No pasará mucho tiempo sin que todas o la mayor parte de sus poesías corran de boca en boca por las poblaciones de nuestra Península[...]. Vivas en la memoria del pueblo, cuando el oleaje de los tiempos haya

²⁰⁸ Non c'è prologo nella prima edizione del 1843, mentre nelle opere complete, pubblicate nel 1859 compare una nota dell'editore che giustifica l'introduzione di una prefazione di Juan Floran al posto di quella del marchese di Tabuérriaga, cui era stata richiesta. Il prologo di Juan Floran è molto breve e incolore, costruito sulla base dei topoi canonici, tra cui spicca il consueto riferimento ai fiori: "Los versos del señor Cañete, castas flores de un joven [...] resumen los dolores y las ilusiones de la primera edad: son lágrimas y juegos, esperanzas y enojos, el sueño de la felicidad y el eco de los amores." (CAÑETE, M., *Poesías*, Granada, Benavides, 1843-1859).

²⁰⁹ Il prologo del 1883 si presenta strettamente vincolato con quello del 1850, poiché Cañete cerca in ogni momento di paragonare le poesie della giovinezza con quelle della vecchiaia, per dimostrare che Selgas ha operato sempre con virtù e rettitudine, ha scritto sempre avendo come meta la bellezza morale, mantenendo, quindi, una "absoluta identidad, tan honrosa para sus convicciones", in tutta la sua produzione. La rettitudine morale dell'uomo, mai venuta meno, si riflette nella bontà dei suoi scritti: "De la integridad de su carácter nació la de sus obras, honra de nuestra literatura nacional y de estos malhadados tiempos" Gli anni sono trascorsi, ma le formule permangono! Cañete ritiene di trovarsi in un periodo 'nero' per la letteratura, come ribadisce oltre: "se le debe colocar tan en alto [...] por haber sido, en medio de tanta venalidad y de tanta escoria, ejemplar rarísimo de inquebrantable perseverancia en seguir rectamente el camino de la virtud". D'altra parte, è sufficiente paragonare le composizioni del volume con "la preciosa guirnalda que entretejió el poeta en sus años primaverales" per riscontrare "el aire de perpetuidad" e "el encantador perfume que exhala cuanto engendró aquel alma generosa". Leggendo i *Versos póstumos*, purtroppo, non si ha l'impressione anticipata da Cañete. Sembra più che evidente che la poesia di Selgas ha sperimentato un'evoluzione piuttosto marcata, non solo avvicinandosi alle *rimas* –come si vedrà in seguito– ma sperimentando anche contenuti e linguaggio 'moderni', come nel Prologo in versi intitolato "Al siglo XX", di cui riporto solo la prima terzina: "Siglo de la inquietud y el movimiento,/ Del papel, la revuelta y el negocio,/El confort, la toilette y el tres por ciento." (cito da SELGAS, J., *Obras*, II, Madrid, Dubrull, 1883)

²¹⁰ PALAU Y CATALÁ, M. de, *Cantares* precedidos de un prólogo por D. Manuel Cañete, Madrid, Manuel Galiano, 1866

²¹¹ "Cándidos brotes de un corazón noble y puro, los cantares de Palau son como olorosas flores del campo salpicadas de cristalino rocío."

hecho desaparecer las hojas frágiles y percederas en que ahora salen a luz, no faltará quien las tenga por hijas legítimas del pueblo, e ignorando el nombre de su verdadero padre, las atribuya directamente a la musa popular.

D'altra parte, Palau “canta con la envidiable espontaneidad con que canta el ruiseñor en los bosques, porque Dios le hizo poeta”. Non ci sono accenni al contributo dello studio nella creazione, la spontaneità del poeta popolare necessita di “un solo rasgo” per “cautivaros con la novedad y finura del concepto”.

Vorrei accennare anche ad uno scritto che in base ai criteri usati per la scelta dei testi non dovrebbe rientrare nel presente studio, trattandosi di un prologo che Cañete scrive per un poeta cubano, Rafael Mendive²¹². Il critico introduce alcune considerazioni interessanti sulla poesia contemporanea che mi pare giusto riportare. Infatti, egli ritiene che non sia affatto vero che non esista poesia nel periodo in cui vive, è solo cambiata:

¿Ha perdido quizá la poesía por ser hoy en general más sentida que ingeniosa, más verdadera y filosófica que fantástica? [...] La poesía es ante todo *sentimiento*²¹³. Poeta que no siente, poeta que se echa pura y simplemente a vagar por los espacios imaginarios, está perdido. [...] el principal objeto de la poesía es conmover e interesar.

Cañete si era distinto fin dall'inizio per la sua abilità nel cogliere le novità in poesia, come dimostra il suo entusiasmo per Selgas, ma anche la sua strenua difesa della 'poeticità' del periodo in cui vive, concetto ripetuto in quasi tutti i suoi prologhi. Il suo convincimento è frutto soprattutto della sua capacità di saper comprendere l'evoluzione dell'espressione poetica in consonanza con i cambiamenti che sperimenta la società. Per questo motivo egli si dimostra

²¹² MENDIVE, R., *Poesías*, precedidas de un prólogo de D.Manuel Cañete, Madrid, Imp. de M. Rivadeneyra, 1860. Si dovrebbe notare che le poesie di Mendive sono sottilmente vicine alle *rimas*, come si può evincere dal seguente frammento: Te vi llorar!... tu lágrima, bien mio/ en tu pupila azul brillaba inquieta,/ como la blanca gota de rocío/ sobre el cáliz gentil de la violeta.// Te vi reir!... y del fecundo mayo/ las rosas deshojadas por la brisa[...].

²¹³ Si noti la vicinanza con le concezioni di Trueba e di Bécquer.

convinto sostenitore della poesia di carattere popolare e apprezza la tendenza alla brevità, non certo caratteristica della Scuola di Siviglia²¹⁴.

Uno dei testi in cui meglio si sintetizzano le sue convinzioni è il prologo anteposto a *Cuentos de la villa* di Juan Antonio de Viedma²¹⁵.

L'incipit presenta uniti i suoi due topoi preferiti:

Hé aquí un libro que viene a desmentir la especie, tantas veces repetida, de que la poesía lírica no es de estos tiempos, ni produce ya flores capaces de embalsamar el espíritu con la suavidad de sus olores, ni logra resonar en el corazón cual eco misterioso de voz sobrenatural y etérea [...] Estimar inútil el don de abrillantar las ideas con el encanto seductor del verso, haciéndolas más luminosas por virtud del elocuente atractivo de la armonía, vale tanto como renegar de nuestras propias facultades, desconociendo la eficacia del ritmo para poner sello de perpetuidad en los conceptos.

Cañete difende, ancora una volta, il necessario equilibrio e, soprattutto, la sostanziale interdipendenza esistente tra forma e fondo, tra le idee e la loro veste che contribuisce a renderle più chiare e durature. Infatti, i 'cuentos' di Viedma, "pequeños poemas" "notables" e dove "se deja ver más claramente la

²¹⁴ Cañete rimane, comunque, un convinto appartenente alla scuola, benché non disdegni l'apertura verso nuovi orizzonti. Lo dimostra anche la sua opera poetica che vede, accanto a testi chiaramente ispirati ai dettami del gruppo, composizioni brevi e semplici di tono intimista.

²¹⁵ VIEDMA, J.A., *Cuentos de la villa, colección de poesías*, Madrid, Biblioteca Universal Economica, 1868. Viedma (1831-1869), nato a Jaén, si trasferì a Madrid nel 1854 e divenne un assiduo frequentatore della 'tertulia' del Café de la Esmeralda, dove divenne amico di Cánovas, Barrantes, Trueba ed Eguílaz. Probabilmente fu questo ambiente a suggerirgli il tipo di poesia che compose, assai vicina alle *baladas* di Barrantes, "pero no escritas sobre la falsilla de un modelo alemán, inglés o francés como en Barrantes, sino producto de la evolución de nuestros romances tradicionales, concentrando y depurando sus temas, abreviando su extensión, acentuando cuanto podía aproximarles al carácter dramático de la balada, adaptándose a la sensibilidad de la poesía lírica más íntima, recatada y sencilla que llamaban poesía del sentimiento y entonces adquirió la importancia que vino a culminar en Bécquer." (COSSÍO, p.245) Nello stesso periodo divenne amico di Bécquer e con lui firmò, insieme anche a José Marco, Luis García Luna e Julio Nombela la istanza di petizione di protezione indirizzata alla regina per *La España musical y literaria*, nel 1855. Il volume di Viedma si presenta come un testo unitario sia per contenuto che per forma, ma accoglie anche alcune composizioni che applicano la forma breve a temi diversi, ancor più in linea con la poesia intimista. Si veda la poesia dal titolo 'Presentimiento': Del río en la ribera,/sobre la húmeda arena yo trazaba/tu hermoso nombre ayer, niña hechicera;/ y cuando en ti pensando lo miraba,/vino el nombre a borrar onda ligera.// Entonces ¡ay! En que de ti apartado/estoy pensé, y en que también podré/ del tiempo una onda breve haber borrado/ en tu memoria la memoria mía!

originalidad y buen gusto del poeta” costituiscono un “ramillete de lindas flores” che “encierran un alto sentido histórico, filosófico o moral”.

Passa, quindi, a considerare il genere cui appartengono le composizioni del poeta che possiedono “algo de la leyenda, del romance y de la balada”, e, in particolare, sono “cuadros, o mejor dicho, bocetos donde [...] se dá vida y color a tradiciones y hechos históricos de los siglos XVI y XVII”; bozzetti in cui compare solo “la crisis del acontecimiento”. Si tratta del maggior merito del volume, poiché:

Este don de resumir en breves rasgos un drama entero [...] es muy apreciable [...] cuando la mayor parte de nuestro poetas romanceristas y legendarios propende hoy al extremo opuesto, engolfándose en un mar de vana palabrería.

Una critica neanche troppo velata a una tendenza tipica della scuola di Siviglia. D'altra parte, secondo Cañete, il pregio dei ‘cuentos’ è proprio quello di avere una “vigorosa concisión” e un “poético misterio”, ma anche un linguaggio semplice e chiaro, “ a que aspiran discretamente los pocos buenos escritores castellanos de nuestros días”, e che Viedma ha potuto perfezionare grazie allo studio dello stile “de nuestros grandes ingenios”.

2.2. Selgas

Tra i prologhisti “di mestiere” merita un accenno anche Selgas, di cui mi ero già occupata in veste di prefatore dell’amico Arnao. La fama di cui godette in seguito alla pubblicazione delle prime due raccolte poetiche, gli valsero il diritto o il piacere di firmare numerosi prologhi allografi. Vorrei soffermarmi soprattutto sul testo che introduce la seconda edizione della raccolta di José Plácido Sansón²¹⁶, *La Familia*, pubblicato nel 1864²¹⁷. Il volume è arricchito dal fatto di affiancare alla prefazione di Selgas una “Advertencia” dell’autore²¹⁸ che riporta una lettera ricevuta qualche anno prima dall’illustre maestro Alberto Lista, cui il libro è dedicato. Il critico elogia gli *Ensayos poéticos* che l’autore gli aveva inviato e che sono poi confluiti nella nuova pubblicazione. Così li giudicava il maestro:

Dios, la virtud y el amor, que son los únicos tesoros del hombre, están cantados en sus composiciones de V. con la poesía del corazón, mil veces preferible a la de la imaginación, aunque también la posee V. riquísima y variada. [...] No imite V. a Byron ni a Victor Hugo, poetas de cabeza, corazones prosaicos. Escriba V. por sí mismo; imite el lenguaje de Rioja, de Calderón. V. tendrá un lugar distinguido y merecido en nuestro Parnaso.

Il prologo di Selgas è assai meno encomiastico. Lasciata da parte la florida ispirazione critica che gli aveva dettato la prefazione per Arnao, l’autore de *La Primavera* si ripiega in un banale moralismo che lo porta a deplorare la libertà di stampa. Infatti, tutta la prima parte del prologo ruota intorno alla capacità di giudicare un libro secondo i valori che racchiude:

Cuando queráis formar acerca de un libro un juicio exacto, podéis someterlo a la prueba más fácil y quizá más segura, si es que el libro no

²¹⁶ José Plácido Sansón (1815-1875) era originario di Tenerife. Pubblicò *La Familia* (1853) e *Ecos del Teide* (1871)

²¹⁷ PLÁCIDO SANSÓN, J., *La Familia, poesías*, Madrid, Imprenta de M. Tello, 1864 2° ed.

²¹⁸ Tale “Advertencia” fungeva da prologo nella prima edizione dell’opera, del 1853.

está de antemano condendo por la iglesia, que es la encargada de conservar entre los hombres la pureza de la moral y de las costumbres.

La prova consiste nel dare il libro a un amico che sia anche padre e, una volta letto, chiedergli se lo darebbe a sua figlia. In seguito, prorompe:

¡Libertad de escribir! ¡Libertad de leer! ¡Libertad de pensar! ¿Por qué hemos de ser hipócritas? [...] ¿Por qué no hemos de decir, libertad de corromperse? [...] Si corromper el corazón y pervertir la inteligencia es un acto de libertad, digamos sin titubear que la libertad es el más terrible y el más vergonzoso de los castigos que han podido imponerse a la soberbia humana.

Non tutti i libri sono nocivi, naturalmente, ma si deve considerare che il libro “se parece a una planta en que tiene hojas”²¹⁹ e ci sono piante “cuyo jugo es un veneno mortal”; inoltre, il libro è, molte volte, “una serpiente que nos muerde en el corazón, más todavía, que nos muerde en el alma.”

Il volume che sta presentando contiene solo “versos tristes y afables que han nacido tranquilamente al calor de dulces y castos afectos” e, quindi, egli non ha nulla in contrario a lasciarlo leggere a sua moglie e alla sua piccola figlia. In una pennellata descrive “el asunto”, ovvero la vita della famiglia con le gioie e i dolori; e l'autore, “un corazón recto y una inteligencia modesta y honrada”. Non certo entusiasmante.

D'altra parte, la presentazione del volume non incita proprio alla lettura:

No busquéis aquí la literatura estrepitosa con que se aturde a la multitud de estos tiempos; no busquéis tampoco los efectos de luz ni la brillantez estudiada de los colores con que se la deslumbra. Aquí todo es sencillo, todo es tranquilo. No hay ninguna revelación extraordinaria, no hay pensamientos atrevidos, no hay rasgos de genio; pero encontraréis reposo, sentimiento y bondad.

²¹⁹ La metafora, non certo originale, piaceva evidentemente a Selgas che la utilizza anche nel prologo a una riedizione dei *Cantares* di Palau: “... ese libro contiene lo que contienen todos los libros [...]; lo que contienen todos los árboles, casi todas las plantas, todas las flores: contiene una serie de hojas.

Evidentemente Selgas scrive senza particolare interesse per il contenuto del libro, come dimostra anche la frase conclusiva, in cui si giustifica frettolosamente per non aver citato o commentato neanche una poesia:

No quiero entresacar y poner aquí como muestra las modestas bellezas que a menudo se encuentran en las páginas de este libro, porque el que lo lea las encontrará; y si tiene la desgracia de no encontrarlas, será inútil que yo se las busque.

Il prologo superficiale e sbrigativo di Selgas sorprende ancora di più se si sfoglia il volume di Plácido Sansón in cui si trovano una serie di traduzioni di Byron²²⁰ e “imitaciones del alemán” come “la Luna”, tratta da Jacobs.

Selgas si comporta in modo simile anche negli altri testi che ho avuto modo di vedere, benché, talvolta, emerga un apprezzamento maggiore per il poeta cui si riferisce, come, per esempio, nella “Carta-prólogo” diretta ad Antonio Fernández Grilo²²¹ nel 1869 per le sue *Poesías*²²². Si nota, tra l’altro, che l’interesse preponderante di Selgas in questi prologhi “di cortesia” è il libro come oggetto, visto anche in relazione alla società che lo produce e lo consuma. Se nel caso appena descritto, il libro era visto dal punto di vista qualitativo, nella “Carta-prólogo” esso diventa un oggetto da creare e da vendere, benché “a pesar de todos los prodigios de la imprenta, el libro está en desuso”. Il motivo di ciò si trova nella preferenza accordata ai periodici, assai più veloci da leggere, “cosa

²²⁰ Si veda, per esempio, “melodías hebreas”, che portano come sottotitolo “Traducción de lord Byorn” e che presenta, all’inizio di ogni sezione, un verso in inglese. Interessante la sezione V: “I saw you weep - the big bright tear.../ Te vi llorar... a tus azules ojos/asomaron dos lágrimas brillantes;/ y creí ver por tus mejillas tersas/dos gotas de rocío deslizarse./Te vi reir...a par de ti el zafiro/ su lustre pierde, como muerto yace;/que no puede igualar de tu mirada/los vivos rayos, la divina imagen”.

²²¹ Antonio Fernández Grilo (Córdoba, 1845- Madrid, 1906) fu uno dei più noti poeti di salotto del suo tempo, ma questa fama pregiudicò la comprensione della sua opera da parte dei suoi contemporanei. Collaborò insieme a Bécquer ne *El contemporáneo* e subì l’influenza del Sivigliano. La sua opera, oltre al volume qui presentato, è dispersa nei periodici del tempo e non esistono edizioni moderne. Rimando al seguente studio: CRIADO ACOSTA, J., *Vida y creación poética de Antonio Fernández Grilo*, Córdoba, Real Academia, 1975.

²²² Fernández Grilo, Antonio, *Poesías*, Córdoba, Imp. "Diario de Córdoba", 1869

bien natural si adviertes que el carácter distintivo de nuestra época es estar de prisa”. La conclusione cui giunge Selgas è che

Tenemos demasiado en qué pensar para pensar un libro, y demasiado que hacer para leerlo.[...] Un libro, lo mismo para hacerlo que para leerlo, lo primero que nos pide es tiempo, y he ahí precisamente lo que no podemos darle.

Fortunatamente ci sono ancora persone che riescono a dedicare del tempo ai libri, “buscando en ello un placer honesto, una enseñanza útil, y el motivo de una admiracion justa”. In definitiva, però, “publicar un libro [...] no es ciertamente un gran negocio; pero es una gran gloria”; e, ancora, “un tomo de poesías es un despilfarro de la imaginación”, infatti, “ser poeta [...] es un lujo que cuesta muy caro”. Selgas riflette sul destino di povertà dei poeti, contrapposto alla fortuna di chi si dedica ad attività più redditizie, sicuramente un tema di attualità negli anni Sessanta. Per concludere, infatti, l'autore esclama “Tú podías ser, como puede serlo cualquiera, banquero millonario o ministro. ¡Y te has resignado a no ser más que poeta, es decir, a ser pobre!”. Neanche una parola è stata spesa per commentare l'opera del poeta che presenta²²³.

²²³ Si dovrebbe, in verità, approfondire l'evoluzione che sperimenta la poesia di Selgas negli ultimi anni, periodo che, però, esula dal presente studio. In particolare si dovrebbe analizzare la sicura presenza di Bécquer nella raccolta *Flores y Espinas*, del 1879, in cui compare un prologo di Selgas stesso, in versi, che si rivolge, topicamente, alle lettrici. Vorrei solo riportare alcuni frammenti che giustificano quanto detto. Da “No lo sé”: “¿Qué súbitos antojos/ Me anuncian los desvíos/ Que en ti mi inquietud ve?/ ¿Por qué bajas los ojos/ Al encontrar el fuego de los míos?/ Dí, ¿por qué?” Seguono otto strofe in cui l'ultimo verso, alternativamente, è uguale a quello riportato o “No lo sé”. Da “Ni tú ni yo”: “El mundo es un abismo/ Que se abre entre los dos; / Salvarlo es imposible, no podemos/ Ni tú, ni yo.// Mi corazón... ¿te acuerdas?/ Se unió a tu corazón./ Y a romper este lazo no alcanzamos/ Ni tú, ni yo. // Distancia nos separa/ Que es cada vez mayor,/ Y olvidar...no podemos... imposible,/ Ni tú, ni yo.”

3.3. Fernando de Gabriel

Fernando de Gabriel y Ruiz de Apodaca, nato a Badajoz nel 1828 godette di un certo prestigio tra i poeti del gruppo sivigliano e fu anche presidente dell'Academia de Buenas Letras di Siviglia²²⁴. Si tratta di un poeta decisamente imbrigliato nei dettami del gruppo, senza particolari doti o idee originali che, però, risulta significativo proprio per illustrare la forza che poteva avere la scuola anche in un momento in cui alcuni dei suoi esponenti cercava di esplorare nuove vie²²⁵. In questa sede interessa proprio come rappresentante della scuola e come esempio delle relazioni di amicizia che portavano i poeti a scriversi reciprocamente i prologhi. Egli, infatti, compose la prefazione per un altro membro del gruppo, Lamarque de Novoa, mentre Luis Segundo Huidobro²²⁶ si impegnò per confezionare il testo più esteso tra quelli analizzati, trentaquattro pagine, per l'edizione delle sue poesie, apparsa nel 1865²²⁷.

Huidobro manifesta con chiarezza le sue idee, che non sempre si trovano in consonanza con quelle del poeta che è chiamato a presentare, soprattutto per quel che concerne la visione storico-politica che rimanda direttamente alle poesie, poiché molte di esse hanno proprio questa come argomento. Sembra curioso che

²²⁴ Cossío ritiene il suo prestigio assolutamente superiore ai suoi meriti e afferma che “este ascendiente se debía sin duda a su nombre y a su posición, pues es de los poetas menos interesantes de aquel momento sevillano.” Il suo giudizio critico prosegue “sus nobles sentimientos y sus honradas, aunque vuelicortas, ideas pasan a su verso, áspero y desangelado, sin un rasgo poético, sin un instante de aliento feliz.” (COSSÍO, *Op.cit.*, p.96)

²²⁵ Cossío riporta anche il giudizio benevolo di Luis Vidart, amico del poeta, che, dopo aver dichiarato che le poesie di Gabriel appartengono alla scuola sivigliana, sottolinea le caratteristiche proprie delle composizioni del gruppo: “Buen gusto en la elección de los asuntos, elevado espiritualismo en la concepción filosófica, grandiosidad en la frase, inspiración hacia un ideal no contrario a la realidad de la vida.” (COSSÍO, *Op.cit.*, p.97)

²²⁶ Luis Segundo Huidobro y Leygonié (Sevilla 1829-) Membro della Scuola di Siviglia, fu tentato dal romanticismo, ma smise assai presto di scrivere poesia per dedicarsi agli affari familiari. Fu discepolo di Lista, che influì sulla sua vocazione per la critica letteraria e storica. Nel 1870 furono pubblicate le sue *Obras escogidas*.

²²⁷ GABRIEL Y APODACA, F., *Poesías*, Sevilla, Imprenta de Don José María Geofrin, 1865

il poeta, in una posizione di prestigio, scegliesse Huidobro per il suo prologo. Probabilmente lo studioso poteva garantire un giudizio critico serio e, inoltre, aveva scritto il prologo anche per gli *Estudios de Literatura y Crítica* di José Fernández Espino, uno dei maestri indiscussi della scuola.

Il testo di Huidobro inizia con una panoramica sulla poesia lirica, “forma esencialmente subjetiva, eminentemente individual del arte”, “el principio y el fin de la serie continúa, que constituye la evolución literaria de cada civilización”. La poesia lirica brilla oltremodo quando si verificano alcune condizioni nella società, soprattutto in due opposte situazioni: o “en las épocas de fé viva, de entusiasmo ardiente, en que el genio del poeta concentra y reproduce el sentimiento universal, la idea colectiva, religiosa o patriótica, de todo un pueblo” oppure “en aquellas otras épocas de anarquía moral, en que disueltos todos los lazos que establecen la armonía entre las inteligencias y entre los corazones [...] el poeta solo puede pedir inspiraciones a su propio individualismo.”

Huidobro prosegue affermando che nel momento presente la società “sufre esas crisis difíciles y laboriosas, que señalan la muerte de una forma social y la incubación de otra nueva y más progresiva” dunque i poeti hanno dovuto, necessariamente rinchiudersi nel loro individualismo, ma non per questo sono inferiori ai grandi autori classici, come dimostrano Byron, Lamartine, Victor Hugo e Espronceda. Huidobro ammette chiaramente di risentire del fascino del romanticismo, anche oltre, quando si lancia in un excursus politico per spiegare la sua simpatia per la democrazia, assai lontana dagli ideali aristocratici e militari del poeta che commenta²²⁸. Il prologista dichiara di sentirsi in dovere di chiarire il suo pensiero per giustificare anche il suo criterio di analisi, poiché “fiel adepto en esta parte de la escuela crítica romántica, es la idea más que la forma, lo que a mis ojos constituye el carácter propio, y el principal mérito de las obras de arte”.

²²⁸ Commentando la preferenza di Gabriel per periodi storici del passato, scrive: “Bajo este aspecto, su escuela es la del Duque de Frías y la del Duque de Rivas, aristócratas, militares y poetas como él”.

Infatti, dedica ampio spazio alla descrizione degli argomenti delle poesie di Gabriel, suddividendole in religiose, caratterizzate da una sobrietà “tan recomendada por el sabio è inolvidable Lista”, amoroze²²⁹, politiche e sociali. A questo punto dedica alcune righe anche alla forma, la quale,

si no constituye todo el arte, como erróneamente juzgan algunas escuelas críticas, es por lo menos el sello distintivo, y lo que separa sus obras de las elucubraciones puramente intelectuales o filosóficas.

In tal modo, riabilita la forma, che era stata precedentemente da lui stesso sottomessa all’idea. Poi, però, torna al primo giudizio:

manifiesta en las poesías en que domina un elevado pensamiento religioso, moral o político, la justa preferencia que en semejantes asuntos han dado al fondo sobre ciertos accidentes de la forma nuestros mejores clásicos.

I “clásicos” sono, come esemplifica in nota, Herrera, Argensola e Lope.

Sorprende, in un prologo serio e ‘professionale’ come questo, il ricorso a una frase canonica per concludere:

¿A qué desparramar aquí algunas flores que parecerán mejor en el ramillete, en que su autor las ha agrupado?

Il prologo che Fernando de Gabriel scrive per José Lamarque de Novoa²³⁰ ha un tono assai diverso, con alcune note di accesa polemica. Fin dall’inizio, infatti,

²²⁹ “Las poesías amorosas de este autor son también la sincera expresión de un sentimiento verdadero, sinceridad que por otra parte es un mérito general en los buenos poetas líricos de nuestra época, y que no ha contribuido poco a dar novedad è interés a un género, que habían llegado a hacer algún tanto monótono, y a veces soporífero, los imitadores clásicos de Tibulo y de Petrarca”.

²³⁰ José Lamarque de Novoa (Siviglia 1828-1904). Apparteneva alla Scuola di Siviglia e rimase fedele ai suoi valori. Pubblicò diversi volumi di poesia, tra cui *Poesías líricas y leyendas históricas y tradicionales en verso* (1867 e 1895); *Poesías líricas* (1895); *Desde mi retiro* (1900). Il testo cui si fa riferimento qui è *Poesías*, Sevilla, Imp. Manuel P. Salvador, 1867.

l'autore si scaglia contro il centralismo madrilenno, che rischia di sminuire l'importanza letteraria di Siviglia:

Dichosamente la centralización que, entronizada en la vecina Francia al espirar el pasado siglo y en los albores del presente por la tiranía revolucionaria y el despotismo napoleónico, ha sido después importada entre nosotros, no ha logrado aún, ni creo que logrará en mucho tiempo, concluir con la fisonomía particular y la existencia autonómica de las diferentes porciones que constituyen nuestra España. Si el régimen a que aludo puede ser conveniente y aún necesario en el terreno de la política, y hasta determinado punto [...] en el administrativo, indudablemente es dañoso y de funestos resultados si se le considera bajo el punto de vista científico, literario y artístico; como que tiende a matar todo vuelo de la imaginación, todo arranque de la inteligencia, todo generoso estímulo que no tomen como punto de partida el centro consagrado de todo saber, que no se concibe pueda ser otro que la capital del estado, o no vayan a recibir en él la sanción, si así puede decirse oficial, y merced a la que ya es lícito a presentes y venideros aplaudir y admirar lo que sin tan imprescindible requisito apenas se juzgaría digno de ocupar ni por un breve instante la atención pública.

Sistema tan absurdo y esterilizador y que a la larga practicado no es posible que deje de dar amargos frutos en todo país, daríalos aún más lastimosos, si llegara a arraigarse, en el nuestro, donde por carácter y por antecedentes históricos, tanta y tan poderosa vitalidad conservan todavía las más cultas e importantes ciudades que de él forman parte, y que, célebres ya en las artes, ya en las letras, ya en las ciencias, ya en unas y otras, sería por demás sensible que sucumbiendo bajo el rodillo nivelador, y abdicando toda gloriosa aspiración, dieran al olvido sus preciadas tradiciones y se resignasen a ser frías y humildes espectadoras del movimiento intelectual en el centro geográfico de la nación²³¹.

A questo punto De Gabriel, dopo la premessa generale, focalizza la sua attenzione sulla città di Siviglia, a suo giudizio, la vera vittima della situazione

²³¹ Che la critica al centralismo madrilenno sia l'argomento centrale del prologo, è confermato anche dal fatto che è posto sia in apertura che in chiusura di testo. Le ultime righe sono ancor più accese: “doy término a estos renglones, no sin expresar antes el gozo que me causa el considerar que si la manía centralizadora ha privado a Sevilla de que en la célebre Universidad que aleccionó al insigne Arias Montano, se llegue al límite oficial del saber, simbolizado en la obtención del primero y más importante de los grados académicos, no ha podido privarla de que, como protesta viva y elocuente, salgan de sus prensas libros que, según lo hace el de Lamarque, vengán a demostrar cuán inextinguible es en ella la savia inspiradora que inmortalizó su nombre al elevar a la más alta gloria los de los padres y fundadores de la esclarecida Escuela Sevillana”.

creatasi, proprio perché patria di una delle scuole poetiche più importanti e rinomate. La città Andalusia si propone, quindi, come una vera antagonista della capitale in relazione all'importanza letteraria e ad una tendenza stilistica radicata nel passato:

Concretándose a Sevilla, donde este libro se da a la estampa, y a la parte poética, a que él pertenece, sería por extremo doloroso que la ciudad que vio florecer a Al-Motadid y a Ibn-Said, a los líricos doblemente excelsos de la regia estirpe de los Abbadidas y a tantos otros cantores, honor de la España árabe; que escuchó después entusiasmada las sublimes inspiraciones de Herrera y de Rioja, y los claros acentos de Jáuregui, Arguijo, Alcázar, Cetina y otros no menos dignos de recuerdo; y finalmente, que vio no ha mucho renovada su gloria por los Listas y Reinosos, los Arjonas y Blancos, los Castros y Roldanes, dejara de abrigar dentro de sus muros en la época presente a poetas dignos de continuar su espléndida historia literaria. Mas como esto no podía ser, no ha sido, y no pocos nombres de verdaderos y eminentes vates son prueba irrecusable de que el genio vivificador que tanto elevó en el concepto de propios y extraños a la célebre metrópoli andaluza, no sólo no se ha extinguido, sino que, alzándose pujante y lleno de vida, alcanza cada día nuevos triunfos, y ciñe con nuevos laureles la tantas veces laureada frente de la reina del Guadalquivir.

Esiste un 'genio' vivificatore proprio della città di Siviglia che continua a ispirare i poeti contemporanei con la stessa forza con cui infondeva estro poetico agli uomini del passato, materializzandosi nei diversi vati lungo l'arco dei secoli. Ovviamente, Lamarque è uno dei poeti ispirati dal 'genio' Sivigliano, come si appresta a dimostrare De Gabriel, ricordando che ha redatto il testo spinto dalla "cariñosa amistad" che li unisce. In accordo con i dettami della scuola, i "móviles" e "los objetos" che canta con maggior predilezione il poeta sono "el santo amor a la Religión y a la patria", "la lealtad monárquica" e "el más acendrado cariño a cuanto constituye el hogar doméstico, base firmísima de nuestra sociedad". Gli argomenti sono un indicatore nitido della differenza abissale che separa i poeti di questo gruppo dalle tendenze più moderne che si stavano sviluppando a Madrid; differenza ancor più palese per quel che riguarda

la forma: De Gabriel presenta Lamarque come un modello formale della Scuola di Siviglia:

Frase tan correcta y castiza como pudiera desear el más ardiente y entusiasta partidario de la inmortal Escuela Sevillana, la más pura y noble en su dicción de cuantas ilustran nuestro Parnaso; versificación fluida y sonora siempre, grandilocuente y majestuosa cuando la gravedad y la elevación del asunto lo exigen, blanda y apacible cuando la llaneza de éste o la dulzura de los sentimientos que la inspiran así lo requieren.

Prima di citare i titoli più meritevoli, De Gabriel ne approfitta per una seconda polemica contro coloro che disprezzano la forma, discostandosi decisamente dal collega Huidobro, evidentemente troppo influenzato dalle idee romantiche. Il discorso, come, d'altra parte, il resto del prologo, è complesso, ridondante e prolisso. Secondo De Gabriel, la forma è nella poesia “a la par el pulimento y el precioso y artístico engarce que hacen lucir en todo su esplendor la belleza del pensamiento, joya riquísima del arte” e si scaglia contro coloro che pretendono che il ‘fondo’ possa essere messo in risalto solo a scapito della forma. Anche il critico più scettico, leggendo le poesie di Lamarque dovrà convincersi che “la forma y el pensamiento se completan y avaloran mutuamente constituyendo dos partes de un todo indivisible, y que sólo quien no merezca el nombre de poeta puede encontrarse embarazado por la frase y la versificación al trasladar al papel sus concepciones”²³². Per rafforzare le sue affermazioni, l'autore aggiunge due frasi esclamative:

¡Desdichado el poeta que se vea obligado a sacrificar el pensamiento a la forma, y tenga que andar rebuscando frases para expresarlo, o que inclinar humilde la frente ante la absurda tiranía del consonante!
¡Desdichado a su vez el crítico que al juzgar una obra poética se empeñe en rebajar y encontrar defectos a la forma, precisamente por ser buena, y la moteje de amanerada y relamida sin serlo más que en su imaginación[...].

²³² Non esistono, evidentemente, preoccupazioni relative all'insufficienza del linguaggio, così tipicamente Bécqueriane.

Prima di concludere, De Gabriel fa un'operazione propagandistica, annunciando la prossima apparizione di un nuovo volume di Lamarque, contenente una serie di Ballate, a riprova del successo che ebbe questo genere in quel periodo. L'autore della prefazione riporta un'intera composizione inedita, proprio per invogliare il lettore alla lettura del libro in uscita, dando così al prologo una nuova funzione.

2.4. Juan Antonio de Viedma prologa López García

Juan Antonio de Viedma, già introdotto in questo percorso in virtù del prologo di Cañete al suo volume, scrive nel 1867 una prefazione estesa e interessante per il suo concittadino Bernardo López García²³³. Benché fosse stato un esponente della Scuola di Siviglia a redigere il testo introduttivo dei suoi *Cuentos de la Villa*, non si può certo dire che Viedma appartenga a quel gruppo. Il prologo che scrive per López García è un mezzo per esprimere le sue idee sulla poesia del suo tempo e sulla filosofia estetica in generale. In primo luogo, però, poiché Viedma considera il suo compito assolutamente in modo serio, pur ammettendo che è dettato dall'amicizia²³⁴, si dispone a enunciare il contenuto del prologo, suddividendo la materia trattata in alcune sezioni:

Breves indicaciones sobre la vida breve aún del poeta; ligeras consideraciones sobre el género literario en que más se distingue; sobre los móviles de su inspiración osada, sobre el carácter y las exigencias literarias del siglo en que escribe, y sobre las analogías por último que puedan existir, entre sus obras y las de los poetas que recorrieron antes con gloria la brillante y difícil senda en que el Sr. López García con tan noble resolución avanza; tal es el asunto de este prefacio, tal el propósito a que habré de ceñirme, dejando a más ilustradas y correctas plumas la más ardua empresa de aquilatar todos los riquísimos detalles, todas las bellezas derramadas con fastuosa profusión en este libro. Tarea difícil, tarea a que sólo pueden dar cima inteligencias privilegiadas con auxilio de una docta crítica.

²³³ Nato a Jaén nel 1840, morì trentenne senza pubblicare altri volumi. La sua fama è legata principalmente alla poesia *Al dos de mayo*, comparsa sui periodici, che divenne popolarissima. Il libro che qui si considera è LÓPEZ GARCÍA, B., *Poesías*, Jaén, López Vizcaíno, 1867. Esiste una seconda edizione postuma del 1908, introdotta da Eduardo Clavier.

²³⁴“Circunstancias poco favorables para el Sr. López García, o propósitos nacidos al calor de una amistad sincera, bajo el hermoso cielo que cobija la cuna de ambos, lo han llevado a confiar a mi juicio inseguro un examen digno de más elevados criterios; un análisis que, como el de las canciones de Herrera, reclamaba la profunda observación de Rioja [...]”

Segue la biografia del poeta, con dovizia di particolari sulla famiglia e sulle prime esperienze poetiche, “flores que las lágrimas hicieron brotar al borde de un sepulcro”²³⁵. I primi passi nel mondo della poesia, privo ancora di studi rilevanti, portano Viedma a una riflessione:

Rara vez lo bien sentido deja de estar bien expresado, y si esto acontece, de lamentar es la pérdida de esta poesía en la que el sentimiento, sin el auxilio del arte, sería elocuente a la manera que lo es la naturaleza en sus más espontáneas manifestaciones.

Esiste, dunque, una perfetta corrispondenza tra la bontà del sentimento e la bellezza dell’espressione, corrispondenza naturale, non mediata dall’arte.

Completata la vita, ancora breve, per il momento, del poeta, Viedma dà inizio ad una lunga sezione in cui, sulla scorta di Hegel²³⁶ e Schlegel, traccia un quadro dell’evoluzione delle forme poetiche lungo la storia e, soprattutto, indica quale debba essere l’atteggiamento del poeta, in modo che la sua opera sia lo specchio e la sintesi della sua epoca:

Es un hecho, pues, que lo mismo para las artes que para las letras, cada siglo, cada civilización tiene sus caracteres marcados, sus tendencias definidas, sus aspiraciones manifiestas; y siendo así, el poeta y el artista han de sujetarse a ellas, si sienten la noble ambición de ser los intérpretes vigorosos de la sociedad en que viven, si quieren que en sus obras encuentre la posteridad la síntesis grandilocuente de su época²³⁷.

Infatti, lo spirito umano è in perenne movimento e “va señalando con sus creaciones su paso por la tierra”. Nel suo eterno dinamismo, lo spirito si evolve e le sue manifestazioni si differenziano di epoca in epoca e, di conseguenza, oggi

²³⁵ Si riferisce alla morte della madre.

²³⁶ Si veda GONZÁLEZ ALCÁZAR, F., “Sistematización y utilidad pedagógica de la tríada hegeliana en la preceptiva española del siglo XIX” in *Castilla. Estudios de Literatura* 28-29 (2003-2004) Universidad de Valladolid, pp.111-130.

²³⁷ Il concetto è ulteriormente esplicitato: “Obras gigantes otras veces en que el genio del filósofo y del poeta abraza y sintetiza civilizaciones enteras, aparecen en la forma del libro para que en sus páginas, nuevas generaciones y razas nuevas tal vez, encuentren animadas las creencias, las costumbres, la vida de las sociedades.”

non è più possibile identificarsi con il mondo mitologico, pastorale o cavalleresco, poiché anche le “bellísimas creaciones populares” sono state sostituite da “otras creaciones más simbólicas, más abstractas, más en armonía con los personajes de Hugo, de Schiller, de Byron y de Klopstock”. Giunti a questo punto del suo percorso, lo spirito abbandona il suo essere più severo per divenire

un examen libre, analizador, exigente en el propósito de arrancar todos sus secretos al mundo material en que se agita. Es por último, que la forma se subordina a la idea, y la estética viene en cierto modo a reemplazar el viejo código de los preceptistas helénicos.

Viedma accenna qui un concetto che riprenderà più avanti, ovvero la superiorità dell’idea sulla forma. D’altra parte, l’arte ‘moderna’ è “más exigente” e non si accontenta di adeguarsi ai precetti classici:

No está hoy la belleza en *tornear cláusulas*, como dice el P. Sarmiento; está en la *manifestación de lo infinito en lo finito*, como afirma Schlegel.

Seguono gli esempi degli autori del secolo XVII che rifiutarono i precetti classici in nome di una maggiore libertà di espressione, cercando ispirazione anche nei romances popolari. Ogni secolo, però, è a sé stante, e non è possibile “modelar por los caracteres de un siglo todos los demás”. Ormai, infatti, lo strapotere della forma è superato:

Cuando la forma por sí constituía la obra del arte, las reglas encaminadas a armonizar sus proporciones serían de útil aplicación para el poeta y para el artista; pero cuando la expresión se subordina a la idea, el genio ha menester que se le conceda la libertad necesaria para disponer la forma del modo que más convenga a la manifestación del ideal de sus concepciones.

Data questa premessa, la “misión” del poeta nel secolo presente risulta evidente: egli non dovrà né “ataviar con anticuadas vestiduras, ideas, sentimientos y

aspiraciones modernas”, né “revestir con nuevas formas, tendencias, caracteres y acontecimientos pasados que ya han tenido en la historia del arte sus inmortales intérpretes”. Di consecuencia,

Los asuntos para sus obras, están sin duda en la sociedad en que vive, en su espíritu, en sus luchas, en sus controversias, en sus descubrimientos [...] (en) las creaciones fundadas en aquellos cuya actividad, cuyos sentimientos, cuyo espíritu, palpita en esas llanuras cruzadas por humeantes locomotoras, iluminadas por corrientes impalpables, y cubiertas por esa red de nervios metálicos que trasmite las sensaciones de los pueblos.

Nel testo di Viedma, dunque, non c'è una visione negativa del presente; il progresso è positivo e necessario e il poeta deve cantarlo, per poter trasmettere ai posteri una sintesi della sua epoca.

Passando, quindi, dal generale al particolare, l'autore del prologo affronta la quarta e ultima sezione del testo, dedicata alla descrizione delle opere contenute nel volume. Egli, afferma, non intende effettuare un'analisi minuziosa dei testi per valutarne il merito, poiché il poeta merita plauso sia per la scelta dei temi sia per la forma in cui li ha espressi. Infatti:

No busca el autor de este libro su inspiración en las fábulas de la antigüedad; no evoca el espíritu caballeresco dormido en las ruinas del feudalismo; no sueña con delicadas pastoras, ni zagales filarmónicos[...]. Tampoco se convierte en *hortelano de facciones*, como denomina Quevedo a los poetas *naturalistas* que abusando de los símiles aderezan el rostro de las mujeres con los atractivos de la botánica; ni menos se ocupa en ataviar con las galas del ingenio, y la armonía del ritmo, argumentaciones conceptuosas como algunos modernos escolásticos, ni en lamentar en plañidero tono, en estancias monótonas como los neo-románticos, sentimientos vulgares o aspiraciones estrechas; por último, no descende a ese *realismo* materialista que como las plantas parásitas pretende arrastrar hoy el entusiasmo artístico, y ahogar entre sus ramas estériles la verdadera inspiración.

Sembra che non sia rimasto più nulla da cantare e neppure una tendenza da seguire. Viedma, però, prosegue:

A más altas generalizaciones, a ideales más abstractos, a sentimientos más íntimos, más elevados, más grandes, remonta su fantasía el joven poeta. La religión, la libertad, la patria; he aquí sus musas: la historia, el arte, la filosofía; he aquí sus auxiliares.

Elenca, in seguito, alcune composizioni, da cui si evince che i temi trattati sono per lo più storici, con preferenze che non si discostano molto da quelle romantiche. Quando, poi, si riferisce alla forma, si scopre che essa corrisponde alle “exigencias y al carácter de esa poesía meridional arrogante, lujosa y expansiva”. Per collocarlo definitivamente tra le file della Scuola di Siviglia, Viedma aggiunge che “sigue la gloriosísima senda trazada por Herrera”, ma anche “la senda que indica Quintana a los poetas españoles”. Esaltato dal cammino che López García potrebbe intraprendere, Viedma delinea la strada che il poeta del XIX secolo deve seguire:

El camino es áspero y difícil, pero es glorioso; la inteligencia cantando a la inteligencia; la fe inspirándose en sí misma; las grandezas y enseñanzas de la historia animadas; los más elevados sentimientos enaltecidos; las modestas virtudes alzándose sobre las arrogantes miserias; el pensamiento humano en su magnífico desarrollo. He aquí el camino del verdadero poeta en el siglo XIX.

López García, in particolare, possiede alcune qualità indispensabili per poter intraprendere la via più giusta, in realtà molto distante da quella che a Madrid i poeti dell'ambiente di Bécquer stavano seguendo:

Y para ser este poeta, para sintetizar en sus obras las aspiraciones, los caracteres de su siglo, el Sr. López García tiene como dotes reconocidas, la osadía en las imágenes, la grandilocuencia en la expresión, la brillantez en las generalizaciones, la sonoridad en las cláusulas; y como alma de todo esto, una fe viva, un grande ideal filosófico, un levantado sentimiento científico que encubrir con tan rica vestidura.

L'amicizia o le caratteristiche dell'istituzione del prologo, testo per lo più di circostanza, portano Viedma a dichiarazioni diverse da quel che si poteva prevedere dall'autore dei *Cuentos de la Villa*. Non è una novità, d'altra parte, che spesso i poeti di questo periodo non sanno-o non ritengono necessario- parlare della propria poetica.

2.5. Un prologo postumo: Castelar e la postfazione di Hartzenbusch

José Martínez Monroy, nato a Cartagena nel 1837, morì all'età di ventiquattro anni nel 1861 e le sue poesie furono raccolte dai suoi amici e pubblicate nel 1864²³⁸. Il dato non sembra rilevante, poiché si trattava di una pratica assai comune. Colpisce, semmai, il fatto che il volumetto dato alle stampe è corredato da due testi, una prefazione e una postfazione, davvero rara nel periodo esaminato. Il libro è introdotto da una breve nota “Al público” in cui “Los amigos del autor” informano sui criteri adottati per l'edizione (“estas poesías [...] no van ordenadas cronológicamente ni por géneros, sino confundidas de manera que la variedad haga su lectura más agradable”) e sulla sottoscrizione aperta a Cartagena, città natale di Monroy, Murcia e Madrid che ha permesso la pubblicazione.

I due testi sono tipicamente postumi: prevale l'idealizzazione del poeta morto, soprattutto della sua biografia, tratteggiata alternativamente con toni patetici ed esaltati. Il primo, scritto da Emilio Castelar²³⁹, rimanda esplicitamente al secondo, opera di Hartzenbusch, e viceversa. Prologo e postfazione fungono da cornice di un volume vario che tradisce la giovane età del poeta, che non aveva ancora chiaramente preso una strada definitiva. Prevalgono i toni altisonanti e grandiloquenti delle odi, sull'onda di Cienfuegos; ma si trovano anche composizioni più sfumate, dai toni smorzati, benché sempre prolisse, e alcuni esperimenti dialogati che Hartzenbusch fa risalire ad una precoce influenza di Campoamor.

Come ho già anticipato, il prologo di Castelar dedica ampio spazio alla biografia di Monroy, sottolineando soprattutto i suoi legami familiari, la sua religiosità e moralità e la sua intelligenza fuori dal comune. Il cordoglio per la morte

²³⁸ MARTÍNEZ MONROY, J., *Poesías*, Madrid, Rivadeneyra, 1864.

²³⁹ Emilio Castelar y Ripoll (Cádiz, 1832 — San Pedro del Pinatar, Murcia, 1899). Politico e scrittore, fu l'ultimo presidente della Prima Repubblica Spagnola.

dell'amico sembra sincero e le prime pagine sono un accorato lamento per la perdita di un giovane di così belle speranze e una riflessione sulla vita e sui disegni divini che la regolano²⁴⁰. La consolazione proviene solo dalla consapevolezza che “El poeta no muere, como no muere su creación. El poeta no se extingue, como no se extingue su cántico”, poiché “la idea, la inspiración, todo lo que es infinito es inmortal”.

Castelar, in seguito, fa suo un concetto già visto nel prologo di Cañete alla *Primavera* di Selgas, ovvero l'impronta “climatica” nella produzione poetica di un autore. Monroy, “nacido en las regiones meridionales de España”, “no desmentía el lugar de su nacimiento”. Esiste una diretta relazione tra la regione in cui si nasce ed il modo in cui si scrive, non solo a motivo delle diverse tradizioni locali, ma proprio perché

Así como el poeta del norte tiene algo en su fantasía de las nieblas de su patria, el poeta del mediodía tiene algo de la claridad de su cielo, de los cambiantes de su luz; y su imaginación, como sus torrentes, ya aparece seca y arenosa, ya se despeña desordenada y bravía, arrastrándolo todo en su impetuosa carrera. El poeta del norte es el poeta del alma; el poeta del mediodía es el poeta de la naturaleza. El poeta del norte tiene que replegarse en sí mismo, en su conciencia, para cantar, como el ruiseñor que sólo entona sus gorjeos en la oscuridad de su enramada; y el poeta del mediodía, como la alondra, necesita la clara luz y el inmenso cielo para volar y cantar. Los poetas del norte son los poetas del pensamiento, del dolor profundo, de la inspiración vaga y tenebrosa; en tanto que los poetas del mediodía son los poetas de la luz, de las armonías, del amor arrebatado, de las grandes personificaciones y de las extraordinarias hipérbolos.

Castelar riporta le idee correnti che individuavano nell'influenza della poesia germanica l'origine della tendenza di alcuni autori di usare toni vaghi e smorzati e di indugiare in un ripiegamento melanconico su se stessi. Tuttavia, egli è

²⁴⁰ Si possono notare due accenni al solito topos floreale: “Sentir, callar, he aquí lo único que se me ocurre en el momento de recoger y guardar en este libro las flores que se han caído de la corona del poeta, las flores que empezaban a dar testimonio de la primavera de su vida.”; “Sus amigos me contaban, a cada paso que dábamos por aquellas playas, sus inspiraciones, sus poesías, que brotaban tan espontáneamente en su imaginación, como las flores en el campo.”

convinto, sulla scorta di Hegel, che, poiché l'idea di umanità si è sovrapposta all'idea di razza, e l'arte “ha pasado de su período instintivo a su período reflexivo”

el poeta del norte pugna por el lirismo y la armonía; el poeta meridional por el pensamiento y el dolor profundo. Ahí tenéis a Schiller y a Manzoni²⁴¹. El poeta que lloramos, venido a la vida del arte con el pensamiento de su siglo, siendo, como hemos dicho, un poeta esencialmente meridional, aspiraba también a esa idealidad vaga, a esa soñolencia magnética del espíritu, que tantos encantos da al arte en los países del norte.

Castelar approva la fusione delle due tendenze, anzi, è possibile che proprio dalla commistione di entrambe possa scaturire la poesia più alta. Purtroppo, si lamenta, Monroy è scomparso prima di poter seguire la strada che egli stesso aveva individuato. Strada che, invece, perseguì fino alle estreme possibilità espressive lo stesso Bécquer.

Il prologhista approfondisce ulteriormente il concetto della relazione esistente tra espressione poetica e suolo natio, allargandolo alla città:

Pero si la región de su nacimiento se conoce en su genio, por esas misteriosísimas relaciones que hay entre la naturaleza y el espíritu, su ciudad natal se veía reflejada en su carácter, por esas relaciones ocultas que hay entre nuestra índole y la índole de la sociedad en que vivimos. Cartagena es una de las ciudades más cultas de España.

Castelar tesse un elogio alla città, di cui esalta la cultura, la franchezza, la liberalità, la virtù della carità, tutti tratti che era possibile ritrovare anche nel carattere di Monroy. Infatti, per questo straordinario poeta, “la poesía en él no era solamente un arte, era una moral; sus inspiraciones no eran solamente las ideas, eran también la acción.”. In lui la vocazione poetica era un dono di Dio. La sua essenza poetica si manifestava nel modo in cui rielaborava le materie di studio per

²⁴¹ La scelta di Manzoni come rappresentante della poesia meridionale potrebbe sembrare quantomeno discutibile.

trasformarle “en el horno de su encendida imaginación”. Infatti, “El problema de las relaciones del espíritu con la naturaleza, que es el tormento de la Filosofía, se resuelve instintivamente por el arte”, poiché “el destino del poeta es confundir, compenetrar la naturaleza y el espíritu, para elevarlos después a Dios”: come sottolinea Castelar, “el arte, como la ciencia, es un divino sacerdocio”²⁴². Proprio sulla scorta di questa affermazione, l'autore del prologo imposta il seguente discorso sul ruolo del poeta nel XIX secolo e sul topico ormai ricorrente dell'apoteicità del presente. Castelar contesta la “vulgar preocupación”, poiché “a medida que el hombre domina más la creación [...] se eleva a un mundo superior de poesía”. La fiducia nella felice concomitanza di progresso materiale e poetico porta Castelar ad affermare che “Los grandes siglos naturalistas engendran siglos de poesía” e infatti

El siglo XIX, el siglo del vapor y de la electricidad, es el siglo de Rossini, de Byron, de Goethe, de Víctor Hugo. El espíritu que comprende la naturaleza, y ha deletreado sus jeroglíficos, y ha descompuesto el agua y el aire en sus más sencillos elementos, y ha encadenado el rayo, y ha anotado con su matemática sublime las armonías de las esferas, la música de los orbes, el eterno hosanna de la creación; el espíritu necesita lanzar sobre ese mundo de maravillas y de milagros otro mundo mejor, si el arte ha de cumplir su fin de hermohear y perfeccionar la naturaleza.

Il fine dell'arte, dunque, è quello di rendere bella la realtà, senza però cadere nella servile imitazione della natura che porta alla “copia descarnada de la sociedad” e al “grosero materialismo”, poiché sostituisce “la idealidad levantada y sublime”

²⁴² Aggiunge anche: “El poeta ve en su conciencia el cielo, en sus ideas los astros, en sus grandes inspiraciones las flores, en su dolor la tempestad, en sus amores la armonía universal, en el mundo de su conciencia la naturaleza, el universo; y a su vez ve en ese mundo exterior, que parece condenado a la fatalidad, a la insensibilidad, su espíritu, que se refleja en los seres que cruzan los espacios como ideas vivas, en las oraciones que levantan al Creador todas las cosas, desde el lago que duerme en el hondo valle y la flor que se esconde entre la menuda yerba, hasta la alondra que entona el cántico matutino y el águila que abre sus alas en lo infinito; porque la naturaleza y el espíritu en la poesía son como el astro y el éter, como el color y la luz, como la rosa y su aroma, como el cuerpo y el alma, una eterna, una misteriosa armonía”.

che è sempre stata il nume della poesia, con “la apoteosis de lo vulgar, de lo prosaico”. Castelar rinnega un arte che riproduce la realtà così com’è, proprio perché la realtà in se stessa non è “bella”. Non è possibile ridurre il teatro “a máquina fotográfica”, come pure è un delitto l’abbandono di generi tanto sublimi quanto la poesia epica e la tragedia. Infine, il realismo “hace del poeta el vil cortesano de la sociedad, cuando debiera ser su ángel, es decir, su guía” e lo spirito reazionario “convierte la imaginación del poeta en el ave nocturna de los sepulcros, de los panteones, de las tinieblas, cuando Dios le ha dado alas y cánticos y mirada penetrante y audaz, para que nos anuncie la alborada de los nuevos días del espíritu”. A questo punto il tono di Castelar si fa ancor più solenne:

Si hay algún siglo verdaderamente épico, es el gran siglo XIX, en que el hombre se siente uno por su naturaleza con toda la creación, uno por su espíritu con toda la humanidad; en que nos interesa desde la historia de los átomos que componen nuestro globo, y por consiguiente, nuestro cuerpo, hasta la historia de las generaciones que han ido formando las ideas que iluminan nuestra conciencia; siglo de síntesis, siglo en que la humanidad ha llegado a tener la conciencia de toda su vida, siglo que está esperando aún el poeta dichoso que escriba su poema, y lo grabe con caracteres de fuego en su inmortal historia.

In questo secolo di sintesi e di presa di coscienza, si deve solo attendere, messianicamente, l’arrivo di un poeta che non solo deve essere “hijo del siglo”, ma deve avere anche

la conciencia de su idea, ha de trabajar porque se realice esa ley del derecho, en cuya virtud puede asegurarse que caerán todas las cadenas, y será segunda vez creado el hombre. Entonces entonarán los poetas el cántico de la libertad, serán la voz del siglo XIX y los profetas de los tiempos que a más andar vienen sobre nosotros, y merecerán el laurel de la inmortalidad.

La postfazione di Hartzenbush possiede la stessa impronta solenne e, come anticipato, ripropone, con ugual idealizzazione, la biografia del poeta scomparso.

Il testo è introdotto dal titolo: “Cuatro palabras acerca de las poesías que forman esta colección”, e si apre con un apprezzamento per la “biografía-elogio” di Emilio Castelar, “felizmente inspirada por la amistad, hábilmente servida por el ingenio”. Infatti, il prologo dell’”insigne publicista” rappresenta, secondo l’autore, un felice esempio di poesia in prosa, se è vero che

Sin obedecer a la ley de la rima, no dejan por eso de ser también verdadera poesía las sentidas razones, los brillantes rasgos y armoniosas cláusulas por el Sr. Castelar dedicadas a la memoria de su amigo. El saber del filósofo, que por todas partes asoma en ellas, no les quita, sino que les afianza, el carácter poético, si creemos a Lope de Vega, cuando solemnemente afirmó que la poesía era filosofía.

Esponendo la vita di Monroy, si sofferma su alcune caratteristiche che distinguevano il poeta:

El idealismo constituía su carácter: era su imaginación riquísima y extraordinariamente nueva; el órgano de su vista, de muy diferente alcance que el de los demás, le presentaba las cosas de otro modo que las perciben los ojos vulgares; y para expresar lo que veía, manaba de sus labios copioso raudal de sonidos, ora enérgicos, ora suaves, armónicos siempre, que recuerdan, sin repetirlos, aquellos dulces y graves ecos, legados a las auras del Pindo por la lira de Herrera y Góngora, de Cienfuegos y Quintana.

Per quanto riguarda i temi delle sue poesie,

Como Francisco de la Torre y Francisco de Rioja, Monroy escribió poco, pero eligiendo bien: la creación, el cielo, el sol, la libertad, la inocencia, la gloria de la patria, la madre sin hijo, el hijo sin madre”. [...] se apresuraba a manejar los asuntos más grandes, antes de haber llegado a la madurez de la edad, necesaria para su mejor desempeño.

Il componimento più riuscito, e quello che diede a Monroy uno straordinario successo in vita, è “El genio”, su cui Hartzenbusch si dilunga, analizzandone il contenuto e la forma, riportandone alcuni frammenti. L’analisi delle poesie è piuttosto particolareggiata e l’autore esercita il suo ruolo di critico, lasciando da

parte l'idealizzazione che aveva caratterizzato l'incipit del suo discorso. Infatti, non sottolinea solo i versi più riusciti²⁴³, ma indica anche alcuni “errori” nella scelta dei termini o nella versificazione²⁴⁴, cogliendo l'occasione, inoltre, per dare qualche suggerimento ai principianti²⁴⁵.

Commenta, in seguito, altre poesie²⁴⁶, tra cui una ballata scritta sotto l'influenza di Barrantes e “La inocencia”, “diálogo lleno de frescura y de gracia, como las *DOLORAS* del Sr. D. Ramón de Campoamor”. La funzione della postfazione, dunque, come aveva già anticipato Castelar²⁴⁷, è di presentare criticamente la produzione poetica di Monroy per aiutare il lettore ad apprezzarne le bellezze²⁴⁸.

²⁴³ “Al pensamiento generador de la obra, corresponde una ejecución casi perfecta: los versos, bien contruidos siempre, y a veces de admirable estructura, envuelven conceptos en general atinados, nuevos y hermosos. Nótese la limpieza y armonía de éstos [...]”; “Pero estudie el lector el romance bien, y no le parecerá tal vez nuestra presunción infundada; fijese en el verso noveno:[...]”; “¡Con cuánta oportunidad, o con qué tino tan feliz, aplicó el poeta la b y la d, consonantes las más débiles de nuestra lengua, para expresar por onomatopeya el quejido ahogado y triste de la naturaleza, que simpatiza con el dolor del hombre! [...]”.

²⁴⁴ “Hay, empero, algo que notar, poco acertado, en uno o en otro pasaje. Leemos en la primera página [...]¿Qué significa la palabra fortuna antes del primer pecado? Si era la providencia, la inspiración o bendición del Señor, con voces más adecuadas hubiera convenido expresarlo.[...] Ha usado MONROY con frecuencia el verbo éste de bordar, y varias veces, como aquí, no muy ventajosamente. Quien ve ciudades con palacios y cúpulas, mal se las puede representar con alas. Las cúpulas, además, no se tienden; se dirigen, se elevan. [...]”

²⁴⁵ “Aconsejamos a los jóvenes que principian a versificar, huyan de asonantar consonantes inmediatos, como se ve en estos cuatro seguidos [...]”.

²⁴⁶ I componimenti che non vengono commentati, sono solo citati con l'indicazione della data e luogo della prima pubblicazione.

²⁴⁷ “No me toca a mí hablar del mérito literario de las poesías de MONROY. El autor de *Los Amantes de Teruel* dirá sobre el mérito de las poesías que publicamos, todo cuanto le dicte su luminoso criterio y su delicado gusto.”

²⁴⁸ Merita un accenno un commento che Hartzenbusch inserisce verso la fine della sua postfazione: “el canto del verdadero poeta constituye en nuestros tiempos ya profesión respetable y útil: Homero, en la época actual, no hubiera mendigado de puerta en puerta; no necesitó mendigar, como el ciego cantor de la ruina de Troya, el ciego cantor de la caída del hombre.”. L'opinione del poeta è assai diversa da quella espressa dalla maggior parte dei suoi contemporanei, che si lamentano dell'impossibilità di esercitare la ‘professione’ letteraria, senza affiancarla, per esempio, al giornalismo.

4. Altre direzioni: Ruiz Aguilera prologa Campoamor

Com'è noto, Campoamor inizia la sua carriera poetica sotto l'influenza del Romanticismo, che pervade le sue prime pubblicazioni negli anni Quaranta, cui, però, presto si affiancano creazioni diverse che sperimentano nuove strade e nuovi toni. La vera "rivoluzione" del suo sistema poetico è la comparsa delle *Doloras*, pubblicate per la prima volta nel 1846, e poi riedite più di trenta volte fino alle opere complete del 1902. Le poesie e la poetica di Campoamor sono state ampiamente studiate; qui considero le composizioni più celebri del poeta dal punto di vista di uno dei suoi prologhisti, Ruiz Aguilera, che fece una selezione di *Doloras* e scrisse la prefazione per l'ottava edizione, pubblicata nel 1864²⁴⁹. È chiaro che Campoamor, come si vedrà meglio nel terzo capitolo, si ponga come uno dei modelli più rilevanti del periodo e mostri una delle vie possibili per il rinnovamento della poesia che, come si è visto, la maggior parte dei poeti perseguiva²⁵⁰.

Il prologo di Ruiz Aguilera è chiaro e ordinato, preciso e professionale. Non si trovano digressioni biografiche né storico-sociali. Sembra che l'autore voglia rivolgersi ad un lettore colto ed informato che ricerca nella prefazione non notizie generali sul poeta, che già conosce, né incentivi alla lettura, ma, piuttosto, una critica seria e una riflessione sulla poesia da parte di un vero poeta.

Ruiz Aguilera affronta immediatamente uno dei temi che maggiormente aveva interessato i critici contemporanei, ovvero la definizione delle composizioni di Campoamor, *Doloras*, appunto:

²⁴⁹ CAMPOAMOR, R., *Doloras*, Madrid, Imprenta de J. Peña, 1864.

²⁵⁰ Urrutia, in un articolo già citato in questo capitolo, scrive: "La atracción que los poemas de Campoamor ejercían sobre muchos jóvenes poetas de su tiempo es fácil de comprender, puesto que es la opción más coherente y razonada que se ofrece a la poesía de la época. Representa la ruptura con lo viejo, con lo manido, en pos de lo moderno y de lo científico. Es la opción culta." (URRUTIA, "Reconsideración sobre la poesía realista...", p.99)

Muchos son los críticos que se han ocupado en definir la palabra *dolora*, sin que hasta el presente hayan podido ponerse de acuerdo acerca de su verdadera significación; y no, en mi concepto, por las dificultades que ofreciese aquélla, sino por haber intentado comprender, bajo una misma definición, el fondo y la forma, la sustancia y el accidente, lo principal y lo accesorio.

Riporta, quindi tre definizioni, quella dell'autore stesso²⁵¹, quella di Ricardo de Federico²⁵² e, infine, quella del Marqués de Molins²⁵³, secondo la sua opinione, “las principales que hasta ahora se han dado”. Nessuna delle tre soddisfa pienamente il prologhista, soprattutto perché tendono a paragonare la *dolora* all'anacreontica, similitudine che egli rifiuta, poiché le composizioni di Campoamor “reunen una profundidad de idea incompatible con la lijereza que eternizó las graciosas creaciones del lírico de Teos.” Ruiz Aguilera, quindi, elabora una propria definizione:

Yo creo que, prescindiendo completamente de la forma (puesto que tanta variedad hay en ella), puede determinarse con bastante exactitud la significacion de la palabra *dolora*, fijándose únicamente en su espíritu. Yo diría que la *dolora* es una composición poética, en la cual debe hallarse *constantemente* unida a un sentimiento melancólico, más a ménos acerbo, cierta importancia filosófica.

Data la definizione, l'autore afferma che si tratta di un nuovo genere di poesia. Egli non nega che già prima di Campoamor siano state scritte delle composizioni

²⁵¹ “La *dolora* [...] significa una composición poética, en la cual se deben hallar unidas *la lijereza con el sentimiento, y la concisión con la importancia filosófica*”. Nella *Poética*, Campoamor precisa: “La *Dolora*, drama tomado directamente de la vida, sin las metáforas y los simbolismos de una poesía indirecta, me parece un género más europeo, más verdadero y más humano que la fábula oriental [...] para ser *Dolora*, en ese drama particular se ha de resolver, por medio del sentimiento o de la idea, un problema universal.” (CAMPOAMOR, R., *Poética*, ed. di José Luis García Martín, Gijón, Universos, 1995, pp.58-59)

²⁵² “Es una composición intencional, *género mixto de anacreónica y epigrama*, un *juguete*, en su maliciosa ingenuidad inquietante para las conciencias tímidas”.

²⁵³ “Yo tengo para mí, que tales poesías, *sencillas como la anacreónica, ligeras como el madrigal*, picantes como el epigrama, no están empapadas en el vino de los banquetes como la anacreónica, ni perfumadas de tomillo y mejorana como el madrigal, ni salpimentadas de mostaza como el epigrama; pero que conmueven como la oda, describen como el idilio y corrigen como la sátira.”

simili, “o lo que es lo mismo, que antes de que Campoamor formulara su sistema ya existían en los amenos vergeles del Parnaso flores aisladas con todos los caracteres de la dolora”; ritiene, però, che il merito del poeta di cui si occupa sia innegabile, poiché

ha dado en su libro la fórmula de este género, creando, con la agrupación de seres espirituales y análogos, la interesante personalidad estética a que [...] la prescripción ha dado carta de naturaleza en el arte.

A questo punto, Ruiz Aguilera si occupa di “consideraciones de un orden más elevado”, proponendosi di esaminare “las tendencias de la dolora”. Si pone, in primo luogo una domanda: nelle intenzioni dell’autore, la dolora dovrebbe essere un’opera didattica o docente? La risposta è negativa, poiché, spiega, “Campoamor tiene una idea más alta de la poesía”²⁵⁴. Propone, quindi, una seconda definizione, della poesia in generale, o meglio, della sua essenza:

La poesía es, en su esencia, la expresión desinteresada y exclusiva de lo bello, independientemente de lo útil; lo bello posee en sí mismo la virtud y la eficacia suficientes para interesar.

Il poeta, di conseguenza, non deve prefiggersi di scrivere per trasmettere insegnamenti morali, filosofici, storici, religiosi o politici. La pregnanza del testo poetico deriva spontaneamente dalla natura del suo autore:

Campoamor es moralista, filósofo y teólogo, porque, aunque quisiera, no podría menos de serlo; porque la naturaleza de su genio le impele irresistiblemente en esa dirección. [...] las doloras representan la individualidad psicológica de Campoamor, son un reflejo de sus creencias sobre varias cuestiones trascendentales.

Campoamor è “hijo hasta la médula de sus huesos de un siglo escéptico y materialista” e, per questo motivo, nelle sue poesie mostra sempre “con brazo

²⁵⁴ Si confronti, però, con le riflessioni dello stesso Ruiz Aguilera nel suo prologo a *Ecos Nacionales* del 1849, analizzato nel primo capitolo.

inflexible, la llaga inmensa de la sociedad”. Sembra che Ruiz Aguilera torni al tono dei suoi primi prologhi, in cui esaltava la missione del poeta cantore del suo secolo. A distanza di quindici anni, però, non solo gli accenti si sono smorzati, ma le idee stesse sono divenute molto più lucide e l’autore dimostra una capacità definitoria che manca alla maggior parte dei suoi colleghi.

Segue un accenno di polemica contro coloro che “proclaman y hasta bendicen la ignorancia como cosa indispensable para que el poeta conserve el pelo de la dehesa y no pierda el candor, la virginidad y la robustez de sus inspiraciones”, benché anch’egli sia convinto del fatto che “siempre que la ciencia traspasa las fronteras que tiene marcadas en el imperio del arte, vienen las grandes decadencias de este”. In conclusione, la poesia non deve nascere dall’ignoranza, ma non deve neppure subire il dominio della scienza, o, come specifica in seguito l’autore, non deve essere solamente un prodotto della ragione:

Poesía que no se comprenda con el corazón, o mejor dicho, que haya de comprenderse con la cabeza sólo, corre peligro de no ser poesía: la ciencia rimada es pájaro de vuelo bajo y torpe [...] ²⁵⁵.

È giusto, dunque, che il poeta si adegui al tempo in cui vive, ma rispetto all’invito che nel 1849 aveva rivolto al poeta di occuparsi di temi quali “el progreso”, “los adelantos científicos, económicos, mercantiles e industriales” e “las reformas que reclama el porvenir de todas las clases”, l’opinione sembra assai mutata ²⁵⁶.

Infine, Ruiz Aguilera si sofferma sullo stile delle *doloras*, il quale “no se confunde con el de ninguno de nuestros poetas”. Lo stile di Campoamor è particolare e colpisce immediatamente:

²⁵⁵ Si confronti con il concetto espresso da Campoamor nella *Poética*: “Los versos, unos salen del corazón y otros de la cabeza. Unos son de raza y otros de nobleza advenediza. Unos son espontáneamente bien nacidos y otros artificialmente bien hechos.” (p. 136).

²⁵⁶ Non è variata la convinzione che l’opera debba comunque riflettere l’epoca che la produce, così come afferma nella conclusione di questo prologo: “este libro [...] lleva el sello de la época y refleja perfectamente su fisonomía moral e intelectual”.

[...]es tan pérfidamente seductora su frase, su elegancia en el decir es, en general, de tan buen tono, sorprende de tal modo ya con la desenfadada causticidad de sus profundos apotegmas, de sus epigramas, de sus agudezas humorísticas, de sus ironías y genialidades cruelmente amables, ya con rasgos de ternura casi siempre amarga, a la manera de Heine²⁵⁷, que verdaderamente juega con el corazón del lector²⁵⁸.

L'edizione delle *Doloras* curata da Ruiz Aguilera è corredata di note critiche opera di Damián Menéndez Rayón, il quale scrive anche una “Advertencia sobre las notas de esta edición” di seguito al prologo. Mi è parsa interessante la motivazione che lo studioso adduce per l'apparato di note che ha scritto²⁵⁹:

Como la dolora [...] es realmente un género nuevo sin filiacion bien notoria en nuestra literatura patria, pareciónos oportuno, con las citadas notas, tratar de escudarle contra todo extravío en que pudieran dar los imitadores, exagerando los pecados veniales de que adolece, sin desarrollar sus bellezas, como ha sucedido con Góngora.

²⁵⁷ Si veda come nella Poética Campoamor si riferisce agli imitatori di Heine: “no quiero dejar de condenar un cierto pseudotrascendentalismo patológico que han inventado algunos imitadores de Heine, y que consiste en un subjetivismo sin objeto, en un histerismo soñador que crea un género nervioso asexual, amorfo y que muchos llaman sugestivo y que no sugiere nada.” (p.119).

²⁵⁸ Si noti l'accento a Heine, mentre nel passo seguente, è Balzac il termine di paragone: “Campoamor analiza poco; no es el anatómico que, como Balzac, tiende el alma humana sobre la mesa del anfiteatro, y se complace en disecar una por una todas sus fibras; Campoamor es más inclinado a la síntesis; a veces en una redondilla condensa la materia que á otros bastaria para escribir una obra de dimensiones tres veces mayores.”

²⁵⁹ Si veda anche come descrive Campoamor: “[...] un escritor que tanto refleja su tempo, pues en él están encarnados el realismo y el escepticismo de la época, el espiritualismo cristiano y el panteísmo moderno, la fé y la duda, el pesar y la alegría, la exaltación y el abatimiento.”

TERZA PARTE: 1868-1872

1.Premessa

Negli ultimi anni del periodo analizzato prende forma una tendenza già preannunciata nei decenni precedenti, che è generalmente definita poesia realista. Si tratta di una tendenza che non ha confini ben definiti e su cui gli studiosi non hanno sempre opinioni simili. In questa sede mi sembrano operative la descrizione e la suddivisione proposte da Marta Palenque²⁶⁰. Sulla scorta del fondamentale studio, già citato, di Urrutia, “Reconsideración de la poesía realista del siglo XIX”, la studiosa descrive le caratteristiche generali di un gruppo di poeti che, cercando un rinnovamento nella poesia, danno luogo al realismo: essi propongono un linguaggio semplice e preciso e rifiutano la retorica e la complessità formale; per quanto riguarda il contenuto, insistono sull’importanza dell’idea, del “fondo”, cui l’espressione deve adeguarsi. La difesa dell’idea implica il disprezzo per la poesia individualista a favore di una poesia sociale, ossia di una poesia che sia espressione dell’epoca in cui si vive, che presenti tematiche reali e contemporanee, pur con un punto di vista soggettivo.

All’interno di questo gruppo si devono, però, distinguere tre tendenze principali, cui la studiosa fa corrispondere una triade di poeti che le rappresentano: Bécquer, Campoamor e Núñez de Arce.

“La tendencia con la que se relaciona Gustavo Adolfo Bécquer hunde sus raíces en el romanticismo, contra el que reacciona sólo parcialmente”²⁶¹, infatti i poeti

²⁶⁰ Faccio riferimento a due testi già citati, PALENQUE, MARTA, *Auras, gritos y consejos. Poesía española (1850-1900). Antología*, Universidad de Extremadura, 1991 e *El poeta y el burgués, (poesía y público 1850-1900)*, Sevilla, Alfar, 1990.

²⁶¹ PALENQUE, *Auras, gritos y consejos...*, p.15

che fanno parte di questo gruppo considerano il rinnovamento della poesia un problema formale, quindi non rinnegano motivi e temi del romanticismo. La base della loro poesia è il sentimento, benché molti di loro affermano che sentimento e realtà coincidono.

Campoamor guida la tendenza considerata “más realista” che si caratterizza per un completo rifiuto del romanticismo e la creazione di un nuovo linguaggio poetico attraverso la negazione stessa della sua esistenza. “La tendencia campoamorina se apoya en la sencillez expresiva y el concepto; es una poesía condensada y sugerente”²⁶² ; l’importanza concessa al concetto darà luogo al carattere trascendente o docente implicito in essa.

La terza tendenza è quella della poesia civile, rappresentata da Núñez de Arce. Tale poesia è in relazione con la predilezione realista per lo storicismo e la declamazione, che sfociano in una poesia impegnata di tono altisonante che pone al centro la realtà, vale a dire l’uomo contemporaneo e la società in cui vive.

Nei paragrafi che seguono, trovano spazio le tre tendenze descritte, con particolare attenzione alla prima, poiché rappresenta il culmine del percorso fin qui descritto. Per quanto riguarda la terza tendenza, ovviamente il poeta indicato da Marta Palenque non poteva rientrare nello studio per motivi cronologici e ho quindi proposto il prologo di García Tassara, in un certo senso il predecessore di Núñez de Arce.

²⁶² Ibidem, p.14

2. Esiste una poetica affermata?

Dopo aver superato la visione di un Bécquer isolato nell'orizzonte di un secondo Ottocento senza poesia, i critici sono per lo più concordi nell'individuare nei suoi componimenti il culmine di un processo evolutivo che prende le mosse intorno al 1850. Come si è visto, sono numerosi i poeti dell'ambiente di Bécquer che in un momento o nell'altro provano a scrivere con modalità assai vicine alle *rimas*. Ciò che sembra, comunque, mancare, è la consapevolezza di realizzare una poesia originale e “moderna”, consapevolezza che, invece, era viva in Gustavo Adolfo, come dimostrano i suoi scritti teorici. Non è questa la sede per analizzare testi già ampiamente studiati, vorrei però soffermarmi qualche istante sulla *Introducción sinfónica* di Bécquer, proprio per il suo presunto carattere prefativo²⁶³. Emerge chiaramente in questo testo una delle questioni che più interessavano il poeta, ossia l'insufficienza del linguaggio²⁶⁴, che strappa un accorato lamento: “Pero ay!, que entre el mundo de la idea y el de la forma existe un abismo que sólo puede salvar la palabra; y la palabra, tímida y perezosa, se niega a secundar sus esfuerzos”(p.22). Il linguaggio è una costruzione razionale e non è in grado di esprimere l'infinita articolazione del mondo della poesia. Bécquer vorrebbe “forjar” per tutte le creazioni della sua fantasia “una maravillosa estofa tejida de frases exquisitas”, ma si rende conto dell'impossibilità dell'impresa e si rassegna a

²⁶³ La *Introducción sinfónica* fu scritta da Bécquer nelle pagine 5-7 del *Libro de los gorriones* e fu stampata come introduzione alle *Rimas* nell'edizione del 1871, con la soppressione del vocabolo “sinfónica”. Da allora si premette abitualmente come prologo alle *Rimas* nelle diverse edizioni dell'opera. Non è d'accordo C. Desiderio, che cerca di recuperare il vero significato del testo, partendo dal carattere di “progettualità” comune alla *Introducción Sinfónica* e all'intero *Libro de los gorriones*. (DESIDERIO, C., “La introducción sinfónica di G.A. Bécquer come ‘preludio’ a se stesso” *Studi ispanici*, 1986, pp. 165-178).

²⁶⁴ La parola, infatti “can never adequately convey the mystery of the amorphous in all its complexity” (Eugene Del Vecchio, “Schlegelian Philosophical and Artistic Irony in Bécquer”, *Hispania*, 72, 2, may 1989, pp. 220-225). Si veda anche il fondamentale studio di Guillén, GUILLÉN, J., “Lenguaje insuficiente. Bécquer o lo inefable soñado”, *Lenguaje y poesía*, Madrid, Revista de Occidente, 1962, pp.143-182

vestirle “aunque sea de harapos, lo bastante para que no avergüence vuestra desnudez”.

Alcuni scrittori analizzati in precedenza si ponevano il problema della forma, ma quasi sempre in una relazione di competizione con il “fondo” per chiarire a quale dei due elementi si dava priorità. Spesso le considerazioni erano quasi di circostanza, come se fosse necessario prendere partito. In nessuno emerge la preoccupazione dell’incapacità della parola di esprimere “este otro mundo” che Bécquer afferma di avere nella testa²⁶⁵.

In definitiva, nei prologhi analizzati non compaiono le questioni fondamentali sul linguaggio, l’immaginazione e la creazione che preoccupavano Bécquer e che espose tanto lucidamente nei suoi diversi scritti; la mancanza di supporto teorico, però, non implica, come si è visto, l’assenza di sperimentazioni e risultati, benché frammentari e, potremmo dire, “occasional”. Nel paragrafo seguente, l’analisi del prologo che Rodríguez Correa²⁶⁶ scrisse per l’edizione postuma delle opere dell’amico²⁶⁷ dovrebbe rivelare fino a che punto anche le persone che ammiravano Bécquer avessero compreso la sua poetica.

²⁶⁵ In qualche caso si trovano affermazioni di insufficienza del linguaggio, soprattutto nelle poesie (come avviene, d’altra parte, nella prima *rima*) ma si tratta sempre di una professione topica di umiltà riferita al singolo poeta.

²⁶⁶ Sull’autore si veda PAGEARD, R., “Ramón Rodríguez Correa (1835-1894) Amigo y activo admirador de Gustavo Adolfo Bécquer (Boceto Biobibliográfico)”, in *El Gnomo. Boletín de estudios Bécquerianos.*, 3, 1994, pp.215-239. Si veda il suo commento al prologo: “Correa, sacudiendo su pereza, escribió el famoso prólogo a las *Obras* de Bécquer que le hizo más célebre en literatura que toda su producción periodística y narrativa. Puede decirse que hasta los años veinte de nuestro siglo la casi totalidad de las informaciones corrientes sobre Bécquer se fundaron en el prólogo de Correa y, a partir de 1912, en *Impresiones y recuerdos* de Nombela. Apréciase en el ensayo de Correa elegancia, finura, cultura y facilidad de pluma. Ternura y sentimentno afloran muchas veces.”(p. 222) Secondo lo studioso, emergono: “sus ideas liberales, expresadas por ejemplo en su visión del romanticismo: “las artes resucitaron, el teatro volvió a levantarse y la poesía lírica tan perfecta en la forma como en otros días, tuvo por sacerdotes de su culto hombres libres”(p.222).

²⁶⁷ *Obras de Gustavo A. Bécquer* (Prólogo de Ramón Rodríguez Correa), Madrid, Imprenta de T. Fortanet, 1871, 2 volumi.

2.1. Il prologo di Rodríguez Correa

Il testo di Correa è esteso e ordinato e segue l'andamento canonico dei prologhi postumi: introduzione, biografia del poeta scomparso, presentazione della sua produzione, analisi delle opere, inclusa una digressione intorno alla storia della poesia soggettiva in Spagna. È possibile anche individuare i toni tipici della tipologia prefativa, ossia il dolore per la perdita, il rammarico per ciò che il poeta avrebbe potuto scrivere²⁶⁸, l'idealizzazione della persona. Nonostante ciò, si tratta di un prologo assai diverso sotto molti aspetti, primo fra tutti la consapevolezza critica dell'autore che espone con visibile determinazione una tesi precisa: l'originalità rivoluzionaria di Bécquer, fondata su elementi individuati ed espressi con chiarezza, e la decisa negazione di imitazione dei poeti tedeschi. La lettura del prologo di Correa introduce concretamente alla poesia di Bécquer, a differenza della maggior parte delle prefazioni fin qui analizzate che sovente si perdono in discorsi generali o non colgono le peculiarità dei testi che pretendono presentare. Come ho anticipato, dopo un'introduzione in cui Correa presenta i curatori dell'opera e ringrazia i sottoscrittori, si delinea la biografia del poeta che enfatizza alcuni tratti caratteriali del personaggio²⁶⁹ e proietta la figura di Bécquer in una dimensione quasi eroica, soprattutto per le difficoltà che dovette affrontare, benché non manchino alcuni aneddoti di vita quotidiana²⁷⁰. Correa passa in seguito a presentare la produzione del suo amico, sottolineando soprattutto ciò

²⁶⁸ “[...]los que le conocíamos admirábamos a Gustavo, más por lo que esperábamos de él, que por lo que había hecho.” Si confronti con il prologo di Castelar a Martínez Monroy: “Pero a Monroy no se le puede juzgar por lo que ha dejado, sino por lo que se ha llevado consigo. La muerte se ha tragado un poeta, y tal vez el poema del siglo XIX.”

²⁶⁹ “Gustavo era un ángel. Hay dos escritores a quienes en la vida he oído hablar mal de nadie. El uno era Bécquer [...]; La fecundidad e inventiva de Gustavo eran prodigiosas [...].”

²⁷⁰ “Al prologar en 1871 las *Obras* de Bécquer, Rodríguez Correa forzó los términos del desvalimiento de su amigo para justificar las ayudas recibidas y para facilitar la difusión del libro. Pero en esa mitología de la pobreza hay mucho más que unas simples anécdotas manipuladas, porque la imagen del poeta participa de la leyenda del artista moderno, del ser marginado por una sociedad materialista e insensible”. (GARCÍA MONTERO, L. “Bécquer y la Leyenda Bohemia de Madrid”, *Barcarola*, n.63 -64, julio 2004 (pp.287-291)

che aveva intenzione di scrivere, progetti abbozzati che confermavano la sua inesauribile creatività. A tale proposito, inoltre, introduce una considerazione sul processo creativo stesso di Bécquer:

Su manera de concebir no era embrionaria, sino clara, metódica y precisa, tanto, que a sus imaginaciones sólo faltaba un taquígrafo; pero encariñado con ellas y no queriéndolas escribir con la precipitación del oficio, sino con el reposo del artista, íbalas dejando para cuando pudiera conseguirlo²⁷¹.

Prima di esaminare “el conjunto de obras que nos lega”, Correa afferma che la lettura delle *Rimas* lo aveva sconvolto, poiché Bécquer, nonostante la sua triste vita, si mostrava sempre entusiasta ed allegro. Invece, “la única vez que exhalaba quejas lo hacía en verso” e, oltre tutto “en aquella naturaleza artística, hasta el grito del dolor había de escucharse sin vulgaridad”; infatti, “él no dejaba ver su lacerado espíritu, sino envuelto entre las elegantes formas de plasticismo sevillano, pura y rígida escuela a que sólo ha faltado ser más subjetiva y franca para ser perfecta.” Precedentemente, aveva commentato che il cuore di artista di Gustavo era stato “amamantado en la insigne escuela literaria de Sevilla”. Lo stesso Bécquer ricorda gli inizi della sua esperienza letteraria nel seno della tradizione Sivigliana nelle *cartas*, quindi non stupisce l’accento del suo amico, che più avanti precisa che “Gustavo, cuando escribía en reposo, jamás olvidaba que su cuna literaria se había mecido en la patria de Herrera, Rioja, Mármol y Lista”, ma, poiché era “un escritor eminentemente subjetivo”, non è possibile scindere “en el análisis para su crítica la forma y la idea, dueña casi siempre ésta de aquélla,

²⁷¹ Si percepisce una certa vicinanza con le affermazioni dello stesso Bécquer sulla necessità di un periodo di quiete tra sensazione ed espressione. In realtà, in un primo passo, Correa aveva scritto una dichiarazione che potrebbe sembrare contraddittoria con quanto affermato in seguito: “Puede decirse que todo lo que concibió está escrito al volar de la pluma, sin recogimiento previo de las facultades intelectuales, y entre la algazara de redacciones de periódicos o bajo el influjo de premiosos instantes.” Leonardo Romero Tobar, nell’introduzione che premette all’edizione delle opere di Bécquer, interpreta il passo di Correa in senso letterale, giudicandolo uno dei tasselli che contribuirono alla creazione della “leyenda de Bécquer”, ma non aggiunge il secondo passaggio in cui Correa ricostruisce un diverso, e più realistico, processo creativo (p. XI).

la una dictando, obedeciendo la otra.” Inizia così l’analisi critico delle poesie di Bécquer, condotto con estrema consapevolezza e serietà. Non solo l’idea sottomette la forma, ma “en el fondo de sus escritos hay lo que podría llamarse realismo ideal²⁷², único realismo posible en artes, si no han de ser mera imitación de la naturaleza o anacronismo literario.” Date queste premesse, Correa vuole subito precisare che la somiglianza con la poesia germanica è una semplice coincidenza²⁷³:

Sorprende a veces su semejanza con ciertos autores alemanes, a quienes no había leído hasta hace muy poco, y a los que se parece, porque sus producciones están pensadas y escritas con la razón y la imaginación, que son en aquellos inseparables y como dos buenas hermanas entre las que no hay secretos, ni odios, reinando siempre armonía inalterable, producto del largo uso de la libertad de conciencia.

Si potrebbe dubitare della veridicità dell’affermazione, considerando che non è probabile che Bécquer avesse letto “da poco” un autore come Heine che circolava attraverso Sanz da più di dieci anni. Correa prosegue, precisando la relazione tra “idea” e “forma” nell’opera dell’amico, in cui “Vése [...] dominar siempre la idea a la forma, por más que ésta sea brillante y riquísima²⁷⁴ y oculte en apariencia a aquélla primorosamente”. Soprattutto, però,

²⁷² Si veda l’analisi di Urrutia, che consente di creare un collegamento tra la poesia di Bécquer e la poesia realista, in cui spicca Campoamor: “El arte, según los poetas del realismo, puede ser de tres tipos: idealista, cuando las imágenes se aplican a las ideas; realista, cuando se aplican a cosas; y naturalista, cuando se aplican las ideas a cosas que repugnan a los sentidos. El arte de mayor categoría para los realistas [...] es el idealista.” Cita, infatti, Campoamor: “La gran dificultad del arte consiste en hacer perceptible un orden de ideas abstractas bajo símbolos tangibles y animados”. Lo studioso, quindi, prosegue, “Por ello el arte supremo debe contar con la metafísica, ya que la metafísica proporciona las ideas que la poesía convierte en imágenes. (URRUTIA, “Reconsideración sobre la poesía...”, pp.108-109).

²⁷³ Stranamente, altri autori di prologhi segnalavano l’influenza germanica nell’opera presentata come una nota di pregio della stessa.

²⁷⁴ I due aggettivi sembrano eccessivi, anche confrontati con la descrizione che in seguito lo stesso Correa effettua della forma di Bécquer. Rispondono, probabilmente, ad un’esigenza affettiva, alla volontà di non sminuire in alcun momento il valore dell’amico.

Es Gustavo revolucionario, es decir, innovador y creador, amante de la verdad. En sus escritos tiende más a conmover que a enseñar; porque el tiempo y la razón [...] han demostrado, que despertar los sentimientos que duermen en el fondo del alma es dar a los hombres la mejor enseñanza, llevándolos por el camino de lo bello [...] a cuyo término está la única moral, la moral subjetiva por decirlo así [...] la moral que a mi juicio es la vida de la idea, la vida del cuerpo y del alma que viven en paz y armonía.

Sí: Gustavo es revolucionario; porque como los pocos que en las letras se distinguen por su originalidad y verdadero mérito, antes que escritor es artista, y por eso siente lo que dice mucho más de lo que expresa, sabiendo hacerlo sentir a los demás.

Correa sottolinea l'aspetto rivoluzionario di Bécquer e la sua originalità che risiede nella capacità di suscitare nei lettori della sua poesia le sensazioni che ha sperimentato e che l'hanno ispirato per comporla, sensazioni, quindi, reali e veritiere, benché trasfigurate in una dimensione ideale²⁷⁵. Per spiegare in modo più convincente in cosa consista l'innovazione Bécqueriana, però, non può far a meno di citare nuovamente gli autori tedeschi, rimarcando ancora una volta che non c'è stata imitazione:

Es revolucionario como los alemanes, pero no por imitación, sino dentro de la espontaneidad y del arte, cuyos límites, por muy dilatados que sean, no se pueden traspasar impunemente, aunque sí ensancharlos, siempre que la imaginación y la razón, la idea y la forma vayan unidas sin separarse un ápice una de otra. He aquí porque se parece a los alemanes; porque llega a estos límites y sabe y tiene el poder para agrandarlos, lo qual consiguen muy pocos.

Le *Leyendas*, prosegue, possono competere con i racconti di Hoffman e con le ballate di Ruckert e Uhland, poiché, per fantastiche che possano sembrare, contengono sempre un fondo di verità, “contienen una realidad que, para grabarse más profundamente en el corazón, hiere primero la fantasía [...] De la

²⁷⁵ Più avanti Correa ribadisce che la particolarità più essenziale che rivela il genio del poeta è che “personalmente siente y manifiesta sus particulares sensaciones” e poi è in grado di risvegliarle negli altri, poiché “revela la manera de percibirlos bajo una forma poética, a fin de despertar esos mismos sentimientos en los demás.” Inoltre, le sue passioni, tutti i suoi sentimenti, sono “espontáneos e ingenuos”, “no finge nunca”: “atento siempre a la verdad dentro del arte, habla según siente[...].”

verdad ha de brotar la filosofía, y no de ésta ha de resultar aquélla.” Se, poi, si analizza lo stile, “la propiedad, el profundo conocimiento de épocas lejanas y de costumbres ya idas” non si potrà non ammirare il “consorcio tan sorprendente entre la espontaneidad y el estudio.”

A questo punto, Correa introduce una lunga digressione per rispondere ad una domanda: “¿Por qué esta poesía subjetiva ha brillado tan poco en España, y cuando tal ha sucedido se ha verificado dentro de una excepción del sentimiento humano?” I motivi sono ricercati nell’arco della storia letteraria spagnola, mettendo in luce il potere inibitore dell’Inquisizione che impediva l’analisi dell’animo umano e i diversi modi in cui i poeti più illustri reagirono. La situazione sembrò cambiare solo con gli albori del movimento romantico, periodo in cui “las artes resucitaron, el teatro volvió a levantarse, y la poesía lírica, tan perfecta en la forma como en otros días, tuvo por sacerdotes de su culto hombres libres”. É grazie ad Espronceda che “esa poesía subjetiva, producto de la libertad del pensamiento, toma carácter de naturaleza entre nosotros”.

In conclusione, Correa si augura di aver dimostrato che

Lejos de ser la poesía esencialmente subjetiva imitación de extranjeros líricos, es resultado natural de la moderna civilización, por lo cual comienza hoy a nacer en España, más atrasada en todo que otros países.

Il rinnovato accenno ai poeti stranieri offre a Correa la possibilità di ribadire, precisando ulteriormente, l’originalità di Bécquer, poiché “aunque hay un gran poeta alemán, Enrique Heine, a quien puede creerse ha imitado Gustavo, esto no es cierto, si bien entre ambos existe mucha semejanza.”²⁷⁶ Prosegue Correa:

²⁷⁶ Si veda l’opinione di Emilia Pardo Bazán: “que fuese por deliberado propósito, o lo que más probable por afinidad intelectual y asimilación involuntaria, Bécquer llegó a beber el aliento a Heine tan cerca que intercaladas muchas poesías de Bécquer en una perfecta traducción castellana de Heine, no se notaría diferencia entre ambos autores.” (*La Revista de España*, Giugno 1886, 110, pp.481-496).

Heine, más independiente, es, sin embargo, menos artista que Gustavo, y el deseo de ser original lo arrastra a veces más allá de lo verdadero, siendo excéntrico y escéptico, no porque él realmente lo sea, sino porque cree singularizarse en este modo, sin notar que, abandonando la verdad, huye del arte, que es la unidad, de la que nadie se separa impunemente.

Nonostante la professione di originalità, Correa imposta l'opera di Bécquer proprio sul modello di quella di Heine, poiché afferma che le *Rimas* formano “como el Intermezzo de Heine, un poema, más ancho y completo que aquél, en que se encierra la vida de un poeta”.

Per completare la presentazione dei componimenti dell'amico, ne descrive le caratteristiche principali, non prima di aver ribadito il valore “inapreciable” che hanno nella letteratura spagnola: nelle *Rimas*, l'autore “a propósito parece huir de la ilusión del consonante y del metro, para no herir el ánimo del lector más que con la importancia de la idea”; inoltre, “generalmente las poesías son cortas, no por método o por imitación, sino porque para expresar cualquier pasión o una de sus fases, no se necesitan muchas palabras”. Infatti:

una reflexión, un dolor, una alegría, pueden concebirse y sentirse lentamente; pero se han de expresar con rapidez, si se quiere herir en los demás la fibra que responde al mismo afecto²⁷⁷. De aquí la explicación de estas composiciones cortas, que han nacido modernamente en Alemania, donde todos los grandes poetas las han cultivado. Goethe, Schiller, Heine y otros han escrito multitud de Lieder, que constituyen la actual poesía lírica alemana.

Alla fine, dunque, sembra che la brevità tipica delle composizioni di Bécquer provenga da un'influenza tedesca, ma Correa si affretta ad aggiungere che in Spagna “aunque inculto, existe hace tiempo ese género, como lo prueban la infinidad de nuestros cantares populares” che sono caratterizzati dalla “concisión

²⁷⁷ Si confronti con l'espressione usata da Ferrán nella rassegna a Ruiz Aguilera, per sottolineare l'importanza dell'idea “si en el fondo no oculta un pensamiento que hiera pronto la imaginación, no pasará nunca de ser mediana”. D'altra parte, anche le considerazioni sul *cantar* e sulla brevità e naturalezza dello stile sono vicine alle idee espresse da Ferrán in quello stesso testo.

y naturalidad del estilo”. L'autore del prologo, in definitiva, sancisce autorevolmente l'origine delle rime, perfetto connubio di un'influenza germanica e della tradizione popolare spagnola, unione che durante il ventennio precedente molti poeti avevano cercato di realizzare senza riuscire a trovare il giusto equilibrio.

2.2. Cercando la *Rima*

In questo paragrafo vorrei soffermarmi su una serie di autori che intorno al 1870 pubblicano dei volumi in cui sembra perduta la lucidità del decennio precedente nella ricerca di nuove forme di espressione che avevano caratterizzato i lavori sia dei poeti “popolari” che di quelli “sentimentali” o ancora degli appartenenti al gruppo Sivigliano. Nonostante si possa ravvisare un indiscusso interesse per la novità delle *Rimas* di Bécquer, questi poeti non riescono a concentrarsi sul perfezionamento di quella tipologia poetica e si cimentano in una varietà spasmodica di generi diversi, spesso con risultati scadenti, non sempre taciuti da chi ne scrive la prefazione. Data la caratteristica miscelanea di questi volumi²⁷⁸, anche i prologhi sono vari, spesso generalizzano, talvolta criticano ma raramente apportano opinioni rilevanti intorno alla poetica. In definitiva, le prefazioni dei testi contemporanei all’edizione delle *Rimas* sono lontanissimi dall’interpretazione critica di Correa e, soprattutto, non individuano una linea evolutiva, pur presente, nei testi che introducono.

In particolare, mi occuperò del doppio prologo che introduce *Olas del mar* di Ernesto García Ladevese²⁷⁹; della prefazione di Biepma de Alarcón a *Hojas Secas* di Benito Mas y Prat²⁸⁰ e, infine, della “Carta-prólogo” che José Amador de los Ríos antepone al volume di Antonio Alcalde y Valladares, *Flores del Guadalquivir*²⁸¹ Ernesto García Ladevese²⁸² pubblicò quattro volumi di poesie tra il 1867 e il 1870, quando lasciò la poesia per dedicarsi alla carriera politica. Cossío, nei

²⁷⁸ La varietà è una delle caratteristiche già riscontrata anche in precedenza nelle raccolte di poesia. E’ raro, infatti, trovare un volume con uniformità tematica, come si era riscontrato nel caso delle prime pubblicazioni di Selgas o nelle raccolte di *cantares* di Trueba e Ferrán, in cui l’unità veniva data proprio dal genere prescelto.

²⁷⁹ GARCÍA LADEVESE, E., *Olas del mar*, Madrid, Imprenta de T. Nuñez Amor, 1870

²⁸⁰ MAS Y PRAT, B., *Hojas secas*, Sevilla, Imprenta de Gironés y Orduña, 1872.

²⁸¹ ALCALDE Y VALLADARES, A., *Flores del Guadalquivir. Poesías y leyendas*, Madrid, Adolfo Rodríguez, 1872.

²⁸² Ernesto García Ladevese (1850-1914). Scrisse poesia solo in gioventù, poiché in seguito si dedicò all’attività politica, come fervente repubblicano. Pubblicò le seguenti raccolte di poesie: *Baladas y cantares* (1867), *Fuego y cenizas* (1868), *Meditaciones* (1869), *Olas del mar* (1870).

paragrafi che gli dedica, commenta che “los pocos críticos que de él se ocuparon le incluyen en la órbita de los imitadores de Bécquer”²⁸³, ma non cita le sue fonti. Neanche i prologhi che precedono *Olas del mar* sono chiari nel precisare la poetica dell'autore, però richiama l'attenzione proprio la manifesta esigenza di García Ladevese di aggiungere un testo autografo a quello allografo commissionato a Manuel Ibo Alfaro²⁸⁴. Il poeta stesso poteva rendersi conto che le tre pagine scarse redatte dallo studioso non apportavano alcuna informazione al lettore²⁸⁵; inoltre, voleva rispondere ad alcune critiche che gli erano state mosse in seguito alla pubblicazione del suo volume precedente, *Meditaciones*. Il prologo di García Ladevese è stato dunque scritto con questa duplice funzione, precisare alcuni dati sorvolati dal primo testo inerenti alle poesie appena pubblicate e fungere da prologo ulteriore per quelle già date alle stampe. L'incipit del testo riporta un topos collaudato; colpisce, tuttavia, il fatto che durante vent'anni continui ad essere attuale deprecare la carenza poetica del periodo e fa sorridere l'accusa alla politica, che sarà poi la strada seguita dal poeta stesso:

Hoy la aparición de un libro de esta índole es una cosa extraña: la política absorbe la imaginación de todos; los corazones se han cerrado a la poesía; la indiferencia los cubre; si algún sentimiento les conmueve, es la ambición o el desdén.

Segue la spiegazione del motivo del libro, pubblicato in seguito alle molteplici richieste e insistenze degli amici, ma anche come tributo alla sua terra natale,

²⁸³ COSSÍO, *Op.cit.*, p. 987

²⁸⁴ Manuel Ibo Alfaro (Cervera del río Alhama, Logroño, 1828-Logroño, 1885). Storico e romanziere. Tra i suoi romanzi, *Malditas sean las mujeres* (1850), *La mora encantada* (1859), *El tulipán florido* (1860).

²⁸⁵ Ibo Alfaro si limita a commentare che ha letto “con sumo placer” il volume; che non si propone “dirigir una loa a su autor”, ma che ha seguito la sua carriera e vede con piacere che “su genio va creciéndose, y que si en las composiciones que forman este libro existen algunas con pequeños lunares, aparecen otras con bellezas de primer orden”. D'altra parte, l'autore dichiara che “no me atrevo a entrar en un examen detenido de las poesías que han motivado estas líneas por no hacerme demasiado molesto al lector; pero no puede callar mi entusiasmo la grata sensacion que al leerlas he sentido.”

Castro Urdiales²⁸⁶. Fornisce, poi, alcuni dati per interpretare la sua poesia, benché si tratti di accenni. Egli commenta che “el autor [...] abandona la época de los sentimientos soñados, y entra en la época de los sentimientos sentidos.” Infatti la sua è

Poesía que se encuentra en el seno de la realidad; poesía que tiene por base el corazón humano; poesía que se ve y se siente: eso es lo que hallaréis en este libro. Por seco que tenga el corazón quien lea estos versos, no encontrará sus pensamientos exagerados, ni sus imágenes inconcebibles: podrán estas páginas no brillar por su belleza; pero de seguro brillarán por su verdad.

Il richiamo alla verità come elemento portante delle poesie che sono nate “en el seno de la realidad” e la precisazione del tono semplice, contrario all’esagerazione e all’immagine incredibile, ma anche l’accento al fatto che si tratta di una poesia che “se ve y se siente”, portano García Ladevese vicino ai concetti espressi da Correa. D’altra parte, si percepisce la presenza sempre più importante della “corrente” realista, difesa e portata avanti con imponente base teorica da Campoamor.

Un altro poeta considerato Bécqueriano è Benito Mas y Prat²⁸⁷ che pubblicò nel 1875 un volume, *Nocturnos*, chiaramente influito dalle *Rimas. Hojas secas*, pubblicato nel 1872 ma contenente diversi testi scritti negli anni precedenti, è un esempio illustrativo della ricerca spasmodica di uno stile o di un genere che, in questo caso, portarono all’assunzione del modello di Bécquer.

Il prologo di Biepmá de Alarcón è molto esteso grazie anche al fatto che l’autore cita innumerevoli frammenti delle poesie del volume, senza, in realtà, commentarli criticamente, ma solo per metterli in mostra come si trattasse di una vetrina. Probabilmente si tratta di uno stratagemma che il prologhista escogita per

²⁸⁶ “La publicación de este libro era una deuda que su autor había contraído con su país natal.”

²⁸⁷ Benito Mas y Prat (Écija, 1846-1892). Scrisse alcuni romanzi, come *La redoma de homúnculus* (1880) e *La dama blanca* (1885), ma fu in primo luogo poeta. Pubblicò le raccolte *Hojas secas* (1872), *Nocturnos* (1875), in cui si avverte l’influenza di Bécquer, *Idea de Dios* (1879).

cercare di illustrare in qualche modo la materia varia che si trova a commentare; d'altra parte, si ha l'impressione che l'autore della prefazione non prenda molto seriamente il suo impegno, come denota un tono perennemente entusiasta e positivo e l'impiego di alcune formule canoniche, come per esempio l'immane metafora dei fiori:

A no estar seguro de robar a mis lectores sus impresiones más gratas, extractaría algunas de sus muchas bellezas; pero no quieto espigar el campo, creería una profanación cortar las flores para presentarlas en mi vaso, pudiendo mostrarlas lozanas y olorosas en el tallo que las vio nacer.

Il fatto che il suo proposito sia assolutamente tradito dà la misura della formularità del concetto.

Il contenuto del libro, come ho anticipato, presenta una mescolanza acritica di generi e toni, tra cui spiccano *romances*, *baladas*, *cantares*, *orientales*, anacreontiche, Odi e una favola mitologica, oltre ad un breve poema intitolato "El mundo de los espíritus" che prende di mira la "secta espiritista" e una *leyenda* sulla falsariga di Lamartine. Il prologhista non riesce a presentare un quadro ordinato del contenuto, si limita a notarne la varietà, con alcune considerazioni generali che, talvolta, colgono gli elementi più significativi del volume:

Dos cosas le distinguen de esa pléyade de rimadores adocenados; la variedad de entonación en los distintos géneros, y el tinte melancólico que los envuelve. Sus concepciones no son un día de sol en la región abrasada de los trópicos, sino una tarde apacible en la templada zona del mediodía; no deslumbran por soberbios conceptos, sino por imágenes delicadas.

Mas y Prat, nato a Écija, trascorse la maggior parte della sua vita a Siviglia. La sua patria è evidentemente responsabile di alcune sue scelte stilistiche, soprattutto della prolissità delle sue composizioni²⁸⁸, ma è indubbio che i toni che predilige

²⁸⁸ Nel generale entusiasmo, proprio la prolissità delle poesie è l'unico difetto che Biepma de Alarcón vuole segnalare: "[...]si algún defecto puede notarse en alguna de las bellas poesías

sono quelli smorzati e vaghi che lo portarono poi sulla strada tracciata da Bécquer. Non è un caso che tra le poesie più riuscite ci siano quelle che intitola *Cantares*, in cui la tradizionale brevità del genere lo costringe entro poche strofe²⁸⁹. Si trovano nel volume anche alcune poesie che sperimentano la metrica introdotta da Sanz e fatta propria da Bécquer e nelle quali l'atmosfera e il tono tendono allo sviluppo successivo; non è un caso che si tratti di componimenti che si accolgono sotto la dicitura "Nocturnos", che sarà poi il titolo della raccolta successiva.

Nulla di tutto questo traspare dal prologo; solo un commento estemporaneo, tra un frammento e un altro, in cui si afferma che "distingue principalmente a esta poesía la espontaneidad que revela; el corazón del poeta se siente palpar en sus estrofas", poiché "la inspiración lo ha hecho todo, el arte apenas ha concertado los trazos." Oppure la seguente considerazione sulla semplicità dello stile a proposito della *leyenda*:

liricas [...] es sin duda la ampliación, defecto común en los vates de nuestra patria, debido más a exuberancia de ideas que a falta de gusto poético."

²⁸⁹ Cantares

Lloro cuando no me ves,
y cuando me ves sonrío;
ya que sufro yo por tí,
que no sufras tú conmigo.

[...]

La golondrina que vuelve
halla a la vuelta su casa;
yo también hallé mi nido,
pero no encuentro mi alma.

Cantares

Mientras que pude llorar
me consolaron mis lágrimas,
hoy ya no tengo consuelo
porque hasta el llanto me falta.

[...]

Niña, el que asesina a otro
tiene en la cárcel el premio;
tú me matas y me prendes
¡explícame cómo es eso!

la facilidad, la sencillez y la pureza de dicción campean en esta leyenda; bien es verdad que el Sr. Mas y Prat no usa jamás transposiciones culteranas, ni abusa de las licencias del lenguaje trópico, vicio común en las letras españolas desde que el capricho de Góngora y el romántico francés Hugo inocularon sus nocivas excentricidades. No dejaré de conceder que así como lo sublime está cerca de lo ridículo, lo sencillo suele perderse en lo grosero; mas el genio que sabe evitar los escollos, brillará mejor con el atavío de la naturalidad que con el oropel romántico o el anfibológico culteranismo.

L'accento alla storia letteraria, con il rifiuto del romanticismo o del culteranismo, non porta comunque l'autore a fare considerazioni sull'assai più pertinente Scuola di Siviglia, cui il poeta rende un evidente tributo. Invece, verso la fine, introduce una lamentela che illustra l'incapacità critica di chi scrive:

Con pesar voy a concluir este prolijo análisis, haciendo notar una caprichosa particularidad que resalta en este libro: la carencia de sonetos.

Non soddisfatto con la presenza dei più svariati generi, egli deplora la mancanza del sonetto e “no disculpa su capricho”, poiché “por sus dotes está obligado a no despreciar el ornamento más clásico de nuestra literatura”.

Il prologo di José Amador de los Ríos²⁹⁰ si distingue dai precedenti non solo per la forma epistolare in cui si presenta²⁹¹, ma anche per il giudizio non certo positivo che esprime nei confronti delle poesie del volume.

La “carta-prólogo” non è diretta al poeta Alcalde y Valladares²⁹², bensì al suo “mecenate”, Manuel Cabeza de Vaca y Morales, che ha mandato il tomo al critico

²⁹⁰ José Amador de los Ríos (Baena, Cordoba, 1818- Siviglia, 1878). Fu poeta influito dal classicismo sivigliano e dal romanticismo del Duque de Rivas, ma, in primo luogo, fu uno storico e le sue opere fondamentali sono *Historia social, política y religiosa de los judíos en España y Portugal* (1875-1876) e la *Historia crítica de la Literatura española* (1861-1865). Curò anche l'edizione delle opere del Marqués de Santillana.

²⁹¹ Tra i prologhi analizzati solamente altri due presentano tale struttura, quello di José Selgas per le *Poesías* di Antonio F. Grilo (1869) e quello di Carlos Cano per *Auroras* di Rafael M. Fernández Neda (1865).

pregandolo di darne un giudizio. Allo stesso illustre personaggio, l'autore dell'opera dedica il libro con una breve premessa, in cui dice qualcosa intorno alle sue poesie che, come si vedrà, contrasta con le successive affermazioni del suo critico:

Mis versos no son en manera alguna hijos del arte, ni están sujetos a las rigurosas reglas de la estética; son puramente destellos del corazón, unas veces expresados por medio del sentimiento religioso, y otros por la ternura y el dolor, compañeros inseparables de mi alma.

José Amador de los Ríos compone un prologo ordinato e coerente in cui si prefigge proprio il fine richiesto dal “mecenate”, ossia dare un giudizio dell'opera del giovane poeta. Dopo un preambolo elogiativo rivolto al solito Cabeza de Vaca, si accinge a presentare il volume:

Presenta divididas el Sr. Alcalde y Valladares sus composiciones poéticas en tres grandes grupos. Compréndense en el primero las poesías religiosas; abarca el segundo las que en alguna manera tienen significación histórica; y encierra el tercero cuantos reciben vida del sentimiento, en sus multiplicadas esferas, bien que dominando [...] las que obedecen a la inspiración amorosa [...] su musa es esencialmente lírica.

Il problema fondamentale del signor Alcalde è la forma, come illustra l'autore del prologo:

Pagado de las grandes imágenes, sojuzgado por el brillo de las formas exteriores, cuyo fausto y grandeza le encubren y velan en ciertos momentos la delicada percepción de la verdadera belleza poética, déjase llevar al deseo de ostentar cierta exuberante grandilocuencia [...]. Su lenguaje [...] si revela con frecuencia aquella espontaneidad que brota de la fuente misma de la inspiración, no abunda en aquella propiedad y corrección que reconocen su origen en el estudio [...] en los grandes maestros [...] en la contemplación de la naturaleza.

²⁹² Antonio Alcalde y Valladares (Baena, Cordoba, 1828-1894). Tra le sue pubblicazioni, oltre al volume analizzato, si trova *Hojas de laurel* (1882), che raccoglie le poesie premiate in diversi certami.

Dal discorso si evince l'idea che Amador de los Ríos aveva della vera poesia. Pur essendo Andaluso e legato a personaggi di spicco della scuola di Siviglia, come Juan José Bueno e Alberto Lista, egli nei suoi componimenti aveva cercato di smorzare il tono magniloquente e la pompa tipici del gruppo; sostenitore dell'importanza della forma improntata allo studio dei grandi del passato, egli sembra, però, convinto dell'indispensabile equilibrio che deve intercorrere tra questa e il contenuto, che rischia, altrimenti, di venir soffocato.

Amador de los Ríos riconduce lo stile di Alcalde y Valladares a quello della "scuola" di Córdoba, con una considerazione sulle leggi supreme della natura: esiste, infatti, un "genio español" ravvisabile da Lucano, Seneca, Mena, Góngora fino ad oggi che determina le caratteristiche dei poeti. In particolare, l'autore del volume ha pregi e difetti del "genio cordobés", proprio come Góngora, il quale "precipitó [...] la dolorosa decadencia de la poesía y aún de las letras españolas." Secondo la sua opinione, Alcalde somiglia a Góngora sia per i temi trattati che per la scelta delle forme. Dopo aver tracciato un breve profilo del poeta del XVII secolo, sottolineando il suo essere "príncipe de la luz y príncipe de las tinieblas", si sofferma sulle poesie più semplici, e quindi più belle, che scrisse. Infatti, anche Alcalde y Valladares dà il meglio di sé quando si lascia trasportare dalle "inspiraciones libres y populares". In effetti, le poesie appartenenti al terzo gruppo rispondono al proposito di esprimere i sentimenti provati dal poeta nelle sue esperienze amorose, ed emergono alcuni passi in cui egli indugia nella contemplazione delle sue sensazioni, lontano dai toni altisonanti e dai temi artificiosi.

2.3. Juan Valera prologa P.A. de Alarcón

Ho già citato altrove le opinioni di Juan Valera, senza dubbio uno dei protagonisti dell'ambiente culturale della seconda metà del secolo e, soprattutto, un critico lucido e coerente dotato di uno sguardo analitico capace di inquadrare il contemporaneo panorama letterario. Sono numerosissimi i testi che egli scrisse per presentare i volumi pubblicati di svariati autori, poeti e narratori. Qui vorrei accennare al prologo redatto per la prima edizione delle *Poesías*²⁹³ del suo amico Pedro Antonio de Alarcón²⁹⁴ in cui coglie l'occasione per una riflessione sulla sua epoca, sulla poesia e in particolare su quella cosiddetta "subjetiva".

Innanzitutto, Valera giustifica il suo prologo spiegando che la raccolta di poesie è stata pubblicata proprio grazie alle sue suppliche; inoltre, dal momento che il poeta è già sufficientemente noto, è chiaro che la sua intenzione non sarà quella di "buscar argumentos para persuadir al público a que guste de ellas [las poesías]", bensì cercherà di esporre "algúnas de las razones en que el gusto y el ya alcanzado aplauso se fundan".

Entra, quindi, nel vivo del discorso letterario, con una premessa importante che lo contraddistingue:

En muchos escritos míos he dicho repetidas veces, y he procurado demostrar, que la edad presente es más favorable a la poesía lírica y más fecunda en buenos poetas líricos que ninguna de las pasadas.

²⁹³ ALARCÓN, P.A., *Poesías serias y humorísticas*, Madrid, Gregorio Estrada, 1870

²⁹⁴ Pedro Antonio de Alarcón y Ariza (Guadix, Granada, 1833-Madrid, 1891). Oscillò tra politica e letteratura durante gran parte della sua vita, tra Madrid e la sua terra natale. Nella capitale, diresse il periodico satirico *El látigo* (1855). Dagli anni ottanta si ritirò, anche a causa di una paralisi. La sua fama si deve soprattutto alla sua opera narrativa, tra cui spicca il romanzo *El sombrero de tres picos* (1874).

Non sa dire con precisione quando questo periodo di fecondità abbia avuto inizio, ma gli interessa maggiormente interrogarsi sulla sua fine: la poesia “acabará”, come alcuni pretendono, o sarà immortale?

Yo soy de los más firmes creyentes en la constante y activa duración de la poesía [...]. La ciencia y la experiencia, por grandes que sean sus progresos, no invaden todo el campo de la fantasía.

Anzi, egli è convinto che la poesia è destinata a crescere, proprio perché la scienza, con le sue scoperte, non restringe il campo della fantasia, bensì “lo que descubre lo hace mayor y más bello que lo que había fingido la fantasía”; in questo modo “calculando luego la mente lo no explorado por la grandeza de lo explorado, también lo no explorado se agranda y se sublima.” La poesia lirica, dunque, “ensancha sus dominios y aumenta su energía con el andar de los tiempos”. Ciò non toglie che in questo periodo “altamente favorable a la poesía lírica”, di cui ipotizza l’inizio “a fines del siglo próximo pasado”, “hay un período de terrible prosaísmo, en el cual vive hoy y vegeta toda Europa, y singularmente España”. Valera prosegue nell’analisi della situazione, indagando le cause di questo “prosaísmo momentáneo”, non riferito alla sola Spagna ma, con l’apertura che gli è congeniale, ampliando il discorso all’ambito europeo:

Causa principal de este prosaísmo momentáneo ha sido (considerando en consunto toda la civilización europea) el cansancio natural, el desmayo y el desaliento que suceden a las hondas especulaciones metafísicas, en que nuestra edad ha sido tan rica.

Paradossalmente, la Spagna, poiché “no desplegó la mayor actividad en el movimiento metafísico”, oggi non si trova “tan infestada del materialismo y del llamado positivismo”; tuttavia, tali dottrine, “por estar más al alcance del vulgo, han penetrado más y se han difundido lo bastante para destruir y secar en las almas las inspiraciones y los pensamientos poéticos”.

Per concludere il lungo preambolo che introduce la figura del suo amico poeta, Valera vuole precisare ulteriormente i motivi del prosaismo, questa volta

specificamente in Spagna: egli individua una concausa nella diffusione della consapevolezza del "malestar material" che ha portato con sé "el deseo de vivir mejor materialmente", riducendo a semplice svago l'attività poetica.

In questo mondo prosaico è venuto al mondo Alarcón. Prima, però, di dedicarsi alla sua poesia, Valera introduce una nuova digressione per descrivere i vizi che infestano "casi toda la poesía novísima", vizi che, ovviamente, non possiede l'opera di Alarcón. I vizi principali sono tre, "el principal [...] se puede llamar (valiéndose de un vocabolo muy usado hoy por los naturalistas) *atavismo exagerado*" che porta i poeti, anche quelli che in prosa si dimostrano progressisti, a scrivere in versi solo di argomenti del passato, esaltandolo a scapito del presente. Il secondo vizio è "el incesante sermonear"; mentre il terzo consiste nella "afectación de un espiritualismo severo, que condena todo lo que no es mortificación de los sentidos [...] y retraimiento del mundo y de sus pompas", atteggiamenti che non corrispondono certo alla vita reale dei poeti. Al contrario, "El señor Alarcón no peca por ninguno de estos lados. Es un poeta natural. En prosa y en verso, es siempre el mismo. El escritor y el hombre son, lo que deben ser, enteramente idénticos."

Dopo un nuovo excursus sulla storia della poesia umoristica, partendo dai classici latini, e l'elogio delle composizioni che seguono questo registro, giudicate tra le migliori del tomo, Valera si sofferma su un diverso tipo di poesia:

Lo más selecto del tomo es de lo que ahora se llama *subjetivo*: es poesía autobiográfica, si bien no tanto de los accidentes externos de la vida cuanto de lo íntimo y profundo del corazón y de la mente, y de sus pasiones e ideas. Más que a la casta o linaje de poetas doctrinales y que se dirigen al pueblo, como Píndaro, Solón, Tirteo, Schiller, Manzoni y Quintana, pertenece el señor Alarcón a aquella otra casta cuyos versos no se semejan a una homilía, sino a un monólogo, donde el poeta se da razón de sus impresiones y hace, por decirlo así, examen de conciencia, deteniéndose un rato a considerarse, interrogarse y juzgarse a sí propio, en medio de una vida azarosa, agitada y aventurera.

Fino a questo punto la descrizione della poesia “*subjetiva*” poteva quasi far pensare a un ripiegamento verso i toni Bécqueriani. Valera, però, smentisce ogni aspettativa nel prosiegua del suo discorso, in cui paragona l’opera di Alarcón a quella degli “*antiguos trovadores y minnesinger*”, o, meglio ancora, “*como nuestros poetas mahometanos de la Edad Media, que corrían las aventuras; que eran soldados y peregrinos*”. Dopo aver svelato che “*como amante*” produce “*gran abundancia de sonetos*”, nelle ultime righe afferma che “*toca todas las teclas y registros, y ensaya [...] todos los tonos*”, compresa l’epica, benché Valera stesso la consideri un genere “*ahora artificial y anacrónico*”. Il volume di Alarcón è sulla linea della maggior parte delle raccolte analizzate finora, una miscellanea, in cui, in realtà, non è possibile trovare la poesia “*subjetiva*” che Valera descrive nel prologo.

3. La poetica annunciata: Campoamor prologa Sanjuán

Campoamor si propone come modello “forte” nel panorama poetico della seconda metà del XIX secolo. Dopo gli inizi romantici, infatti, egli intraprende una strada originale di impronta realista e costruisce un vero e proprio sistema poetico e filosofico che enuncia nella *Poética*, pubblicata nel 1883²⁹⁵.

Campoamor espone le sue idee anche nei prologhi che scrive per alcuni poeti contemporanei, generalmente suoi ammiratori, come Juan María Sanjuán, che pubblica *Bosquejos*²⁹⁶ nel 1872²⁹⁷.

L'autore del prologo inizia subito con un elogio al poeta e con un'entusiastica raccomandazione del volumetto, soprattutto perché vi sono incluse “letrillas mejor escritas y más profundas que las de Góngora y Quevedo”, ma, soprattutto, “composiciones de índole filosófica que, si las llamase *Doloras*, diría que son infinitamente mejores que las que ha hecho nunca, ni hará jamás el mismo que las inventó.”

²⁹⁵ Per quanto riguarda la Poetica, cito dall'edizione CAMPOAMOR, R., *Poética*, ed. di José Luis García Martín, Gijón, Universos, 1995. La *Poética* fu pubblicata nel 1883 ma era già comparsa, seppur con qualche variazione, come prologo per l'edizione dei *Pequeños Poemas* del 1879. Pur trattandosi di date assai tarde rispetto al periodo che ho scelto di considerare, ritengo comunque interessante il testo di Campoamor, proprio per la sua caratteristica "retroattiva", ovvero di presentazione e precisazione di un sistema poetico solido e chiaro, documentato e giustificato, anticipato dalle dichiarazioni precedenti, fin dalla definizione del nuovo genere delle *Doloras*. In questo senso, quindi, si può parlare di poetica annunciata. È lo stesso Campoamor a dichiarare l'intento del suo testo teorico: “Hace cuarenta años publiqué la primera *Dolora*, titulada *Cosas de la edad*. Hoy escribo esta Poética para explicar y defender la doctrina que me sirvió para componer aquella *Dolora*.” (p.173). E' interessante sottolineare il fatto che alcuni critici dell'ultimo quarto del secolo si lamentano del fatto che le giovani generazioni poetiche imitino Campoamor e tendano, quindi, ad usare una forma volgare e poco curata. La “colpa” di tale fenomeno è attribuita proprio alla *Poética* che, come si legge sul *Madrid Cómico* del 15.2.1890, è “tan chistosa y tan llena de caprichos” che non può servire come modello per i nuovi poeti. (cito da NIEMEYER, K., “*La poesía del Premodernismo español*, Madrid, CSIC, 1992, p.28)

²⁹⁶ SANJUAN, J.M., *Bosquejos.Poesías varias*, Madrid, Imprenta de El correo militar, 1872.

²⁹⁷ Nel tomo si trovano alcune poesie encomiastiche, tra cui una dedicata proprio a Campoamor. Si veda l'ultima strofa: “Flota en los cielos del arte/ el genio glorioso y puro/ y defiende en lo futuro/ su aliento generador. /Ahí, dominada siempre/ la corriente de las horas,/ vivirá con las Doloras/ el nombre de Campoamor.”

Personalmente, prosegue, il poeta in questione, gli piace particolarmente, proprio perché “posee el secreto del arte”, ossia, “*sabe ver y sabe pensar*”:

Formar un plan, agrupar las figuras bajo un punto de vista preciso y conveniente, de modo que el lector contemple a cada persona en su sitio, y que de este conjunto resulte un drama que se puede pintar, es lo que en literatura se llama *ver bien*. Y quando este drama se expone como un cuadro ante los ojos del espectador, y de la situación y expresión de los personajes que lo representan, resulta una lección religiosa, moral o filosófica, esto es lo que se entiende por *saber pensar*²⁹⁸.

Campoamor deplora il fatto che nel tempo presente è raro saper vedere e saper pensare. L'arte non sa esprimere la bellezza, è solo esteriore e non comunica niente, si limita a “preciosidades de forma que no tienen ningún fondo”; secondo la sua opinione, d'altra parte, “nunca puede haber una gran literatura ni un gran vuelo en las artes sin que les preste su inspiración una gran filosofía”.

Campoamor prosegue segnalando una qualità inestimabile del signor Sanjuán, ovvero la sua precisione e la consapevolezza che “en materia de palabras lo que no hace falta, sobra²⁹⁹”, mentre, “con respecto a las ideas, la más universal es la que más vale”. Campoamor introduce l'esempio di Petrarca, incapace di idee universali, limitato com'era dall'amore per una sola donna, per di più sposata³⁰⁰. Il

²⁹⁸ Nella *Poética* scriverà: “Un artista que sabe ver y pensar bien lo visto, realiza lo ideal individualizando las ideas generales, personaliza lo abstracto, echa líneas en lo indefinido, hace particular lo universal y pone de relieve los asuntos de sus obras, realizando lo que se llama *el arte por el arte*. Pero después, si el artista es digno de serlo, hace una operación inversa, aunque disgusto a los idólatras del género llamado por ironía *inocente*, el arte por el arte lo convierte en *el arte por la idea*.”(p.86); “Para iventar los asuntos hay que ver bien y para plantearlos pensar bien lo visto”(p.90).

²⁹⁹ Nella *Poética* Campoamor insiste sulla necessità della brevità e condensazione in poesia: “Hasta que se halla la forma elíptica que las sintetiza, las epopeyas, las tragedias, los poemas y las crónicas son creaciones de una utilidad contestada y de una pesadez incontestable”(p.53); “las poesías de forma condensada son más apreciables por la dificultad de tener que decir en ellas más de lo que se expresa” (p.57); “El arte general, y la poesía en particular, ganan en intensidad lo que pierden en extensión” (p.57); “No hay nada sublime que no sea breve.” (p.58).

³⁰⁰ Anche nella *Poética* Petrarca è un poeta visto negativamente: “Nuestros clásicos, en general, adolecen de un defecto que han heredado de Petrarca, que es el de hacer poesías sin asunto, o escoger asuntos que no tienen ninguno. En este gran poeta las ideas todas son soldados rasos, sin jefe que las mande. En Petrarca los adornos valen tanto como el ídolo que engalanan; son

poeta di cui si occupa, invece, “con ser tan positivo, es tan general, tan ilimitado, tan filosófico”; è un “talento sintético por excelencia” e “pinta más o menos bien; pero siempre compone admirablemente”, infatti:

La idea en sus cuadros puede a veces quedar descarnada; pero siempre, por ella y á través de ella, se ve un horizonte extenso que agrada por el fondo, por el lejos de las perspectivas que acaban en lo infinito³⁰¹.

Campoamor insiste sull'importanza del “fondo”, dell'idea filosofica che deve sottostare a ogni composizione poetica³⁰². Per quanto riguarda la forma, infatti, egli è favorevole alla naturalità che si adegua equilibratamente al contenuto, così come dimostra l'opera di Sanjuán:

Su lenguaje no es el artificial o, como se suele decir para disculpar lo falso del colorido, no es el lenguaje poético; sino el natural, el común, el lenguaje de las pasiones que nacen con espontaneidad y que se explican con claridad y candor.

Nella Poética, Campoamor insiste a lungo sulla naturalità del linguaggio e sulla critica al cosiddetto “dialetto” poetico, che egli attribuisce principalmente all'opera di Herrera³⁰³. Solo i poeti mediocri continuano ad utilizzare quel corpus

cuadros en perspectiva y sin figuras próximas ni términos lejanos [...] Y no habiendo en sus pensamientos jerarquías ni diferencias resulta un caos en el cual Dios es idéntico a las cosas, y, por consiguiente, como todo es igual, todo parece indiferente.” (p.84).

³⁰¹ “Ha de haber una idea clave, sin la cual la obra artística se vendría abajo”(p. 83) “Después de inventar la idea generadora, base del asunto, hay necesidad de dramatizarla, de sujetarla a un plan. Antes de vestir la idea con el ropaje del estilo, o sea el colorido, es menester hacer el cuadro, dibujar los personajes para pintarlos después, haciendo resaltar en la expresión el objeto para que han sido dibujados y pintados.” (pp.87-88); “ Si toda idea abstracta es metafísica, y convertida en imagen es arte, de aquí se deduce la importancia de lo trascendente, en el cual se transparenta el principio y el fin de toda idea, viéndola desaparecer por un lado y por otro en el fondo de dos infinitos.” (p.117); “Cuando a la belleza se junta algún objetivo; cuando una línea o palabra determinan y recuerdan lo infinito, haciendo el arte trascendental, entonces es verdaderamente divino.”(p.113). Si noti che anche Campillo, nel prologo per Magariño, aveva usato lo stesso paragone pittorico che Campoamor impiega diverse volte.

³⁰² “Escribir sin filosofía es hablar por hablar, es autorizar la crítica sin criterio, el arte bobalicón y la ciencia que no pasa de oficio.” (p.119); riferendosi alle *Doloras*, commenta: “en las *Doloras* el fondo lo es todo, sin que la forma externa entre en ellas como elemento esencial.” (p.62)

³⁰³ Nella poetica polemizza anche con Lista: “El señor D. Alberto Lista, dando por natural el hecho de que no hay ninguna de las lenguas conocidas en que el lenguaje poético no se

di duecento vocaboli codificati che non ha alcun legame concreto con la realtà né con la lingua parlata da tutti: “Desterremos los dialectos artificiales en honra del idioma natural común.” (p.134). D'altra parte la sua celeberrima definizione di poesia sottolinea proprio l'aspetto della naturalità: “La poesía es la representación rítmica de un pensamiento por medio de una imagen y expresado en un lenguaje que no se pueda decir en prosa ni con más naturalidad ni con menos palabras.” (p.128).

La corrispondenza che si può ravvisare tra le idee enunciate da Campoamor nella sua poetica e quelle espresse con sicura padronanza nel prologo appena descritto, è un ulteriore indizio della forza teorica della tendenza realista che si sviluppa intorno al magistero del poeta asturiano.

diferencie, ya más, ya menos, del de la prosa, cree que debe distinguirse el lenguaje de éste del de los otros géneros: es decir, que la poesía debe tener un dialecto artificial dentro del idioma natural” (p.106)

4. Un prologo tardivo: García Tassara

Per concludere la panoramica sui prologhi del ventennio 1850-1872 fin qui effettuata, vorrei soffermarmi sul testo che Gabriel García y Tassara³⁰⁴ antepose all'edizione di una "colección" di poesie scelte dallo stesso poeta, nel 1872. Si tratta di un esempio interessante di prologo tardivo, poiché García Tassara raccoglie in volume composizioni degli anni quaranta che erano apparse sui periodici e ha quindi l'occasione di guardare, per così dire, dall'alto la sua esperienza poetica, vista quasi come un episodio giovanile, e di riflettere sulle tendenze del periodo, non solo poetiche, ma anche storico-politiche.

L'autore scrive il prologo con l'intenzione di giustificare la pubblicazione delle sue poesie a distanza di così tanti anni. Chiarisce le ragioni, illustra il contenuto, analizza la situazione storica e culturale della Spagna. Nulla è superfluo in una prefazione seria e coerente, in cui, però, le considerazioni di carattere politico sovrastano quelle di poetica.

Dopo avere, dunque, notificato la data effettiva in cui era comparsa la maggior parte dei suoi versi nei periodici (tra il 1839 e il 1842) e dopo avere giustificato la loro pubblicazione con l'insistenza di alcuni entusiasti lettori e il successo che avevano riscosso soprattutto in "nuestra antigua América", García Tassara chiarisce anche i criteri di edizione:

Al hacerla [la publicación], y siempre con relación a aquellos primeros versos, algo se ha corregido y se ha suprimido más [...] Por lo demás, la parte suprimida está más que compensada, no sólo con composiciones inéditas de aquella época, sino también con otras de una época posterior, y aún alguna de fecha bien reciente.

³⁰⁴ Gabriel García Tassara (Siviglia 1817-Madrid, 1875). Fu alunno di Alberto Lista ma, malgrado l'educazione classicista, fu attratto dal romanticismo e, in seguito, aderì alla tendenza della poesia civile, impegnata. Si stabilì a Madrid nel 1839, dedicandosi al giornalismo e alla politica. Frequentò il Parnasillo insieme a Hartzenbusch e Zorrilla. Fu deputato per Lugo, nelle file del Partito Moderato, e per Siviglia, in quelle della Unión Liberal. Nel 1857 fu nominato ministro plenipotenziario a Washington, dove rimase fino al 1867.

D'altra parte, l'autore si trova in una strana situazione nei confronti del pubblico, poiché si trova ad essere

viejo y nuevo, conocido y desconocido al mismo tiempo como poeta, experimentando tal vez las desventajas, no goza las ventajas ni de quien, al presentársele por la primera vez, tiene derecho a contar con su indulgencia, ni de quien, familiarizado ya con él, sabe hasta qué punto puede contar con ella.

Il preambolo non è ancora concluso, poiché García Tassara deve confessare che la poesia “ha estado bien lejos de ser una verdadera dedicación” situazione assai comune nella sua epoca e, ancor di più, nel periodo in cui si dedicò alla scrittura; per l'autore, la poesia “ha sido sólo una distracción de su ánimo, un desahogo de su inteligencia en los primeros años de su juventud y en otra época aún más pasajera de su vida³⁰⁵”. Naturalmente ciò non significa che non abbia un'elevata concezione dell'attività poetica, al contrario, egli è convinto che

dejando aparte la cuestión del materialismo y del prosaísmo de la sociedad actual [...] en medio de este inesperado naufragio de todos los modernos sistemas, en medio de este irremediable derrumbe de todas las antiguas instituciones, en medio de este creciente eclipse del mundo moral e intelectual [...] acaso fuera la poesía la que aún tendría algo que decir al corazón y a la inteligencia de las generaciones contemporáneas.

La storia del pensiero umano, inoltre, conferma la sua teoria, basti osservare “períodos correspondientes al que hoy corre la Europa” e, d'altra parte, sarebbe davvero triste

haber de recelar que la musa de Goethe y de Byron, de Lamartine y de Leopardi, de Quintana, de Espronceda y de Zorrilla, no tuviese más vocación que el silencio ante el espectáculo de un mundo que se desmorona.

³⁰⁵ Più avanti, insiste ancora su questo punto: “No es pues a justificarse de haber hecho versos, sino a disculparse de no haberles consagrado mayor atención y de no haberlos hecho mejores, a lo que el autor destina esta advertencia.”

A questo punto, García Tassara introduce un excursus sulla recente storia letteraria, incentrato sul Romanticismo, senza accenni a sviluppi più recenti, che lo porterà a inquadrare la sua produzione all'interno di una corrente precisa:

Desde el advenimiento del romanticismo, expresión, como todas las transformaciones literarias, de una transformación social, la poesía, adelantándose o siguiendo los pasos de la literatura y aún [sic] de una parte de la ciencia en general, ha seguido dos principales caminos que han determinado dos diferentes tendencias; la una, más popular, más tradicional, más peculiar de cada país, reproducción de la primitiva poesía teocrática y feudal de los trovadores, grito instintivo de las antiguas nacionalidades próximas a transformarse, y que pudiera muy bien considerarse como una especie de idealización de lo pasado; la otra, más reflexiva, más razonadora, más cosmopolita, reproducción a su vez en más de un sentido de aquel otro movimiento del renacimiento clásico y de la reforma alemana contra el cual las dos protestaban por una cuestión de formas, y que ha tenido todos los caracteres de una aspiración a lo porvenir; ambas, especialmente la última, profundamente revolucionarias en la acepción elevada de la palabra, ambas enemigas y hasta calumniadoras de lo presente.

García Tassara afferma che tra le due, egli fu spinto dall'istinto a seguire la seconda e, confessa, “no ha sido de los que menos han participado de ese espíritu de invasión intelectual que la caracteriza y que tanto ha contribuido a la anarquización moral de la Europa.”. Eppure, egli non avrebbe voluto orientarsi in quella direzione, poiché “hasta su educación clásica le apartaba de ese camino, y en todas sus composiciones se encontrará el sello de ese pensamiento”; l'ispirazione, però, “no se manda” ed egli non può negare che “ha sentido la fiebre y con la fiebre todos los delirios de la generación a que pertenece.”

La seconda parte del prologo si occupa di un poema frammentario che include nell'edizione, di tema politico, redatto intorno agli anni cinquanta. L'autore ne spiega lo spunto e ne contestualizza l'argomento, scivolando poi verso un vero e proprio discorso storico-politico, nella cui premessa dichiara che “ha sido siempre lo que ahora se entiende genéricamente por conservador”. Seguendo l'idea, già precedentemente accennata, della possibile, o meglio auspicabile,

implicazione sociale della poesia nel tempo presente, García Tassara identifica la poesia con il suo contenuto impegnato, benché trasfigurato in chiave satirica, divagando sui personaggi che vi compaiono (da Guizot a Napoleone III), sui governi rappresentativi di Spagna ed Inghilterra, sulla Francia del '48. Infine, giunge ad un'accurata conclusione, conscio dell'inattualità di certi argomenti, per cui

para versos hechos hace veinte y treinta años la generación actual es ya posteridad, y la posteridad no se deja seducir por amistosas parcialidades. La misma actualidad que los acontecimientos del mundo han venido a dar a los asuntos tratados en ellos con preferencia, no bastan a comunicar el interés y la vida del momento presente a la forma en que entonces podían ofrecerse a la fantasía.

Come conclusione, García Tassara si rivolge direttamente alla “juventud hispanoamericana” affinché accolga con favore la sua opera. Proprio il pensiero delle terre dell'America Latina portano l'autore a riflettere sulla sua lingua, giungendo alla conclusione che

es un orgullo escribir en una lengua que se habla en tanta parte de la tierra civilizada, y que [...] no sólo no desaparecerá de la América, sino que será uno de los idiomas dominantes de la nueva era en que hoy entra la civilización del mundo, y cuyo principal teatro ha de ser aquel continente.

APPENDICE

CRONOLOGIA 1850-1872

1850

Serrano, Gaspar Bono, *Poesías*, Madrid, Imp. de S. Saúnaque.

Boix, Vicente, *Obras poéticas de Don Vicente Boix, cronista de Valencia: poesías históricas y caballerescas*, Valencia, Imp. de J. Ferrer de Orga.

Selgas y Carrasco, José , *La Primavera / colección de poesías*, Madrid, Espinosa y Compañía.

Mendialdua, Eudaldo de, *Poesías*, Madrid, Imp. José Redondo Calleja.

Cosas del siglo : baturrillo tragi-cómico literario : cuadros divertidos de costumbres, poesías, epigramas, biografías de hombres célebres ... y otras majaderías del siglo XIX, Cádiz, Sociedad Literaria de Cádiz.

Orgaz, Francisco, *Poesías*, Madrid, Imp. de Boix Mayor y Compañía.

Pasarón y Lastra, Ubaldo, *Poesías y Leyendas*, Madrid, Delgras.

Poesías escritas con motivo de la inauguración del Teatro Real por varios ingenios españoles, Madrid, Est. Lit. Tip. de Saavedra y Comp^a.

Llausás y Mata, José, *Cuaderno de poesías y escritos en prosa, en los idiomas español, italiano y francés*, Barcelona, Imp. y Lib. politécnica de Tomás Gorchs.

Martínez de Arizala, Francisco, *Noches perdidas : Poesías*, Granada, Manuel Sanz.

Massanés, María Josefa, *Flores marchitas : Colección de poesías*, Barcelona, Brusi.

Franquelo, Ramón, *Risa y llanto : colección de leyendas históricas y fantásticas, cuentos tradicionales, anécdotas populares, poesías serias y festivas... escritas en verso*, Málaga, Francisco Gil de Montes.

Gómez de Avellaneda, Gertrudis, *Poesías* , Madrid, Delgrés, herm.

Cabrera y Heredia, Dolores, *Las Violetas : Poesías* , Madrid, Imp. de la Reforma.

Camprodón, Francisco, *Emociones : Colección de poesías*, Barcelona, Pons y C^a.

1851

Berriozábal, Juan Manuel de, Marqués de Casajara, *Poesías sagradas*, Madrid, Imp. de Aguado.

Boix, Vicente, *Obras poéticas de Don Vicente Boix, cronista de Valencia poesías líricas y dramáticas*, Valencia, Imp. del Correccional

Bretón de los Herreros, Manuel, *Obras de Don Manuel Bretón de los Herreros de la Real Academia Española : poesías*, Madrid, Imprenta Nacional

Otro álbum más o Colección de poesías escogidas, Ronda, Moreti y Gutierrez, 2ª ed

Albuerne, José María, *Asturias a su Princesa : poesías dedicadas a SS. MM...*, Madrid, Luis García.

Arnao, Antonio, *Himnos y quejas : colección de poesías*, Madrid, Imp. de Espinosa y Compañía.

Armiño de Cuesta, Robustiana, *Poesías*, Oviedo, Imp. y litogr. de Martínez Hermanos.

Morera y Valls, Francisco, *Cantos poéticos*, Barcelona, Imp. de A. Frexas.

Marticorena, Martín, *Poesías sin arte*, Madrid, Est. Tip. Andrés Peña.

Fontán, Joaquín, *Poesías*, precedidas de un prólogo por Don Agustín Durán, Madrid, D. Saavedra y Comp.

Gironella, Antonio de , *Poesías sueltas : Parte 1ª*, Barcelona, Imp. de T. Gorchs.

Grassi, Ángela, *Poesías* , Madrid, Trujillo hijo.

Maestre, Josefa, *Ensayos poéticos*, Cáceres, Concha y Cía.

Martínez Cuende, Eugenia, *El arpa del bardo, ensayos poéticos*, Madrid, Manuel Morales.

1852

Trueba y la Quintana, Antonio de, *El libro de los cantares*, Madrid, Imprenta de José María Marés

Villar y Macías, Manuel, *Ecos del arpa : colección de Poesías y leyendas*, Madrid, Sordo-mudos

Aguiló, Tomás, *Poesías fantásticas en mallorquí*, Palma, Imprenta de Juan Guasp.

Hernández, Hermenegildo, *Poesías*, Barcelona, Imp. de J. Verdaguer.

Mas, Sinibaldo de, *Obras literarias*, Madrid, M. Rivadeneyra.

Cambronero, Manuela, *Días de convalecencia : Colección de poesías y novelas originales*, Coruña, Imp. de Domingo Puga.

Coronado, Carolina, *Poesías* : con unos apuntes biográficos de la autora, por D. Angel Fernandez de los Rios, Madrid, Fernz. de los Rios.

Armiño de Cuesta, Robustiana, *Flores del paraíso o Ilustración de la infancia*, Gijón, Imp. a cargo de J. González.

Hurtado, Antonio, *El Romancero de la Princesa* : Colección de romances, Madrid, M. Rivadeneyra

1853

Berriozabal, Juan Manuel de, Marqués de Casajara, *Poesías a la Reina de los Cielos*, Madrid, Aguado.

Blanxart, José, *Poesías*, Vic, Imprenta y Librería de Luciano Anglada)

Benítez, Andrés Avelino, *Ramillete*, Madrid, Imp. a cargo de Ramón Santacana

Verdejo y Durán, María T., *Ecos del corazón : ensayos poéticos*, Zaragoza, Imp. de A. Gallifa

Sabando, Alejandro Luis de, *Poesías*, Salamanca, Oliva

Sansón, José Plácido, *La familia : Colección de poesías*, Madrid, Juan Antonio Gómez

Selgas y Carrasco, José, *El estío : colección de poesías*, Madrid, Imp. que fué de Operarios, a cargo de D. F. R. del Castillo)

Oms, Joaquín, *Poesías*, Barcelona, Rubió

O'Neill y Rossiñol, Juan, *Poesías*, Madrid, Vda. de Dominguez

Perogordo y López, Ceferino de, *Horas de insomnio : poesías sagradas y profanas*, Madrid, Manuel A. Gil

García del Canto, Antonio, *Poesías*, Madrid, Imp. del Vapor,

Cortés, José Antonio, *Ayes del corazón / Poesías*, Trinidad, Imp. del "Correo

Carralero, Carlos, *Poesías*, Madrid, Imp. de Manuel Minues.

Verdejo y Durán, María T., *Ecos del corazón: ensayos poéticos*, Zaragoza, Imp. A. Gallifa.

Miranda y Ramírez, Eduardo de, *La aurora de mi vida: ensayos poéticos*, Madrid, Díaz y Cia.

López Villabril, Fausto, *Ecos de mi lira, colección de versos de todas castas, géneros y condiciones*, Madrid, Imp. Antonio Pérez Dubrull.

Flores del siglo: Album de poesías selectas castellanas de los más distinguidos escritores de España y América coleccionadas por D. J. del Castillo, París, Dubuisson.

Rosselló, Geroni, *Hojas y flores, ensayos líricos*, Palma, Felipe Guasp y Barberi.

Ayguals de Izco, Wenceslao, *Invocación a las Musas*, Madrid, Imp. Ayguals de Izco.

Barrantes, Vicente, *Baladas españolas*, Madrid, Imp. De Julián Peña.

1854

Rivas, Ángel de Saavedra, Duque de, *Obras completas*, corregida por él mismo, Madrid, Imp. de la Biblioteca Nueva,

Sinués, María del Pilar, *Mis vigiliass : Poesías*, Zaragoza, Juste y Olona

Jover, Nicasio Camilo, *Poesías*, Alicante, R. Jordá

Ruiz Aguilera, Ventura, *Ecos nacionales : Poesías*, Madrid, Imp. á cargo de J. René, 3ª ed.

Aguilera y López, José, *Colección de Poesías selectas castellanas*, compiladas por D. José Aguilera y Lopez, Granada, Imp. de F.V. Sabatel.

López de Anitua, Angel, *Ocios de mi juventud: ensayos poéticos*, precedidos de un prólogo de Ventura García Escobar, León, Vda. e hijos de Miñón.

1855

Robrenyo, Josep, *Obras poéticas : poesías sueltas*, Barcelona, Imp. de J.A. Oliveres

Sancha, Justo de, *Romancero y cancionero sagrados : colección de poesías cristianas, morales y divinas, sacadas de las obras de los mejores ingenios españoles*, Madrid, M. Rivadeneyra

Peña, Victoria, *Poesías* : publicadas en el folletín del periódico El Balear, Palma, Imp. Balear

Estorch i Siqués, Pau, *Poesías* , *Lo Tamboriner del Fluvià*, Olot, Doutrem y Paulí

García Miranda, Vicenta, *Flores del valle : Poesías* , Badajoz, Gerónimo Orduña.

Jover y Sans, Amador, *Ensayos poéticos*, Cádiz, Imp de la Revista Médica.

Ayguals de Izco, Wenceslao, *La corona de Quintana*, Madrid, Imp. Ayguals de Izco

1856

Alcázar, Baltasar del, *Poesías*, Sevilla, La Publicidad

Salinas, Cándido, *Poesías* , Oviedo, Imp. de Brid, Regadera y C^a

Martinez Muller, Victoriano, *Poesías jocosas-satíricas*, Madrid, Impta. á cargo de A. Menendez

Franquesa, Francisco de P., *Flores de la Amistad : Poesías* , Barcelona, Imp. de L. Tasso

Buchaca y Freire, José, *Poesías eróticas : dedicadas al bello sexo*, Valencia, Imp. de Ildefonso Mompie

Hernández, Enrique, *El romancero de Semana Santa*, Madrid, Imp. T. Nuñez Amor

1857

Mijares del Real, Emilia, *Recuerdos y esperanzas*, Oviedo, Imp. de Benito Gonzalez

Moreno Morales, Eduarda, *Ayes del alma : Poesías* , Granada, Imp. Higueras y Oter

Navarro, Cecilio, *Poesías* , Valencia, Boix y Compañía

León, Rogelia, *Auras de la Alhambra : Poesías*, Granada : José María Zamora

Lozano de Vilchez, Enriqueta, *La Lira cristiana : Poesías* , Granada, Vilchez.

Arnao, Antonio, *Ecos del Tader: cantos poéticos*, Madrid, Imp. Nacional.

Arnao, Antonio, *Melancolías, rimas y cántigas*, Madrid, Imp. Nacional

Molins, Mariano Roca de Togores, Marqués de, *Obras poéticas*, con un prólogo de Juan Eugenio Hartzenbusch, Madrid, Tejado.

Sinués, María del Pilar, *Cantos de mi lira, colección de leyendas en verso*, precedidas de un prólogo por D. Juan Antonio Viedma, Madrid, Imp. Núñez Amor.

Castro, Rosalía de, *La Flor*, Madrid

1858

Berriozábal, Juan Manuel de, Marqués de Casajara, *Poesías religiosas*, Madrid, Imprenta de Eusebio Aguado.

Valera, Juan, *Poesías*, Madrid, M. Rivadeneyra

Zea, Francisco, *Obras en verso y prosa*, con un prólogo-biográfico de José Castro y Serrano, Madrid, Imprenta Nacional

Aguiló, Tomás, *La agonía del Redentor : poema religioso, seguido de algunas traducciones y poesías devotas*, Palma de Mallorca, Felipe Guasp

Romero, Pablo, *Flores del alma : Poesías*, Las Palmas, Impta. de la Verdad

Sánchez, Luis Sergio, *Poesías*, Cáceres, D. Antonio Concha

Matta, Guillermo, *Poesías*, Madrid, Impta. de la América

Díaz de Tuesta, Cayetano, *Mis grandulerías*, Alicante, J.J. Carrataló

Fernández y González, Manuel, *Poesías varias*, Madrid Imp. Manuel de Ancos

Cortés y Suaña, Luis, *La Cueva del Infesto : colección de poesías*, Madrid, J. Rodríguez.

Martí y Cantó, Juan, *Flores del alma, consagradas a la Virgen Santísima durante el mes de mayo*, Barcelona, Subirana.

Valera, Juan, *Poesías*, Madrid.

Aguirre Galarraga, A., *Ensayos poéticos*, Madrid.

1859

Bernat Baldoví, José, *El sueco : colección de Poesías* , Valencia, Imprenta de la Regeneracion tipográfica de Ignacio Boix.

Villar y Macías, Manuel, *Poesías y leyendas*, Salamanca , Imp. de Atienz

Sáez de Melgar, Faustina, *La lira del Tajo*, Madrid, Impr. de D. Bernabé Fernández

Sociedad Protectora de las Bellas Artes (Madrid). Sección de Literatura, *Poesías líricas*, Madrid, Est. Tip. de Juan José Martínez

Garrido, Fernando, *Obras escogidas*, precedidas de un prólogo por D. Francisco Pi y Margall, Barcelona, Buenaventura Bassas

Madiedo, Manuel María, *Poesías*, precedidas de un Tratado de Métrica, Imp. Nacional

Caballero, Fernán, *Cuentos y Poesías populares andaluces*, Sevilla, Imp. de la Revista Mercantil

Cañete, Manuel, *Poesías* , Madrid, M. Rivadeneyra

Gelabert y Correa, Mariano, *Risa y llanto: ensayos poéticos*, con un prólogo escrito por Miguel Agustín Príncipe, Madrid, Imprenta Española de Nieto y Cia.

Ossorio y Bernard, Manuel, *Ensayos poéticos*, Madrid, Imp. Félix Ochoa de Alda.

Vila, Francisco, *Ensayos poéticos*, Madrid, La América.

Lasso de la Vega, Angel, *Ecos de la antigua España: poesía con motivo de la actual guerra de Africa*, Madrid, Imp. Vda de Calero.

Castillo y Alba, Enrique del, *Romancero*, Madrid, Impta. de la Revista de Caminos de hierro.

1860

Arolas, Juan, *Poesías caballerescas y orientales*, Valencia , Imp. de Ferrer y Aisa, 3ª ed. aum.

Arolas, Juan, *Poesías religiosas, caballerescas, amatorias y orientales*, Ed. que contiene las no publicadas hasta el día, y varias no impresas en otras colecciones, Valencia, Juan Mariana y Sanz, (Imprenta de José Rius)

Sinués, María del Pilar, *Flores del alma : poesías*, Barcelona, N. Ramirez

Mendive, Rafael, *Poesías*, precedidas de un prólogo de D.Manuel Cañete, Madrid, Imp. de M. Rivadeneyra

Poesías premiadas en el certamen que abrió la Academia de Ciencias y Letras de esta provincia para celebrar tan Santo acontecimiento, [Visita de D^a Isabel II á las Islas Baleares], Palma de Mallorca, Pedro José Gelabert

González Estrada, José, *Poesías varias*, con motivo de la guerra de Marruecos, Madrid

Fabra, Nilo María, *Poesías*, Madrid, Librería Alfonso de Durán

Ruiz Aguilera, Ventura, *Veladas poéticas : Poesías serias, sátiras y burlescas*, Madrid

Vergel inagotable de Felicitaciones en verso, y otras Poesías para todos los casos y ocurrencias de la vida social, por D. M. P., Barcelona, Mayol, Impta. de Buenavra. Bassas.

Poesías que da a luz la Real Academia Española, habiéndolas juzgado merecedoras de mención honorífica entre las presentadas al certamen extraordinario, abierto por la misma Real Academia, para conmemorar los triunfos de las armas españolas en la guerra de África, Madrid, Real Academia Española, Madrid, Imp. Nacional.

Tellado, Buenaventura, *Nuevo manojito de flores: en tres ramilletes*, Madrid, Fuentenebro.

Molíns, Mariano Roca de Togores, Marqués de, *El romancero de la guerra de África*, presentado a la Reina D^a Isabel II y al Rey, su augusto esposo, por el Marqués de Molíns, Madrid, Imp. y Est. de Rivadeneyra

1861

Romea, Julián, *Poesías*, Sevilla, 2^a ed. Imprenta Librería Española y Extranjera

García Santisteban, Rafael, *El ramo de ortigas : colección de artículos de costumbres y poesías satíricas*, Madrid, Moro,

Clavé, José Anselmo, *Flores de estío : Poesías puestas en música*, por el autor, para cantarse en los conciertos y bailes coreados, que bajo su dirección se verifican en los Jardines de Euterpe, Barcelona, Establ. tipogr. de N. Ramírez.

Blasco y Soler, Eusebio, *Veladas de verano: ensayos poéticos*, Zaragoza, Impta. de Vicente Andrés.

Corzo y Barrera, Antonio, *Ensayos poéticos*, Madrid, Fortanet.

Martel Fernández de Córdoba, Teodoro, *Ensayos poéticos*, Córdoba, Imp. y Lib. de Francisco García.

Montalvo y Jardín, Luis de, *Ensayos poéticos*, Madrid, Imp. J. Peciña.

Vila y Blanco, Juan, *Las flores de nuestro valle: recuerdos de mujeres bellas, colección de apuntes en prosa y verso*, Alicante, Rafael Jordà.

Ferrán, Augusto, *La soledad : colección de cantares*, Madrid, Imp. de T. Fortanet.

Poesía popular de España : romances tradicionales de Asturias, por D. José Amador de los Ríos, Madrid, Manuel Galiano

Olona, José, *Recuerdos de Andalucía: costumbres, tipos, trajes: romances*, Barcelona, Librería de Slavador Manero.

Bustillo, Eduardo, *Romancero de la guerra de África*, 2ª ed., Madrid, Imp. de Manuel Galiano.

1862

Moreno Godino, Florencio, *Poesías*, Madrid, Antonio García

Arnao, Antonio, Serrano Alcázar, Rafael, Gisbert, Lope, *Poesías dedicadas à S.M. la Reina Doña Isabel II, à su paso por la ciudad de Murcia*, Madrid, José Martín Alegria

Justiniano y Arribas, Juan Nepomuceno, *Poesías dedicadas á SS.AA.RR. los Serms. Sres. Infantes Duques de Montpensier*, Sevilla, La Andalucía Periódico

Campo-Redondo, Calixto F., *Ecos de la montaña : Colección de Poesías*, Santander, Hijos de Martínez

Decires y canciones del siglo XV : poesías castellanas de la Biblioteca Imperial de París, publicadas por D. Florencio Janer, Paris, Mme. C. Denné Schmitz ; Madrid, Librería de A. Durán, Madrid, Fortanet

López Martínez, José María, *Poesías médico-quirúrgicas*, Madrid, M. Tello.

Ruiz Aguilera, Ventura, *Obras poéticas: elegías*, Madrid, Imp. Gaspar y Roig,

1863

Berriozábal, Juan Manuel de, Marqués de Casajara, *Poesías sagradas*, 2ª ed. Madrid, Imp. de Tejado

Zamora y Caballero, Eduardo, *Ecos del alma : colección de poesías* , con un prólogo de D.Roque Barcia, Madrid, F. Martínez García

Serrano, Gaspar Bono, *Poesías [y otras obras]*, Madrid, E. Aguado

Solans, Ricardo, *Brías del Turia : poesías*, Madrid, Luis Beltrán

Poesías de Don Ramón Taboada, Gerona, Imp. F. Dorca

Paz, Abdón de, *Poesías* , Madrid, D. Manuel Alvarez.

Sáez de Melgar, Faustina, *Ecos de gloria: leyendas históricas*, Madrid, Pérez Dubrull.

Bridoux y Mazzini, Victorina, *Lágrimas y flores: producciones literarias*, Santa Cruz de Tenerife, Imprenta y Librería de Salvador Vidal.

Gutiérrez de Alba, José María, *Romancero español contemporáneo*, Madrid, Est. tip. Gregorio Estrada.

Castro, Rosalía de, *A mi madre*,

1864

Saralegui de Cumia, María de la Concepción, *Poesías a la Santísima Virgen María*, Madrid, Academia Bibliográfico-Mariana

Sansón, José Plácido, *La familia : poesías*, Madrid, Imprenta de M. Tello, 2ª ed

Torres Muñoz de Luna, Ramón , *El álbum de mis hijos : poesías...* , Madrid, Antonio Peñuelas

Mesía de la Cerda, Carlos, *Poesías hasta cierto punto*, Madrid, Imp. M. Galiano

Aguirre y Laviaguerre, Elías, *Veladas de invierno : poesías líricas*, Sevilla, Imp. y Litografía Lib. Esp. y Extran. de D. José Geofrin

Palacio, Manuel del, *Doce reales de prosa y algunos versos gratis : colección de cuentos, novelas, artículos varios y poesías*, Madrid, San Martín

Labaila, Jacinto, *Ecos de la juventud : Poesías* , Valencia, Rius

Martínez Monroy, José, *Poesías*, Madrid, Rivadeneyra

Domínguez, Miguel L., *Mis veladas : Colección de Poesías*, Granada, Imp. El Porvenir

Seco y Shelly, Manuel, *En la playa, ensayos poéticos*, Alicante, Imp. Pedro Ibarra.

Blasco y Soler, Eusebio, *La miseria en un tomo: cuadros lastimosos*, Madrid, Imp. José Cañizares.

Zaragoza, Miguel, *Flores filipinas: poesía ...*, Madrid, Manuel Minuesa.

Eguilaz Yanguas, Leopoldo de, *Poesía histórica, lírica y descriptiva de los árabes andaluces: principales escritores de estos géneros*, Madrid, Imp. de Manuel Galiano.

1865

Sáenz de Tejada, Victorina, *Poesías*, Granada, Otero y Compia

Poesías dedicadas a S.M. la Reina Dña. Isabel II al ceder a la Nación la mayor parte de su Rl. Patrimonio, Madrid, Rivadeneyra

Fernández Neda, Rafael M., *Auroras : Poesías*, Madrid, Impr. de J. Peña

García Tejero, Alfonso, *El trovador católico : Cantos religiosos, plegarias, himnos, meditaciones y Poesías filosófico-morales*, Madrid, Jacobo Maria Luengo

Ruiz Aguilera, Ventura, *Inspiraciones : Poesías selectas*, Madrid, Imp. y Estereot. d M. Rivadeneyra

Ruiz Aguilera, Ventura, *Armonías y cantares*, Madrid, M. Guijarro.

Castellanos y Velasco, Julián, *Gabriel Bueno : Colección de Poesías serias y cosas*, Toledo, José de Cea

Villamartín, Isabel de, *Horas crepusculares : colección de cantares y Seguidillas*, Madrid, C. González

Gabriel y Ruíz de Apodaca, Fernando de, *Poesías*, Sevilla, Geofrin

Vargas de Chambó, Mercedes, *Ensayos poéticos*, Segorbe, Imp. de Antonio Romanií..

Asensio de Alcántara, Joaquín, *Romances de ciego : colección de cantares* Barcelona, Imp. de Narciso Ramírez y Cía

Robello y Vasconi, Francisco, *Las dos Isabelas : romances históricos contemporáneos*, Madrid, Imp. de M. Tello.

1866

Valbuena, Antonio de, *Odas y suspiros; Poesías a la virgen*, Lérida : Academia Bibliográfico-Mariana

Planas y Gispert, Narciso, *Poesías religiosas devotas y edificativas*, 4ª ed. aumentada con algunas originales, y enriquecida con las del célebre abad de la Trapa el R.P. María José de Geramb, traducidas por el autor, Barcelona, Heredero de Riera

Díaz, Nicomedes Pastor, *Obras*, Madrid, Imp. de M. Fello

Martínez Argote y Salgado, Ignacio María, *Poesías*, Madrid, M. Rivadeneyra

El cancionero del esclavo : colección de poesías, Madrid, Sociedad Abolicionista Española, T. Fortanet.

Blasco y Soler, Eusebio, *Arpegios: páginas en verso*, Madrid, Imp. T. Fortanet.

Carreras y González, Mariano, *Amapolas, flores silvestres: páginas literarias en prosa y verso*, con un prólogo de D. Jerónimo Borao, Madrid, Rojas.

García Tejero, Alfonso, *El trovador católico: Cantos religiosos, plegarias, himnos, meditaciones y poesías filosófico-morales*, Madrid, Jacobo María Luengo.

Castillo y Soriano, José del, *La Beldad de las Verdades : Pequeña colección de cantares*, Madrid, F. Hernández

Medina, Rafael de, *Cantares*, Cádiz, Verdugo Morillas, editr

Palau y Catalá, Melchor de, *Cantares precedidos de un prólogo por D. Manuel Cañete*, Madrid, Manuel Galiano

Campoamor, Ramón de, *Doloras y Cantares*, Madrid, Alfonso Duran

Garcés, Benito Vicente, *La campaña de Marruecos descrita en romances simulando operaciones aritméticas*, con un apéndice que contiene varias composiciones al mismo asunto, Madrid, Imp. La Previsora.

García Escobar, Ventura, *Romancero de Cristóbal Colón*, Madrid, R. Labajos.

Ossorio y Bernard, Manuel, *Romancero de Nuestra Señora de Atocha*, 2ª ed., Madrid, Moliner y Compañía.

Pérez Rioja, Antonio, *Romancero de Numancia*, Madrid, F.P. Rioja.

1867

Flores místicas : Colección de poesías dedicada a la Santísima Virgen de los Dolores, Madrid, Ramón Ramirez

Villa, Rafael, *Recuerdos*, Madrid, Imp. de Fermin Martínez García

Zorrilla, José, *El drama del alma : algo sobre Méjico y Maximiliano : poesías en dos partes con notas en prosa y comentarios de un loco*, Burgos, D. T. Arnaiz

Moreno, Eduarda, *Ramillete de azucenas : Poesías religiosas y morales*, Granada, Imp. J. y D. Lorenzo Puchol

Jover, Nicasio Camilo, *El romancero del vate : Poesías de estilo llano, escritas á asuntos dados ó hechas de encargo*, Alicante, Imp. de la Viuda de Juan José Carratalá

Lamarque de Novoa, José, *Poesías*, Sevilla, Imp. Manuel P. Salvador

Lozano de Vilchez, Enriqueta, *La Lira Cristiana : Colección de poesías religiosas*, Granada, Francisco Reyes

Marticorena, Martín, *Poesías sin arte*, Madrid, Est. Tip. Andrés Peña

Díaz de Lamarque, Antonia, *Entre los Arcades de Roma Eufrosina Elisea : poesías*, Sevilla, Manuel P. Salvador

García Sánchez, Ramón, *Encantos y desencantos : poesías*, precedidas de un prólogo escrito por D. Manuel Henao y Muñoz, Madrid, Imp. Rojas y Compañía

Campillo y Correa, Narciso, *Nuevas Poesías*, Cádiz, Librería de la Revista Médica

López García, Bernardo, *Poesías*, Con prólogo de Juan A. de Viedma, Jaén, F. López Vizcaíno.

La Arcadía moderna: colección de églogas e idilios realistas y de epigramas, Madrid, Imp. de Rojas y Cia.

Palacio, Eduardo de, *Las siete palabras*, Madrid, Imp. Santos Larxé y Blumestein.

Calé y torres de Quintero, Emilia, *Horas de inspiración: Poesías*, Lugo, Imp. de Soto Freire.

Campillo y Correa, Narciso, *Nuevas poesías*, Cádiz, Librería de la Revista Médica, Arjona impresor.

Frontaura, Carlos, *Romances populares*, Madrid, Administración de El Cascabel

Trueba y la Quintana, Antonio de, *El libro de las montañas*, Bilbao, Librería de D. Agustín Emperaile

1868

Serrano, Gaspar Bono, *Poesías religiosas y sermones*, Madrid, 2ª ed., Imp. Eusebio Aguado.

Viedma, Juan Antonio, *Cuentos de la Villa*: colección de poesías precedidas de un prólogo por d. Manuel Cañete, Madrid, Impr. de la Biblioteca Universal Económica

Rodés y Garcés, Rita, *Alboradas : poesías*, Zaragoza, Tip. de Ballés y Malo

Huelbes Temprado, Joaquín, *¡Aurrerá! : poesías*, Madrid, T. Fortanet

García Balmaseda de González, Joaquina, *Entre el Cielo y la Tierra : Poesías*, precedidas de un prólogo del Sr. D. Manuel Cañete, Madrid, M. Campo-Redondo

Fiol, Joaquín, *Poesías*, Palma, Imp. de P.J. Gelabert

Olloqui, Emilio, *Poesías*, Madrid, Manuel Tello

Castilla, Plácido, *Ecos del alma: Leyendas y poesías*, Salamanca, Imp. de D. Sebastian Cerezo.

Cerda, Emilio de la, *Ensayos poéticos*, Málaga, Imp. Casilari.

Zorrilla, José, *Ecos de las montañas: leyendas históricas*, Barcelona, Montaner y Simón.

Tejada y Alonso, Tirso, *Flores mustias: cantares*, con prólogo de Juan Eugenio Hartzenbusch, Madrid, T. Núñez Amor.

Caballero Martínez, Ricardo, *Suspiros y cantares*, Cartagena.

1869

Borao, Jerónimo, *Poesías*, Zaragoza, Tip. de Calisto Ariño 2ª ed.

Montalvo y Jardín, Luis de, *Poesías*, Madrid, Imp. Guttemberguin

Fernández Grilo, Antonio, *Poesías*, Córdoba, Imp. "Diario de Córdoba"

Gómez de Avellaneda, Gertrudis, *Obras literarias : Colección completa*, Madrid, Imp. y esterot. de M. Rivadeneyra

Carrión, Antonio Luis, *Cantos populares : Colección de poesías políticas*, Málaga, Imprenta del Papel verde.

Ruiz Aguilera, Ventura, *Inspiraciones: poesías selectas*, Madrid, Imp. Rivadeneyra.

Lamarque de Novoa, José, *Ecos de la patria al mar: Oda*, Sevilla, Sierpes.

Maza, Gregorio de la, *Flores y abrojos*, Sevilla, Hijos de Fe.

Ruiz Aguilera, Ventura, *El libro de la patria : nuevos ecos nacionales, baladas y cantares*, Madrid, Imp. de Gabriel Alhambra

1870

Velasco y Rojas, Matías de, Marqués de Dos Hermanas, *Sueños, verdades y pasatiempos*, Madrid, Rojas

Rojo, Lorenzo, *Poesías líricas*, Sevilla, Imp. de D.A. Mata

Balmes, Jaime, *Poesías póstumas*, Barcelona, Imp. del Diario de Barcelona

Alarcón, Pedro Antonio de, *Poesías serias y humorísticas*, Madrid, Gregorio Estrada

Varios Escritores, *Album de la prensa : colección de artículos, poesías, cuentos, epigramas, etc.*, Madrid, Imp. de los Señores Rojas

Bautista y Patier, Eladía, *Poesías*, precedidas de un prólogo por Faustina Sáez de Melgar, Madrid, Imp. a cargo de Juan José de las Heras

Rodríguez Cao, Jesús, *Obras literarias del precoz niño Don Jesús Rodríguez Cao*, Madrid, R. Labajos

Sierra Valenzuela, Enrique, *Colección de poesías*, Madrid, Imp. de M. Minuesa

Mantuano, Tulio, *Poesías católico-religiosas*, Madrid, A Pérez Dubrull

García Ladevese, Ernesto, *Olas del mar : poesías*, Madrid, Imp. de T. Núñez Amor

Perea, Obdulio de, *Poesías*, Vitoria, Hijos de Manteli.

Antón, Fernando de, *Flores del pensamiento*, Huelva, José María Herrera y Pinzón.

Palacio, Manuel del, *Cien sonetos políticos, filosóficos, biográficos, amorosos, tristes y alegres*, Madrid, T. Fortanet.

Maza, Gregorio de la, *Auras del Bétis : Colección de cantares*, Sevilla, Hijos de Fé

Zamora y Caballero, Eduardo, *El rebuzno de Yara : romancero histórico*, Madrid, Imp. de Pascual Conesa

1871

Zenea, Juan Clemente, *Poesías póstumas*, Madrid, Imp. de Manuel Martínez

Velasco y Rojas, Matías de, Marqués de Dos Hermanas, *Una nueva traducción del Otelo y una colección de poesías*, Madrid, Imprenta de Berengüello

Arolas, Juan, *Poesías caballerescas y orientales*, Valencia, Librería de Pascual Aguilar, 4ª ed.

Baranda Benedicto, Mariano, *Poesías dedicadas a S.M. el Rey D. Amadeo I en el ... acto de repartirse los premios de la Exposición Aragonesa*, Zaragoza, V. Andrés

Sansón, José Plácido, *Ecos del Teide*, Madrid, Imp. del Colegio nacional de sordo-mudos y de ciegos

Muñoz Cerissola, Nicolás, *Ensayos literarios : colección de artículos sociales, poesías, viajes, novelas, etc., etc.*; precedida de un prólogo por D. Antonio Luis Carrión, Málaga, Imp. del Diario Mercantil

Fuentes y Ponte, Javier, *Poesías premiadas en el certamen abierto por la juventud Católica de Murcia en honor de la Sma. Virgen María y celebrado el día 8 de diciembre de 1871*, [Javier Fuentes y Ponte, medalla de oro (et al.)], Murcia, Nogués

León y Olalla, Félix de, *El trovador de María : Poesías dedicadas á la Santísima Virgen*, Madrid, Imp. de la Viuda e hijos de Galiano

García Tejero, Alfonso, *El Cancionero de Sevilla : Colección de artículos, leyendas y Poesías en que se describen sus antigüedades, monumentos, historia, misterios y costumbres*, Madrid, Andrés Orejas

Grassi, Ángela, *Poesías*, Madrid, Imp. Campo-Redondo

Carreño, H., *Auras del Esla : Poesías*, León, Garzo e hijos

Peñaranda , Carlos, *Presentimientos: ensayos poéticos*, Sevilla, Imp. De Gironés y Orduña.

Sánchez de Castro, Lesmes, *Recuerdos y esperanzas, ensayos poéticos*, Laón, Imp. De Manuel G. Redondo.

Gasso y Ortiz, Blanca de, *Cien cantares a los ojos*, Madrid, Imp. Vda. de Galiano

Ferrán, Augusto, *La pereza : Colección de cantares originales*, Madrid, Imp. de F. Fortanet

Obras de Gustavo A. Bécquer (Prólogo de Ramón Rodríguez Correa), Madrid, Imprenta de T. Fortanet

Campoamor, Ramon de, *Los pequeños poemas*, Madrid, Imp. De la Biblioteca de Instrucción y recreo.

1872

Biedma, Patrocinio de, *Guirnalda de pensamientos : Poesías* . Precedidos de un prólogo de D. Antonio Trueba, Barcelona, Luis Tasso.

Peñaranda, Carlos , *Notas de una lira : Poesías* , Sevilla , Imp. de Gironés y Orduña

Aguirre de Tejada, Patricio, Conde de Andino, *Poesías*, Madrid, T. Fortanet

Alcalde y Valladares, *Flores del Guadalquivir : poesías y leyendas*, Valladares; precedidos de una carta-prólogo de José Amador de los Ríos, Madrid, Estab. Tip. de A. Rodríguez, 2º ed.

Sanjuan, J. M., *Bosquejos*, con un prólogo de D. Ramón de Campoamor, Madrid, Imp. del Correo militar, á cargo de J.S. de las Heras

Santivañes y Chávarri, Arturo Gil de, *Dos Poesías*, Madrid, Serafín Lendáburu

Herrera y Robles, Luis , *Poesías del licenciado... presbítero*, Sevilla, Imp. F. Alvarez y comp^a

Martín y Santiago, José, *Cinco poesías escogidas*, Madrid, Imp. Pedro Abienzo

Más y Prat, Benito, *Hojas secas*, Sevilla, Gironés y Orduña

García Tassara, Gabriel, *Poesías* , Madrid, Rivadeneyra

Cortés, Jesús, *Poesías de Jesús Cortés a beneficio de la Asociación del Arte de Imprimir*, Madrid, J. Antonio García

Perea, Obdulio de, *Poesías póstumas*, Vitoria, Imp. de los Hijos de Manteli.

Sánchez-Arjona, José, *Ensayos poéticos*, Sevilla, Of. Tip. de la “Biblioteca”.

Arnao, Antonio, *La voz del creyente: poesías católicas*, Madrid, Madina y Navarro, Imp. Biblioteca de Instrucción y Recreo.

Montoto y Rautenstrauch, Luis, *Melancolía : Cantares*, Sevilla, Rafael Baldaraque.

PROLOGHI

Trascrivo di seguito una selezione di prologhi, undici, scelti tra quelli analizzati nel presente studio. Ho cercato di dare spazio a tutte le principali tendenze rilevate, escludendo i testi che possono attualmente trovarsi in edizione moderna. La lettura integrale permette di rendersi conto del modo in cui i prologhi erano effettivamente organizzati; in particolare, in alcuni dei casi, i numerosi frammenti poetici citati dai prologhisti, consentono anche un approccio diretto ai poeti trattati.

I prologhi si trovano in ordine cronologico.

PROLOGO DI MANUEL CAÑETE

Al que leyere

La historia de la publicación de este libro es la siguiente:

En la modesta morada de un joven, cuyo elevado talento y vasta ciencia son tan conocidos de pocos, cuanto dignos de ser apreciados de muchos, se reúnen dos veces cada semana varios otros jóvenes, con el fin de consagrarse al cultivo de las letras y de adquirir, alentados de un noble estímulo, conocimientos de que carecen, por desgracia, algunos de nuestros ingenios más famosos.

Semejantes reuniones son tan sabrosas como útiles. En ellas no impera ningún género de charlatanismo. En ellas no se estudian las artes de engañar a la multitud, levantando mentirosos aparatos de ingenio y ciencia que la deslumbren, ni se reduce práctica la enseñanza de combinar banderías cuyo destino sea crear injustas reputaciones y ejercer el monopolio de la fama en la esfera de la inspiración artística.

A una de estas reuniones me condujo mi buena suerte hará como tres meses y medio, y confieso que, aún prescindiendo de las felices consecuencias de tal visita, no podré menos de recordarla siempre con delicia, merced al agradable espectáculo que en ella tuve el gusto de presenciar.

Nueve o diez jóvenes, presididos por el dueño de la casa, se ocupaban en escuchar el análisis que hacía otro de ellos de la *Medea* de Séneca, y se preparaban a dirigir objeciones al imberbe crítico, cuya pericia en el conocimiento del rico idioma del Lacio me pareció tan notable como rara. El orador a quien aquella noche había tocado examinar la más interesante acaso de las producciones del gran trágico latino, no sólo trazó un cuadro completo a grandes rasgos del estado de la civilización romana a la aparición de la *Medea*, para poder apreciar mejor la importancia de esta obra, sino que la analizó con arreglo a las teorías de la ciencia moderna, manifestándose tan versado en el conocimiento de las prescripciones aristotélicas y horacianas, como en el de Hegel, Lessing, Gioberti y demás grandes pensadores de Alemania, Italia y Francia.

Allí no había discípulos ni maestros; y, sin embargo, todos concedían espontáneamente los fueros de tal al que había concebido el pensamiento de realizar tan provechosos

estudios; al que, anhelando ser útil y deseoso de influir, sin causar ruido, en el mejoramiento de nuestra literatura, mal herida en brazos de los fabricantes de versos, había querido establecer un gimnasio modesto, circunscrito, en el cual rindiesen culto cuantos se hallaren codiciosos de aprender y fueren enemigos del estrépito, no a la moda pasajera, no al entronizado ignorantismo, sino al arte civilizador y fecundo.

Satisfecho de hallar tal suma de saber en tan breves años; admirado de la rectitud y buen gusto del joven crítico, cuyo nombre siento no recordar en este momento, y dándome interiormente el parabién por los frutos que deberán producir tales reuniones en época no lejana, iba a despedirme ya del Anfitrión de aquel festín literario, el Sr. D. Aureliano Fernández-Guerra, cuando éste me advirtió de que aún habríamos de gustar nuevos manjares antes de la terminación del banquete.

La costumbre autorizada en el pequeño liceo de que hago mérito es, en primer lugar, leer uno o más capítulos de los consagrados por algún célebre preceptista a determinar las condiciones fundamentales del arte, y discurrir acerca de su contenido, para apreciar debidamente el valor de la doctrina. En seguida procede el individuo designado por la suerte en la semana anterior a examinar, desde el punto de vista que más le place, alguna de las preciosas joyas dramáticas que nos ha legado la antigüedad o que enriquecen la literatura española y extranjera de nuestros tiempos; y, por último, se leen composiciones poéticas de los circunstantes, y se analizan y corrigen con una buena fe y un amor verdaderamente fraternal.

Por una casualidad que sentí entonces, y que después he estimado providencial y dichosa, el alumno de las musas cuyas poesías debían ocupar a la asamblea en aquella noche, había olvidado el borrador de los versos que pensaba someter al fallo de sus amigos. Mucho me dolí de este olvido, porque deseaba conocer prácticamente los frutos de semejante ejercicio; pero aún fue mi sentimiento mayor cuando supe que entre las composiciones olvidadas había una cuyo destino era execrar las miserias de la envidia y la fatuidad de la ignorancia.

En tiempos como los nuestros, cuando se sublima a tanta altura la Procacidad de los ídolos perecederos del vulgo; cuando tan malas artes se emplean para anular con la intriga lo que no se puede abatir con el talento; cuando tan rápidos progresos se han hecho en el estudio de la hipocresía de la franqueza, y la envidia (tanto más intolerante y sórdida cuanto mayor es la conciencia de su pequeñez) intenta sofocar el fuego de la

verdad, sin conocer que este fuego acabará tarde o pronto por abrasarla, es de suma importancia, a no dudarlo, dirigir el rayo de la inspiración satírica contra el abrigo pestilencial y orgulloso de las pasiones que envilecen la augusta raza del hombre.

-Si no temiera molestar a Vds. (dijo entonces uno de los concurrentes), les daría a conocer algunas poesías de un joven de mi país, tan rico en infortunios como en ingenio y dotado de cualidades morales que le debieran conquistar el aprecio de todo el mundo. Hace ya más de seis meses que me envió un cuaderno de composiciones, titulado La Primavera, y hoy es el día que no he podido conseguir que nadie quiera escucharlas.

-¿Y cuál es el nombre de ese ingenio desconocido?-preguntamos todos en coro.

-José Selgas y Carrasco (respondió el joven). Creo, añadió con el fuego de un entusiasmo generoso, que no me ciega la amistad en cuanto a su mérito, y que estas poesías, aunque poco afortunadas, como el que las ha creado, son de más precio que muchas de las que publican y ensalzan diariamente los periódicos de la corte.

-Veámoslas, pues (dijo otro de los concurrentes). Juzgo, sin que me asista para hacerlo razón ninguna ostensible, que no se equivoca en esta ocasión el amigo Arnao. La circunstancia de no sernos conocido el nombre de Selgas, me impele a creer que sus obras se elevan sobre la esfera de lo vulgar. Si así no fuese, a estas horas nadie ignoraría que existe, y la prensa lo habría coronado una y mil veces de aplausos de gaceta. Poeta que no mete ruido, que no intriga, que no se elogia a sí mismo, debe ser bueno por fuerza.

En esto el joven Arnao desenrolló el cuaderno de poesías, y con una sencillez que revelaba la bondad de su corazón, dijo: « Si estas cándidas inspiraciones hablan al alma de Vds. como a la mía, si logran interesar a los que me escuchan, tendré una de las mayores satisfacciones que haya experimentado jamás.» Y leyó un precioso idilio, titulado La caridad y la gratitud, en el que pinta el poeta, valiéndose de una ingeniosa alegoría, la excelencia de ambas virtudes y los beneficios que resultan de practicarlas.

Desde que tuvimos el gusto de oír las primeras redondillas de la composición, comprendimos que los versos que escuchábamos eran hijos de un poeta. A la terminación de la lectura todos creíamos que el autor de aquellas delicadas imágenes debía poseer un alma tan pura como sus versos.

Sin embargo, La caridad la gratitud no es de las más correctas ni de las más profundas inspiraciones del libro; y Arnao, que había querido proporcionarnos el placer de que saboreásemos gradualmente la belleza de tales flores, leyó en seguida la que él denominó El retrato del Poeta; es decir, el idilio, rico en espontaneidad y galanura, titulado La modestia. Esta gallarda poesía fue acogida con el mayor entusiasmo. Su mérito debía naturalmente producirlo: pues de mí sé decir que he leído pocas en las que un pensamiento más bello esté expresado en más delicada forma.

A poco rato la reunión quedó terminada, y los que asistíamos a ella abandonamos el lugar en donde acabábamos de adquirir el conocimiento de un verdadero poeta. Desgraciadamente, son tan pocos los que merecen este nombre y tantos los que lo usurpan, que la aparición de un vate digno en el campo en que pululan tan torpes grajos, es un acontecimiento para los amantes de las letras.

Al despedirme rogué a Arnao que me facilitase por algunos días las composiciones de Selgas, y le pedí que me autorizase para dar a conocer públicamente el indudable mérito de su amigo y paisano. Su amabilidad accedió a todo, y a los pocos días tuve el gusto de insertar en las columnas de El Heraldó (periódico que se goza de dar aliento a la juventud que vale) algunos renglones destinados a anunciar que acababa de aparecer en el cielo de la poesía española una estrella de clarísimo esplendor.

El público ha visto en las composiciones de Selgas, insertas en El Heraldó, lo mismo que en ellas habían aplaudido los individuos que se reúnen periódicamente en la calle de la Almudena, y ha confirmado su fallo de todo en todo. Siquiera en esta ocasión ha sido justo. ¡Deja de serlo tantas veces! ¡Es tan dócil para tolerar que su opinión sea suplantada cuando hay audaces empeñados en conseguirlo!...

Pero, afortunadamente, Selgas no era conocido aún cuando aquéllas se publicaron, y no había sido posible a la maledicencia envidiosa preparar el terreno en contra suya. ¿Será hoy lo mismo? ¿Habrá la misma buena fe para aplaudir lo que en el primer momento de sorpresa no se pudo condenar, porque la mayoría del público lo aprobaba, y ciertas gentes nunca se olvidan de representar el papel de cortesanos aduladores del vulgo?

Los que habían escuchado con mofa de labios autorizados que las composiciones de Selgas poseían un mérito indisputable y venían a enriquecer legítimamente el Parnaso español de nuestros días; los que sin conocer las bondades o defectos de tales obras habían puesto en duda el talento del poeta, porque nadie conocía su nombre, y, sobre

todo, porque no había recibido el bautismo de la fama en el ahumado recinto del café del Príncipe; los que al ver el buen efecto que habían producido en la generalidad de los que sienten y piensan las tres composiciones sometidas en El Heraldó al fallo de las personas de gusto, variaron de opinión y cesaron de condenar el entusiasmo extravagante de los que tenían la candidez de aplaudir a un desconocido, ¿no buscarán hoy desde el polvo de su impotencia recursos para abatir al que reclama ser oído con tan valederos títulos? ¡Plegue al cielo que no me engañe, aunque no sea más que por honor del gremio que se da a sí propio el nombre de literario!

Pero digamos, antes de proseguir esta historia, algunas palabras relativas a las circunstancias de su héroe. D. José Selgas y Carrasco nació en Murcia a fines de 1824. Su padre, D. Juan Antonio, fue honrado interventor de Correos de aquella administración principal. Declarado cesante, a pesar de su probidad reconocida y merced a sus opiniones contrarias, aunque inofensivas, al orden de cosas inaugurado en 1833, sufrió inmerecidas desgracias, y al fin murió de pesar, no dejando a sus hijos más herencia que su buen nombre, y a su esposa la modesta pensión de viuda correspondiente a su destino.

El joven Selgas estudió con aprovechamiento la lengua latina y sus clásicos y la filosofía en el Seminario conciliar de San Fulgencio. La falta de medios no le permitió seguir una carrera literaria. Desde los primeros años de su juventud se dedicó a aliviar la suerte de su familia, ocupando modestos y subalternos puestos en algunas dependencias y oficinas de la provincia, en las que siempre obtuvo el aprecio de sus jefes por su clara comprensión, por el buen desempeño de los negocios que se le fiaban, y por su honrado porte y suma delicadeza.

En sus horas de descanso se dedicaba a cultivar la literatura y la poesía, dando a conocer desde luego sus buenas disposiciones; y todavía era muy joven cuando escribió un Cuento, en el que, a vueltas de un plan desarreglado y un interés casi nulo, se encuentran descripciones llenas de vida y versos tan hermosos y galanos como los del señor duque de Rivas en El moro expósito, poema cuya forma se propuso imitar nuestro poeta. Además ha escrito poesías líricas muy bellas, y tres comedias en uno, dos y tres actos, tituladas: la primera, Todo un tío; la segunda, Dos ángeles; la tercera, La piedra filosofal. En ellas se advierte, desde luego, una facilidad, gracia, soltura y animación en el diálogo, que no puede menos de sorprendernos en quien comienza

apenas a cultivar la poesía dramática, y la segunda ha sido representada en el teatro de Murcia con muy buen éxito.

Selgas es sencillo, bueno, afable, honrado y generoso, rayando en abandono el descuido de sí mismo.

La degradación en materias literarias ha llegado entre nosotros a tanto, que basta saber pensar y escribir en prosa o en verso, para no encontrar por nada del mundo editor que imprima y recompense medianamente los trabajos del literato o las inspiraciones del poeta. Mientras más elevado es el mérito de las obras, menos propicios suelen hallarse los editores a adquirirlas. Para encontrar editores es necesario muchas veces haber perdido la dignidad de autor y aún la de hombre, y, sobre todo, escribir mal o traducir libros franceses.

Este cuadro parecerá exagerado, y no lo es. Más que verdaderos editores, los que en Madrid se ocupan en negociar con los frutos del ingenio, ni aún siquiera conocen lo que importa a sus intereses; y para uno que comprenda su posición y satisfaga dignamente las condiciones de su destino, hay mil que lo desnaturalizan y degradan, envileciendo al par la literatura, coadyuvando a barbarizar el idioma, y sembrando semillas cuya ponzoña no dejará de producir resultados perniciosos cuando apenas haya medio alguno de conjurar sus efectos.

Así, pues, los que sin conocer a Selgas anhelábamos que fuesen conocidas sus obras, desesperábamos de encontrar editor que se encargase de sacarlas a la luz pública, a pesar de sus breves dimensiones, en atención a que los editores sólo suelen curarse de publicar lo que entienden, y no han nacido las flores para perfumar al fiemo. Pero cuando más difícil se nos figuraba llegar al logro de nuestros deseos; cuando yo, principalmente, pensaba recurrir para realizarlos a la generosidad de una persona siempre amiga y protectora de la juventud y de las artes, me sorprendió agradablemente la idea de abrir una suscripción para llevar a cabo con facilidad, en honor y provecho del autor, y sin exigir de nadie lo que pudiéramos llamar sacrificio pecuniario, la impresión de tan delicadas poesías.

El ilustrado director de El Herald, don José María de Mora, autor de este feliz pensamiento, había creído que a nadie mejor que a los que se gozaron en publicar el mérito del novel poeta correspondía afanarse en dar a luz reunidas sus castas inspiraciones; y que de tal modo patentizaría El Herald, no sólo que reconoce y

aplaude el mérito donde quiera que reside, sin que haya para él mejor recomendación que poseerlo, sino que sus hombres son verdaderos amigos de la juventud, y se apresuran a auxiliarla con recursos positivos en las personas de aquellos que la representan dignamente.

Como las ideas que nacen de un sentimiento generoso dejan rara vez de ocasionar provechosos resultados, la del Sr. Mora, cuya vasta ilustración y bondadoso carácter lo elevan a mucha altura, fue acogida y puesta en práctica en sólo un punto. El éxito ha justificado lo que indico.

La lista de suscritores que llena las últimas páginas del presente libro, y otras circunstancias que no deben ser ni serán ajenas al conocimiento de quien leyere este prólogo, prueban más que suficientemente la exactitud de mis palabras. El Sr. Mora debe, pues, estar orgulloso de su pensamiento, y los hombres que se agrupan alrededor de El Heraldó de componer la primera fracción política (tal vez no fuera injusto darle el nombre de gran partido) que, curándose de la juventud y de las letras, ha empezado a tenderles una mano bienhechora, sacando de la oscuridad en que yacía a un joven poeta de brillantes esperanzas.

Pero entre todos los que han contribuido a realizar esta buena acción, cuyo mayor mérito consiste en la espontaneidad con que ha sido llevada a cabo, ninguno puede estar con más justicia satisfecho de sí mismo, ninguno es más acreedor a la gratitud de la juventud y de las letras, que el Excmo. Sr. Conde de San Luis, ministro de la Gobernación del Reino.

En medio de las graves atenciones del cargo que tan dignamente desempeña el señor Conde de San Luis, a cuya generosa solicitud por la literatura y por las artes deben tanto unas y otra, no bien supo que existía un joven de mérito, oscurecido en el rincón de una provincia; no bien llegó a sus oídos que las inspiraciones poéticas de este joven salían de la esfera de lo vulgar, y que la fortuna había sido para con él avara de sus tesoros, quiso conocer por sí propio el valor de sus celebradas composiciones, y en cuanto leyó algunas de ellas, el claro talento y fino gusto que le distinguen le patentizaron que, efectivamente, Selgas no pertenecía al número de los embadurnadores que infestan el Parnaso castellano.

Merced a tal conocimiento; gracias al entusiasmo que inspira siempre al Sr. Conde todo lo que es grande y generoso, apenas le fue indicado el laudable pensamiento del Sr.

Mora, cuando se apresuró a suscribirse por 100 ejemplares de La Primavera, y a manifestar el deseo de proteger, del modo delicado y digno que sabe hacerlo, al hasta entonces poco venturoso vate.

-«El hombre que recibe tan bellas inspiraciones (dijo después de haber leído algunas de las de Selgas y dirigiéndose al señor D. José Juan Navarro, persona de las que con mayor interés le hablaron en pro del poeta desconocido), bien merece la pena de que se le aliente. Y pues ingenio tan modesto ha carecido hasta ahora de ancho espacio donde volar, abramos desde hoy a sus alas más dilatado horizonte. Animar a los jóvenes de corazón y entendimiento, buscarlos donde quiera que se encuentren; estimularlos a ser grandes y virtuosos, debe ser la divisa de nuestro partido. Bastante ha predominado en otros el favor: predomine en nosotros la justicia; no rehusemos a los hombres de mérito los oficios de amigos y admiradores. Lo que no podamos hacer en un día, procuremos verificarlo en un año. De este modo llegarán tiempos en los que ningún verdadero valor pueda quejarse de no haber siquiera obtenido una parte de la recompensa merecida.»

No haré comentario alguno acerca de estas palabras. Cuando hieren nuestros ojos la luz del día, inútil fuera detenernos en probar que ha desaparecido la noche. Pero a las almas de noble temple no les basta favorecer. Para quedar satisfechas de los beneficios que derraman, necesitan, al dispensar el favor, honrar al favorecido; y esta aspiración casi divina es tanto más admirable, cuanto es más propio de la vanidad humana favorecer por egoísmo, y blasonar de los favores en términos humillantes las más veces para aquellos que los reciben.

El Sr. Conde de San Luis es un valedor generoso y delicado. Esto sólo bastaría para hacer patentes las bondades de su corazón y la altura de sus pensamientos; dotes raras en todas las épocas entre los hombres de Estado, y rarísimas, por desgracia, en nuestro siglo, en el que cuantos fijan su atención e intervienen en la marcha de los negocios públicos, procuran representar la comedia Cada uno para sí, con más propiedad y más empeño del que puso en escribirla nuestro inmortal Calderón de la Barca.

Veamos, pues, en corroboración de lo dicho, cómo el Sr. Conde de San Luis ofrecía su protección al joven poeta de Murcia, a los pocos días de haber visto la luz pública mi artículo de El Herald.

“ SR. D. JOSÉ SELGAS Y CARRASCO.

Muy señor mío: He leído con placer algunas de las composiciones poéticas que forman parte de la preciosa colección a que ha dado V. el título de La Primavera, tanto por la delicadeza y el buen gusto que en ellas resaltan, cuanto porque descubren dotes que, cultivadas con esmero y espaciadas en mayor teatro que el de una capital de provincia, podrán dar gloria a V. y lustre a la musa española de nuestros tiempos.

Deseoso, pues, de contribuir a la realización de esta idea; amante de los jóvenes en quienes la modestia reside hermanada con el talento, y sabedor de que V., más rico en ingenio y en virtudes que en bienes de fortuna, desea ensanchar en Madrid el círculo de sus conocimientos y procurarse una subsistencia decorosa, tengo el gusto de ofrecer a V. mi amistad, animándole a que venga desde luego a esta corte, donde cuidaré de que encuentre V. ocupación compatible con sus estudios y aficiones.

Con este motivo, saluda a V. afectísimo seguro servidor y amigo Q. S. M. B.-EL CONDE DE SAN LUIS.”

Pintar la impresión que debió causar en el alma de nuestro poeta la carta que acabo de transcribir, fuera empeño superior a mis alcances. Sin embargo, en mi humilde concepto, documento tan precioso debió ser para él como la luz para el que ha permanecido ciego por largos años; como la fuente para el que expira de sed y sólo puede recibir del agua la salvación y la vida.

Selgas, que sufría las privaciones inherentes a una posición oscura, subalterna, indigna de su talento y sus virtudes, pero en la cual se hallaba resignado a sufrir las injusticias de la suerte, se encuentra un día sorprendido (por causas que nunca hubiera imaginado su modestia) con la protección de un ministro joven, de talento, cuya importancia se acrecienta a medida que su reputación se acrisola, y que tiene la delicadeza, peregrina por lo rara, de no brindarle con el favor de un Mecenaz, sino con el afecto de un amigo. Circunstancia semejante significaba para él tanto como pasar desde el caos del olvido al mundo de la esperanza y de la gloria. Así es que a los tres días de recibida dicha carta pisó por primera vez el suelo de la coronada villa, y tuvo la honra de saludar a su ilustre favorecedor, en frases entrecortadas, de las que apenas se atreve a articular, porque todo le parece frío, un corazón donde rebosa el verdadero agradecimiento. Poco después, Selgas recibió el nombramiento de auxiliar del ministerio de la Gobernación

con 12,000 reales de sueldo, y el Sr. Conde de San Luis la satisfacción imponderable que nos resulta de obrar bien y de hacer algo en pro de quien lo merece.

Acaso no faltarán personas que al leer las presentes líneas me tachen de lisonjero, cuando no cubran mis palabras con el sambenito de aduladoras. No me causará sorpresa; porque ¿de qué no es capaz la maledicencia humana? ¿Ni cómo dejará de escupir veneno sobre el manto de la justicia fecunda la envidia que se reconoce estéril? Maldigan, pues, en buen hora, maldigan de la veracidad de este escrito los que, sintiéndose incapaces de generosidad, descaran que no existieran en el mundo corazones generosos. Maldigan los que, amamantados en la escuela de la ingratitud y de la envidia, sólo quisieran encontrar envidiosos e ingratos sobre la tierra. Hay acciones en las cuales jamás dejan de estrellarse los tiros de los maldicientes, y a este número corresponde el honrar y favorecer al mérito, el proclamar en voz alta, despreciando las miserias de los que besan los grillos de sus mezquinas pasiones, que no es posible representar en la escena del mundo un papel más digno que el de servir de providencia a la virtud ignorada, al ingenio modesto y desatendido.

En cuanto a mí, nunca me juzgo más dichoso ni más honrado que cuando puedo enaltecer justamente, como me sucede ahora, nobles y generosas acciones. ¡Son tan pocas las que de esta especie se realizan en el mundo! Además, en la presente ocasión, se trata, del Sr. Conde de San Luis, El hacer justicia es para mí doblemente lisonjero. ¡Es tan grato poder ensalzar dignamente a las personas que nos han favorecido! ¡Es tan dulce y despierta en el corazón tanto el entusiasmo encontrar nobles y grandes a aquellos con los cuales hemos contraído deudas de agradecimiento! ¿Ni qué satisfacción hay más pura que la de confesarse agradecido?

Quédese para las almas ruines considerar como carga pesada la gratitud, que yo, no solamente me ufano en dejar consignada en este sitio la mucha de que soy deudor al señor Conde de San Luis, mas tengo por honra el proclamar, sin temor de que nadie pueda desmentirme, que en la presente ocasión el sentimiento de la justicia es únicamente el que ha guiado mi pluma. Por dicha, hasta los mismos enemigos del Sr. Conde se han visto precisados a celebrar el acto generoso de que se trata, y la prensa ha estado unánime en prodigarle los elogios que merece. Ministros tan valedores de las letras y de las artes como lo es el Sr. Conde de San Luis; ministros que tan gran interés ponen en el desarrollo de la civilización y la cultura, y que tan dados son a reformar

útilmente cuanto se encomienda a su custodia, no pueden menos de honrar el país en que gobiernan.

La protección dispensada al joven Selgas es un acontecimiento verdaderamente plausible para los hombres de saber y de talento, y sobre todo para la juventud estudiosa, que siempre suele ser la más necesitada de auxilio. Es el primer eslabón de una cadena gloriosa en alto grado para su artífice. El Sr. Conde de San Luis jamás abandonará un sendero en el que pueden coronar sus sienes flores de inextinguible perfume. Dígalo si no El Tulipán, tan bello como elegante, colocado a la cabeza de estas poesías.

Tal es la historia de la aparición de Selgas en el mundo literario; tal la de la publicación del presente libro.

Ahora bien: ¿es éste digno de las alabanzas que se le tributan? ¿El mérito de La Primavera es tal como dicen los que han leído dicha colección de composiciones poéticas? ¿Por qué unas sencillas poesías de flores han despertado la atención de personas entre las que se cuentan algunas que son maestras en el arte, y muchas para las cuales lo bello es familiar, sea cualquiera la forma de que se revista? Voy a procurar demostrarlo.

Toda creación del ingenio humano tiene dos clases de mérito: uno que podemos denominar relativo; otro al que corresponde de justicia la calificación de absoluto. Aquél es el que resulta de la importancia de una obra como expresión de un estado social dado, esto es, de la relación que existe entre la producción del ingenio y la civilización particular de que ha provenido, y que ha sido parte a modificarla en sus accidentes o en su esencia. Éste, el que no se halla sujeto al influjo de las circunstancias, porque es hijo de cualidades inmutables, y desentendiéndose de las exigencias de actualidad, se dirige al corazón y al entendimiento humano, en vez de concretarse a hablar un lenguaje que sólo puedan apreciar bien los hombres de ciertas y determinadas épocas.

El primero es el único mérito que posee la mayor parte de lo que hoy se escribe entre nosotros. De aquí los aplausos que han coronado y coronan ciertas producciones, buenas relativamente, porque satisfacen las exigencias del vulgo de nuestros días; pero malas en abstracto, porque su belleza, si alguna tienen, es, como ya he dicho, relativa, y, por lo tanto, efímera y transitoria. Para esta clase de obras nunca falta un público de

admiradores. La multitud aplaude siempre lo que está a su alcance, y la belleza elevada no puede estar jamás al alcance de la multitud.

Merced a esta deplorable circunstancia; gracias al primitivo ejemplo difundido en el campo de la inspiración poética por hombres de gran valía, cuya anárquica ignorancia ha acreditado, como fecundas, semillas de destrucción y de muerte, el mal gusto se ha entronizado en la arena literaria de nuestra patria, y auxiliado de un superficialismo punible, ha mecido cariñosamente en su regazo a los más oscuros copleros, dándoles en galardón de sus delirios, con la fama pasajera de un día, el usurpado título de poetas; título que se aplican modestamente en Madrid casi todos los que hacen versos, y que es para muchos de los que viven a costa de la poesía, como una corona de virgen colocada en la frente de una prostituta.

En este lastimoso estado; cuando tales son los elementos que imperan en los dominios de la poesía española de nuestros tiempos; cuando el mérito relativo, es decir el prosaísmo, la palabrería, la vaciedad, aspira a destronar al mérito absoluto, sin conocer que su triunfo no logrará nunca ser sino momentáneo y aparente, no puede menos de halagar a los que tienen fe en la soberanía de lo bello, a los que gozan, admirándolo en las manifestaciones del arte, ver que en tan cenagoso pantano se encuentran algunas perlas; pues tanto será mayor el mérito que las avalore, cuanto más hayan necesitado encerrarse en el seno de su concha para adquirir los cambiantes luminosos que las embellecen.

Selgas pertenece al número de excepciones tan felices. Es una olorosa violeta, nacida en pradales de amapolas y jaramagos. No le pidáis fastuosas apariencias; no le pidáis la púrpura inútil de aquéllas ni el jalde envidioso de éstos. Pedidle un color que agrade y que no deslumbre; una fragancia que perfume el alma con su pureza, sin que la muerte la extinga, y veréis como su morado aspecto llena vuestro corazón de apacible melancolía, como la delicadeza de su aroma os baña en delicias cuya candidez es la candidez del cielo.

Entre el fárrago de una poesía charlatana y prosaicamente ampulosa; en medio del torbellino de versos, verdugos del idioma y de la belleza, que invade los periódicos y el teatro, Selgas ha sabido, en el rincón de su provincia, libertarse del contagio. Sin buscar lo maravilloso ni dar en lo extravagante, como algunos de los ingenios a quien en la actualidad favorece más el público, ha encontrado en su alma inspiraciones de una

originalidad encantadora, y ha tenido el buen gusto de expresarlas con sencillez y en breves términos. Así vemos que ha sabido combinar diestramente la gracia y ligereza de la forma con la ternura y profundidad del fondo, y que cada una de sus composiciones es un pequeño poema, del cual se puede, en último resultado, sacar no poca enseñanza. El carácter que distingue esta colección de preciosas flores del vulgo de las llamadas poesías que diariamente se escriben entre nosotros, es el que resulta de haber sabido el poeta enlazar la idea metafísica a la religiosa y a la humana, buscando para hacerlas perceptibles bajo la forma simbólica, las analogías que existen entre las pasiones del corazón y el carácter emblemático de las flores y de las plantas.

Para él la naturaleza, que aparece muda a la vista de los demás hombres, tiene una elocuencia irresistible, cuyo primero y más principal destino es cantar las glorias del Criador. Sobre tan sólidos fundamentos, Selgas debía edificar, y ha edificado, alcázares permanentes. Sus poesías reúnen, pues, en abstracto, dos cualidades importantísimas, pero muy difíciles de concertar: el espiritualismo, la vaguedad, la melancólica ternura de las poesías del Norte; la gallardía, la frescura, la riqueza, la pompa de las poesías meridionales. Esta dualidad de caracteres que constituye un conjunto verdaderamente seductor, es el que sublima las inspiraciones de nuestro novel ingenio, y las coloca en esfera especial, al lado de las mejores que la musa española ha producido en estos últimos años.

Sin necesidad de lo que diga el poeta; sin que sea preciso consignarlo en este lugar, comprenderá el lector, no bien lea algunas de las poesías que me ocupan, que se han engendrado en un alma acostumbrada a los rigores de la adversidad y la desdicha, pues sólo un hombre desgraciado puede en climas meridionales expresar bien ciertos sentimientos del corazón, y depositar en el fruto de sus inspiraciones la delicada ternura que tanto nos interesa en las flores de esta preciosa guirnalda.

Ya he dicho que para el autor son elocuentes los objetos que para los demás son mudos. Y, con efecto, a sus ojos los árboles, las flores, las fuentes, los arroyos, todo, en fin, se halla animado de un espíritu, todo se personifica y se ostenta con los atributos propios del hombre, es decir, con sus virtudes, sus vicios, sus pasiones y sus dolores.

Estas personificaciones están muy lejos de asemejarse a las del politeísmo griego, y son enteramente distintas de las que se encuentran a cada paso en las fábulas indostánicas. Para igualar a aquellas sería necesario que el laurel se convirtiese en Dafne; esto es, que

la planta, la flor, el arroyo, el árbol, tornasen la forma humana; y, sin embargo, en las poesías de Selgas la naturaleza conserva todas las condiciones que le son propias, y la personificación es puramente espiritual, si así se me permite decirlo. Para anular el carácter de las leyendas del Ganges sería preciso que el objeto personificado como parte de la misma divinidad, como fragmento del gran todo que la constituye, perdiese mucha de la importancia humana que ha dado a sus alegorías nuestro poeta, y éste ha tenido el buen gusto (en lo que estriba a mis ojos la mejor parte de su gloria) de escribir un libro verdaderamente humano, nutrido en la savia fecundadora y sublime de la moral evangélica.

Las flores de Selgas son de un mérito inapreciable; pues, no sólo nos encantan sus colores, no sólo nos embriagan sus perfumes, sino que la miel depositada en su seno puede servir para endulzar las amarguras de nuestra vida; para fortalecer nuestra alma; para extinguir en ella el resabio de plantas cuyo jugo, deleitable en la apariencia, es en realidad ponzoñoso. En ellas encontramos, pues, unidas a la delicadeza, a la ternura de una mujer (cualidad rarísima en todos tiempos entre los poetas líricos españoles), la virginal candidez de un niño, y la grave y severa profundidad de un filósofo cristiano.

Con semejantes cualidades, ilustrada con tan no vulgares dotes, La Primavera de Selgas no podía menos de llamar la atención de las personas de gusto. Un libro que, sin carecer de descuidos ni de defectos, contiene tantas bellezas; un libro que por su originalidad, por su índole, por su objeto, se aleja tanto y tan felizmente del sendero que sigue la mayor parte de los ingenios de la corte; un libro que al mérito absoluto que lo realza reúne también el mérito relativo, esto es, una forma cuya belleza no pueden rechazar aquellos que se alimentan de más groseros manjares, merece la pena de que se celebren sus buenas partes, no solamente en nuestros días, sino en cualesquiera otros menos aciagos para las letras. Si a esta consideración se añade la de que dicho libro es el primero que sale a pública luz de un joven hasta ahora desconocido, inútil será añadir que el entusiasmo excitado por su lectura en las personas de que se ha hecho mérito, es legítimo en alto grado.

Ni malgastaré el tiempo en buscar una calificación determinada para distinguir la familia poética a que pertenecen las flores del vate murciano. ¿Será mayor o menor su mérito porque las apellidemos con este o con aquel nombre? ¿Perderán algún átomo de su importancia si no nos atrevemos a decir terminantemente que son epigramas o letrillas,

madrigales o baladas, apólogos o canciones? Basta con que sepamos que son buenas, y no vacilo en decir que lo son, porque en ellas suelen encontrarse los más bellos pensamientos, expresados en la más bella, en la más adecuada de las formas.

Sin embargo, en la mayor parte de tales flores encontramos algo del apólogo y del idilio; del Lied nacido en los bosques de la Germania y de los cánticos populares del Norte, sin contar cierto aire de semejanza, más o menos indicado, con las parábolas bíblicas. Y a pesar de estas diversas analogías parciales, las flores de Selgas son exclusivamente suyas, y tienen una individualidad tan determinadamente propia, que no se pueden confundir con ninguna de las composiciones dirigidas al mismo objeto, entre aquellas que ilustran nuestro Parnaso. Sólo ha salido a luz un libro en el que se encuentran algunas inspiraciones análogas a las de Selgas, bajo la forma de apólogos: las fábulas de Hartzenbusch, cuyo mérito es indecible, y que apenas han ocupado un momento la atención del público y de la prensa, quizá por esta misma circunstancia.

Réstame, para poner fin a este molesto proemio, llamar en apoyo de mis palabras algunos ejemplos tomados al azar en las poesías que nos ocupan. Así no padecerán duda mis razones, y se comprenderá mejor la índole del poeta al escuchar los acentos nacidos de lo profundo de su alma. Por lo demás, estas citas darán a conocer también las prendas más notables de su estilo, y los lunares que suelen afear a veces cuadros de tanta espontaneidad y tan bien sentidos e imaginados:

El poeta empieza por exclamar con el acento de un alma buena:

“¡Quién pudiera trocar todos sus años
Por unas breves horas de inocencia!”

Y después de decir en unos tercetos que no desdeñaría Rioja:

“La bulliciosa juventud convida
A festines de amor, y nos ofrece
La copa del placer apetecida.
El alma se dilata y se estremece;
Palpa la realidad, rásgase el velo...
Y toda la ilusión desaparece.
Entonces llega el matador recelo;

Entonces llega la inquietud sombría.
Y llegan el dolor y el desconsuelo.

El amor engañado se repliega:
Crece la flor de los recuerdos triste
Porque con tristes lágrimas se riega;

después de decir que los recuerdos son un

Fanal que guarda deliciosas flores,

prorrumpe en este sentido apóstrofe, cuyo objeto es el norte fijo y constante de todas sus inspiraciones:

Virtud, dame tu fe, dame tu aliento;
Olvida mis pasados desvaríos;
Brille en mi corazón tu sentimiento;
Brille en mi vida y en los versos míos.

Si le inquietan ensueños de gloria, la personifica bajo el nombre de Laura, y nos dice que su hermosura es pálida; pero que su palidez es la de la azucena. Sus ojos la ven en todas partes

En los misterios de la noche oscura
La escucho suspirar; cual sombra vana
Por el bosque sombrío
Me la finge la luz de la mañana,

Si a mis inquietos ojos comparece,
Su blanca mano me señala el cielo
Y rápida otra vez desaparece.

Si celebra la vuelta de La Primavera, exclama:

Naturaleza toda se levanta
Fecunda en flores, de perfumes llena
Y respirando amor.

Si quiere pintar la inocencia, la personifica en un cristalino arroyo, y le dice:

El aura de quien eres
Amado y bendecido,
Te besa, y al besarte
Se lleva tus suspiros.
Las aves en tus ondas
Dan a sus plumas brillo;
Solícitas las beben
Para endulzar sus trinos,

Si aspira a revelarnos los Misterios de una Pasionaria, la pinta reclinada entre los brazos de un sauce, arrullada por las auras y acariciada de los céfiros, y nos dice que

... De la flor misteriosa
Las verdes hojas lozanas
Ciñen el cáliz oculto,
Y pudorosas lo abrazan;
Dejando entrever suave,
Ligeramente rizada,
Del botón maravilloso
La recogida guirnalda.

Entonces nos pinta como la más gentil mariposa del valle, la que de más vistosos colores se posa en la flor:

Y sigue la mariposa
Prendida a la pasionaria,
Como el amor a la vida

Y como al amor el alma.

Muévese y tiembla la flor;
Y, más que la espuma blanca,
Se eleva la mariposa,
El sauce pomposo salva,
Y de sus vanos colores
Y su afán purificada,
Piérdese en los altos cielos
Donde la vista no alcanza.

¿Cabe nada más delicado y más bello que esta apoteosis del dolor, en la que vemos que los sufrimientos purifican el alma de las brillantes miserias de la vida, para conducirla insensiblemente al cielo?

¿Y qué interesante cuadro no ofrece el soneto titulado El Sauce y el Ciprés, en el que un pensamiento el más consolador y fecundo aparece ataviado con las galas de la más selecta poesía? La debilidad humana se rebela contra los padecimientos, envidia una felicidad que no existe en la tierra, y que juzga, no obstante, ver a su lado, y se mustia y languidece suspirando por alargar una vida coronada de tristeza. Entonces el símbolo de la plegaria, el ciprés, cuyas ramas huyen de la tierra para acercarse al cielo, exclama, como si hubiese aprendido en el cielo mismo palabras tan consoladoras: -¡Dichosos los que lloran en este mundo, porque el dolor es el crisol en que se depura el hombre!

Sería interminable mi tarea si hubiese de indicar siquiera la multitud de pensamientos tiernos, profundos, ingenuos o delicados que abundan en este libro; si hubiese de determinar los rasgos brillantes, las descripciones felices, la singular belleza, en fin, que resulta en todas y en cada una de las flores de tan hermoso ramillete. Creo, pues, que con lo dicho basta para conocer que no es la pasión, sino la justicia, la que ha guiado mi pluma; pero si no se persuadiesen de esta verdad, por los ejemplos citados, algunos de los lectores, lean las poesías tituladas La Modestia, El Laurel, La Alondra, El Céfiro y una flor, Lo que son las mariposas, Las dos Camelias, La Dalia, y otras cuya enumeración fuera prolija, y en ellas encontrarán la mejor respuesta que puede darse a sus dudas.

¿Deberemos detenernos ahora a decir que es lástima encontrar algunos lunares entre tantas perfecciones, y que la repetición o mala colocación de algún epíteto, la poca propiedad de algún verbo o lo poco selecto de algún giro son faltas que el autor ha podido evitar a poca costa y que no han debido aparecer en un libro cuya corrección y elegancia son generalmente tan notables? De ningún modo, porque tal vez el autor hubiera anulado previamente tal censura, si hubiese hecho por sí mismo la edición de sus poesías.

La Primavera de Selgas es un nuevo testimonio de la feliz reacción hacia los buenos principios literarios que se va verificando en silencio, desde algún tiempo a esta parte, merced a los esfuerzos constantes y generosos de algunos hombres de mérito. Trabajemos, pues, sin descanso para que las letras, y sobre todo la poesía, salgan del estado de postración en que hoy se hallan, y no olvidemos la sentencia de Tito Livio, según la cual siempre vence quien virtuosamente pondría:

Pertinax virtus omnia vincit.

MANUEL CAÑETE.

Junio de 1850

PROLOGO DI JOSÉ SELGAS

Al escribir algunas páginas al frente de este libro no es un examen minucioso y detenido lo que intentamos hacer, no es la crítica severa la que nos proponemos: fuera este trabajo muy superior a nuestras fuerzas; fuera por otra parte inútil por haberlo hecho ya un crítico autorizado ³⁰⁶. Este libro se recomienda bastante por sí solo. Es, pues, un tributo de admiración, una prenda de amistad, una prueba de cariño.

La poesía que no se aprende, que no se enseña, hija del sentimiento puro y que se viste en las misteriosas regiones de la imaginación, que pertenece al alma como el perfume a la flor, que brota de todos los objetos de la naturaleza, que inspira respeto en las venerables canas del anciano, que baña de pureza la sonrisa de la virgen, que modula los llantos del niño, que da al amor grandeza; al cariño ternura, paz en la dicha y esperanza en el infortunio, esa es la poesía derramada en todos los cantos de este precioso libro.

Y como la esencia de las inspiraciones nacidas de lo íntimo del alma lleva tras sí como principal riqueza los más delicados pensamientos, las formas, sin que el poeta fatigara su imaginación en buscarlas, habían de acudir naturalmente a engalanar pensamientos tan bellos y tan puros, con tintas apacibles, con encantadoras armonías. De aquí la propiedad de las palabras, lo sonoro de los versos, la riqueza y la frescura de la dicción, la melancólica ternura que, naciendo de los pensamientos mismos, encuentra deliciosos ecos bajo todos los metros en que el poeta ha escrito sus esperanzas, o ha hecho correr sus lágrimas. Y es evidente: cuando el pensamiento es puro, tierno, delicado; cuando no es una invención del entendimiento, sino un sentimiento del alma; cuando es, decimos, hijo legítimo del corazón, las formas más naturales, y por consecuencia las más bellas, se hallan sin esfuerzo, sin gran estudio y sin fatiga; y tal vez sucede que el poeta mismo no sabe apreciar la belleza de esas mismas formas con que ha engalanado las aspiraciones de su alma por la facilidad con que se han ofrecido a su imaginación.

El poeta debe buscar en su corazón el verdadero tesoro: el sentimiento es su secreto.

³⁰⁶ El Sr. D. Manuel Cañete. Véanse los números de EL HERALDO del 30 de enero y 2 de febrero del presente año.

Las poesías que nos ocupan forman la historia de un corazón, mejor dicho, son el corazón mismo; y si leyéndolas no nos identificamos con ellas, si no hacemos nuestras sus palabras, si cada uno de sus pensamientos no despierta en nosotros una memoria dulce, una esperanza perdida, un consuelo ignorado, muerto está nuestro corazón, insensible nuestro espíritu. Tan estimables son para nosotros las poesías del Sr. Arnao, como verdadero es el mérito que las adorna: escritas para el corazón, no dejan nada que desear al entendimiento.

Distante de esas producciones esclavas de la palabra, poesías hechas en molde, formadas y escritas matemáticamente, en las que brilla el arte y falta la inspiración; distante también de esas otras en que la incorrección y el desaliño vienen a oscurecer la belleza y originalidad de los pensamientos, en las que el poeta quiere deberlo todo a la inspiración y nada al estudio, poesías en que hay sentimiento y no sentido; el libro de nuestro amigo ofrece el punto medio, el lugar conveniente y verdadero de la poesía, reasumiendo en sí lo bueno de estos dos perniciosos extremos.

Las poesías de Arnao deben leerse, merecen estudiarse.

No bastan hoy, ni han debido bastar nunca a la poesía, estas dos importantes condiciones: *pensamiento y forma*. Es preciso que envuelva un propósito, que camine a un fin más o menos filosófico, más o menos profundo, pero siempre bueno: es indispensable que hable a la humanidad entera, que despierte y guíe los buenos instintos que Dios ha colocado en el corazón del hombre como la más rica de sus dádivas. Y ¿puede dudarse de que llena tan grande objeto el libro cuya lectura nos ha sugerido estas reflexiones? Creemos, pues, que las poesías de Arnao brillan adornadas con las tres para nosotros principales condiciones, a saber: *pensamiento, forma e intención*, que por desgracia no vemos enlazadas con frecuencia.

Torpes anduviéramos en buscar razones para demostrar lo que acabamos de decir, puesto que el libro abierto por cualquiera de sus páginas nos ahorra el discurrir sobre tan notoria verdad. Oigamos un momento al poeta:

“Si peregrinos en el triste suelo
cruzando vamos por difícil senda
sin ver la dulce paz, hija del cielo,
de la dicha del hombre única prenda;

¿no habrá un rayo de luz y de consuelo
que a los abismos del dolor descienda?
¿Ningún alivio el corazón recibe
en este valle en que penando vive?”

De esta manera abre el poeta el libro de sus cantos; de este modo prepara el alma y los sentidos; así nos habla de lo ligero y penoso de la vida en que ciegos caminamos. Pregunta si hay consuelo en las tristezas, si hay alivio en los dolores, y se contesta lleno de fe:

“Sí: Dios lo manda! – Como el sol fulgente
su disco alzado a coronar la altura
arrebata vencidas a occidente
las negras sombras de la noche oscura,
así en el alma del mortal doliente
que amarga copa resignado apura
nítido rayo desde el cielo lanza
la viva luz del sol de la esperanza.”

Aquí encontramos cristiana filosofía, profundidad en el pensamiento, belleza en la forma.

La composición titulada *La Alondra* nos ofrece con lo sonoro de la rima, lo limpio de la dicción y la novedad del pensamiento.

.....

“Cuando al morir el día
de fuego tiñe la silvestre cumbre
la que el ocaso envía
confusa muchedumbre
de tristes rayos de espirante lumbre ...

¿Quién podrá negar la belleza lírica de esta estrofa? ¿Qué espíritu de meditación y recogimiento no se advierte en todo el hermoso romance *Las olas en la playa*? Dice así:

.....

“Acaso por tantos siglos,
ardiendo en ansias inútiles,
queráis ensayar un nombre
que jamás el hombre escuche ;

y mientras mansa la brisa
sobre vosotros sacude
sus leves húmedas alas,
el mismo tal vez module.

Cuando el sol al rojo oriente
en carro de fuego sube;
y cuando brilla en ocaso
su cárdena postrer lumbré;

y cuando llega la noche;
y en trono de blancas nubes
triste claridad vertiendo
la luna cándida luce;

a todas horas, dolientes
murmurais, ondas azules,
y llenais el alma mía
de amorosa dulcedumbre.

.....

Ahora bien, ¿bastaría el talento por sí solo para haber producido tan bellísimos cantos a la edad de 23 años? A nuestro modo de ver, no. Un concurso de felices circunstancias ha venido a dar al numen poético de nuestro amigo Arnao ese giro noble, esa corrección que se nota en todos ellos. Dejemos por breves instantes las poesías y echemos una rápida ojeada sobre el poeta.

En el hogar doméstico, en el seno de la familia, cuando nuestra razón virgen todavía, comienza apenas a romper los velos de la inocencia, el corazón, tierno y dócil a todas las impresiones, recibe el rocío que ha de fecundar el germen de las virtudes o aspira el veneno mortal, que más tarde ha de acibarar los días de la existencia. En nuestro concepto – y sentiríamos mucho equivocarnos en materia tan delicada, - la educación primera, esa que se recibe sobre las rodillas del padre, en las caricias de la madre, con los halagos de los hermanos, cuyo libro es la familia toda, da tal impulso al talento y al corazón, que decide de la grandeza o pequeñez que luego han de quilatar el valor de estas dos joyas del hombre.

En la mañana de la vida todo sonrío a nuestros ojos: las impresiones que recibimos entonces no se borran jamás.

En esa fuente ha bebido Arnao el manantial de sus inspiraciones: en la educación primera ha respirado el aura bienhechora que fecunda la semilla de las virtudes: al reflejo de esta luz suave y tranquila comenzó a abrirse su razón como el capullo de la violeta a los primeros rayos de la aurora.

A la apacible infancia sucede la inquieta juventud: acaba el niño y empieza el hombre. Experimenta entonces el espíritu una vaguedad indefinible: parece que la inocencia pugna todavía por conservar encadenado el pensamiento bajo sus cándidas alas: un impulso secreto nos arrastra a desearlo todo, a penetrarlo todo. Entonces hay dos escollos terribles donde tropezar, o dos sendas seguras por donde seguir la jornada de la vida: los libros y los amigos.

En esta segunda educación, que viene a ser el complemento de la primera, ha encontrado Arnao verdadera amistad y libros ecogidos; pasto al corazón y luz al entendimiento.

Pero aún hay otra circunstancia felicísima: desde su llegada a la corte ha tenido la suerte de adquirir y frecuentar el trato de varias personas ilustradas, amantes del saber y de la

gloria, que han dado, por decirlo así, la última mano al hombre y al poeta. Nuestro amigo comprende la importancia de esta deuda de gratitud, como la comprendemos los que como él tenemos sobradas razones para vivir agradecidos y respetar a las personas que nos tendieron una mano generosa, y cuyos nombres son bien conocidos en el mundo literario.

Así nos explicamos como el talento de Arnao, enriquecido liberalmente por la naturaleza, ha podido ofrecer en tan cortos años un fruto tan sazonado, tan bello, tan útil, tan glorioso para el poeta como digno de aumentar la riqueza de nuestra poesía lírica.

Acabariamos aquí estas desarregladas reflexiones, si pudiéramos resistir a la tentación de citar algunos trozos, donde encontraremos bellezas poco comunes. Permítasenos saborear el placer de la alabanza justa, del elogio merecido; ya que tan larga licencia se ha concedido al epigrama y a la sátira: permítasenos señalar algunos de los lugares en que encontramos más ternura, más riqueza, más novedad, y quede para otros la ingrata tarea de rebuscar los defectos o inventarlos y ennegrecerlos.

A pesar de que las poesías de nuestro querido amigo pueden dividirse en *religiosas y varias*, en todas ellas se respira el mismo sentimiento religioso, y cierto carácter místico que las distingue. En las primeras se dirige a Dios: en las segundas ve siempre su mano bienhechora ya en los objetos que describe, ya en sus deseos, ya en fin en sus amores y en sus esperanzas. Llámalas *Himnos y quejas*: himnos porque son cantos en alabanza de la sabiduría y grandeza del Hacedor supremo; quejas porque son ayes escapados del alma en las tribulaciones de la vida, y al contemplarse encarcelada entre las flaquezas humanas, donde no puede participar del tesoro de felicidad a que aspira su inmortal naturaleza.

Las inspiraciones de Arnao pasan ligeramente por la tierra y se elevan al cielo, como único fin y dichoso término de la vida del hombre.

Así exclama el poeta en los últimos versos de la *Invocación*:

.....

“¡Tú bendito que enciendes
celestes rayos en la mente inquieta

cuando benigno tu mirada tiendes!
Y pues haces vibrar en himno santo
el arpa del cantor y del profeta,
tuyo es mi corazón, tuyo mi canto.”

¡Con cuánta poesía, con cuánta ternura habla en su soneto a la Virgen! Llámala

..... “Tesoro
de amor celeste y de pureza santa.”

Y concluye con estos tercetos tan sentidos, tan puros, tan dignos:

“Separa de tu rostro que destella
la inmaculada luz, el blanco velo:
astro de amor, abrásame con ella.

Ya el corazón rebosa de consuelo ...
¡Bendígate el Señor, paloma bella!
¡Bendígate el Señor, reina del cielo!”

El sublime espectáculo de una tempestad arranca al poeta acentos más enérgicos, y mide la grandeza de Dios en los contrastes de la naturaleza con estos hermosos versos, con estas bellísimas imágenes:

“¡Cuán grande tú, Señor, y cuán inmenso!
Ayer brillabas en la luz dorada
con que bañó el oriente,

al despuntar, la aurora sonrosada;
hoy brillas en el lampo refulgente
que arde en las nubes y el espacio inunda:
ayer las dulces aves
te alababan en cánticos suaves,
hoy te ensalza sin fin la voz profunda
del hondo trueno que a tus pies revienta,
y que lleva rugiendo
en sus alas de fuego la tormenta.”

Con una corrección y gala notables, queriendo el poeta dulcificar los dolores que traspasan el corazón de Laura, exclama de este modo:

“Ven, dulce amiga mía;
ven a gozar el aromado ambiente
que en estas gratas soledades mora:
no reina aquí de la amargura impía
la tiniebla mortal, ni el inclemente
negro dolor, ni la aflicción traidora.
La brisa bienhechora
que en este valle floreciente vuela
enjugará tu llanto congojoso,
y los cielos darán a tu alma herida
la paz que tanto anhela;
dichosa paz, y celestial reposo,
bálsamo puro a tu infelice vida.”

He aquí con qué delicadas tintas dibuja en el *Paisaje de la mañana*:

.....

“En medio de esa verdura,
con blanquísimo realce,
los agrestes caseríos
coronados sobresalen

del humo que sube en ondas,
en el viento a disiparse.
Cierran luego el horizonte
allá en el fondo del valle

las montañas azuladas
en dulces pendientes fáciles;
a cuya falda, gentiles
se ven las palmas alzarse,

y cuya cumbre coronan
leves y blancos celajes.
Y dando vida y colores
a este cuadro inexplicable,

por el purpurino oriente,
inflamando en luz los aires,
entre nubes de oro y grana
el sol magnífico nace.

¡Cuánta sencillez! ... ¡Cuánta verdad!

Si es la *Gratitud* la que da vida a su canto, prorrumpe:

.....

“¿Qué gloria más sublime

ni laurel más augusto el hombre alcanza
que al mísero que gime
ser puerto de bonanza,
iris grato de paz, sol de esperanza?

.....

ni el que impone sus leyes
a los sumisos pueblos con espanto
en trono de cien reyes,
viven en fama tanto
como del dulce bien el nombre santo.

Por eso tú que fuiste
numen al genio en soledad perdido,
ángel de luz al triste,
tu nombre esclarecido
salvarás de la noche del olvido.”

La gratitud es la flor más rica que puede brotar en el corazón del hombre: así lo ha comprendido el poeta, y en los arranques de su inspiración, bendice la mano bienhechora y le habla en nombre del beneficio mismo.

Explicando a Estrella los secretos que el alma abriga en los primeros afanes de la juventud, le dice después de hacerle sentir los encantos de la naturaleza:

.....

“En todo habrás de leer
la misma, la misma historia
de triste y vago placer
que guardará sin querer
el libro de tu memoria.”

Por último, la poesía titulada *El alma de Cecilia*, llena de vaguedad, de misterio y de ternura, vaporosa como las noches del cielo de la Alemania, melancólica como las tardes del otoño, derrama un consuelo inexplicable que suspende el espíritu.

¿De quién es, pregunta, aquella blanca sombra que cruzando lentamente se mece sobre el bosque, se mece sobre el lago? Todas las noches viene velada por el manto de la niebla, cuando derrama sus tibios rayos la macilenta luna.

“Las flores y los raudales
de estos valles solitarios
bríndanle dulces aromas,
bríndanle murmullos mansos.”

Mas ella todo lo desdenna, todo lo esquiva; y elevando el apacible vuelo, luego que la aurora despunta, se pierde en las bóvedas azules, llenando el aire de suspiros.

Se contesta el poeta y dice:

“Es el ánima inocente
de una doncella, que amando
abrasó en su propio fuego
la flor de los verdes años.

Abrió a la dicha sus ojos,
con la esperanza brillaron,
mas vino a velar su llama
el desamor de un ingrato.

“Cecilia!” las auras dicen,
“Cecilia!” bosques y lagos,

mas ella su amor esquiva
y huye siempre en vuelo raudo.”

Y concluye:

“Ay! amores de la tierra
son mentira y humo vano:
quien en ella los perdiere
vaya, en el cielo a buscarlos.”

Después de estos ejemplos, ¿puede negarse que Arnao es poeta? ¿Puede ponerse en duda el valor de las prendas literarias que encierra este libro? ¿No hay verdad en las descripciones, pureza en el estilo, armonía en la versificación? Finalmente, ¿no resplandece el sentimiento más delicado sobre todas estas buenas cualidades? Para nosotros es indudable; y de esta última circunstancia brota el encanto que respiramos en las poesías de nuestro amigo, porque el sentimiento es el alma de la poesía: sin él es para nosotros lo que el ilustre Quintana dice de la beldad en su célebre oda *A la hermosura*:

..... Flor inodora,
estatua muda que la vista admira
y que insensible el corazón no adora.

José SELGAS

Madrid. – Mayo – 1851.

PRÓLOGO DE LA SEGUNDA EDICIÓN

El pueblo es un gran poeta, porque posee en alto grado el sentimiento, que en mi concepto es el alma de la poesía. Su expresión es comúnmente desaliñada; pero en cambio siente mucho y apenas hay género de poesía que no le sea familiar. Por la mañana le veréis en una procesión elevando piadosos himnos a la “madre del amor hermoso”, dulcísimo nombre que el instinto poético del pueblo cristiano ha dado a la madre de Jesús; - por la tarde le hallaréis en las riberas del Manzanares entonando seguidillas llenas de picaresca sal; - y por la noche le oiréis cantar su amor bajo la ventana de su novia, suavizando con sus lágrimas las cuerdas de su guitarra; - unas veces respeta la gramática y otras la destroza; - tan pronto se remonta a las nubes como se arrastra por el suelo; - otra es púdico como una virgen y luego es obsceno como una ramera; - pero casi siempre es original y poeta, en todo halla poesía, todo es objeto de sus cantares.

El pueblo va narrando en verso la historia de su corazón, en presencia de los sucesos, como narraba Ercilla, el poeta oriundo de mis queridas montañas, la conquista de Arauco.

En las coplas populares veo algo más que coplas: veo amores desdeñados y amores correspondidos, traiciones y fidelidades, placeres y dolores, alegrías y tristezas. Cada copla popular es para mí un capítulo de la historia de un corazón.

Los recuerdos de mi niñez suministran ejemplos que justifican estas opiniones.

En la falda de una de las montañas que cercan un valle de Vizcaya hay cuatro casitas, blancas como cuatro palomas, escondidas en un bosque de castaños y nogales; cuatro casitas que desde lejos sólo se ven cuando el otoño ha quitado a los árboles sus hojas. Allí pasé los primeros quince años de mi vida.

En el fondo del valle hay una iglesia cuyo campanario rompe la bóveda del follaje y se alza majestuoso sobre los nogales y los fresnos, como si quisiera significar que la voz de Dios se eleva sobre la naturaleza; y en aquella iglesia se dicen dos misas los domingos, una en cuanto sale el sol y la otra dos horas después.

Los jóvenes nos levantábamos con el canto de los pajaritos y bajábamos a misa primera, cantando y saltando por los sombríos rebollares, y los ancianos bajaban luego a misa mayor. Mientras iban a ésta nuestros padres y nuestros abuelos, sentábame yo bajo unos cerezos que había frente a la casa paterna, porque desde allí se descubre todo el valle que finaliza en el mar, y poco después iban a buscarme cuatro o cinco muchachas, coloradas como las cerezas que pendían sobre mi frente o como los airosos lazos de sus largas trenzas de pelo, y me hacían componerles coplas para cantar a sus novios por la tarde, al son de la pandereta, bajo los nogales donde bailábamos los jóvenes y conversaban los ancianos regocijándose con nuestro regocijo.

Recuerdo que un día una de aquellas muchachas estaba muy triste porque su novio iba a ausentarse por largo tiempo y deseaba un cantar que expresase su tristeza, y que a instancias suyas compuse. Pocos días después, aquella misma muchacha ya no necesitaba mi ayuda para cantar sus tristezas. Conforme se habían aumentado éstas, se había aumentado su aptitud para cantarlas, porque la poesía es hija del sentimiento. Sus cantares, lo mismo que el que yo le compuse, no tardaron en ser populares en el valle, Otra mañana vi sentada, bajo los árboles que dan sombra a la iglesia de mi aldea, una joven forastera de tan peregrina hermosura que jamás se apartará su imagen de mi memoria. No comprendí entonces el sentimiento que me inspiró; pero, concluída la misa, seguí con la vista a aquella joven hasta que la vi desaparecer allá a lo lejos en el laberinto de una arboleda, y volví a casa poseído de una tristeza que en muchos días no me fue dado vencer. Durante aquellos días, sentado en la cumbre de una colina, desde donde se descubría el camino que tomó la peregrina forastera, compuse muchos cantares que expresaban algo de lo que mi corazón sentía. Diez años más tarde, pasando por un pueblo de Castilla, oí con profunda emoción uno de aquellos cantares a una joven que estaba tendiendo ropa a la orilla de un arroyo.

Una tarde, cuando doraba la cumbre de las montañas “el sol de los muertos”, que así llaman en mi país a los últimos resplandores que el sol despide al tocar en el ocaso, me hallaba yo conversando, en casa de un rico labrador de mi aldea, con una niña de quince años, dulce y delicada como una sensitiva. La niña cosía al lado de un balcón. Una voz melancólica, en la que reconocí la de uno de mis compañeros que me había revelado su amor a la niña y la oposición que en los padres de ésta encontraba a causa de su pobreza, cantó en el castañar inmediato:

“Ojos de color de cielo,
azules como los míos,
no perdáis las esperanzas,
que yo no las he perdido.”

La niña se estremeció al oír este cantar y me pareció que asomaban dos lágrimas a sus ojos azules. Entonces, respetando su emoción, me despedí de ella, y al pasar bajo sus balcones, la oí cantar con acento tembloroso y conmovido:

“No pierdo las esperanzas
ni tú las pierdas, amor,
que tú solito, solito,
reinas en mi corazón.”

Aquella niña, dulce personificación del sentimiento y la pureza, es el tipo que después he tenido presente al pintar las vírgenes de ojos azules que ocupan el primer término en mis desaliñados cuadros.

Una noche de noviembre me alejaba yo de mi aldea ¡tal vez, Dios mío, para nunca más volver! Caminaba, caminaba por el valle arriba con los ojos arrasados en lágrimas. Comenzaban a cantar los gallos, ladraban los perros, lloraban los cárabos en la montaña, gemía el viento en las copas de los nogales y mugía furioso el río, despeñándose por el valle abajo; pero dormían apaciblemente los moradores de la aldea, excepto mis padres y mis hermanos que asomados a la ventana, seguían llorando el ruido de mis pisadas, próximo a desvanecerse entre los rumores del valle. Iba a dejar atrás la última casa de la aldea, cuando asomó a sus ventanas una de aquellas muchachas que tantas veces habían ido a buscarme bajo los cerezos, y se despidió de mí sollozando. Al trasponer una colina, próximo a perder de vista el valle, oí un canto

lejano y me detuve. Aquella misma muchacha me enviaba su último adiós en un cantar tan bello como el sentimiento que lo inspiraba.

Más tarde, cuando pude darme razón de ciertas cosas que antes no había comprendido, y cuando quise examinar la poesía desde el punto de vista del arte, evoqué todos estos recuerdos y ... – “he aquí, me dije, la historia de los cantares populares!”

Muchas veces, soñando con mi país, que ése es mi sueño perpetuo, me figuro el momento en que Dios me permita tornar al valle en que nació. “Cuando éso suceda, me digo, habrá ya arrugas en mi frente y canas en mi cabeza. Será un día de fiesta aquel en que yo torne a mi valle nativo, y al trasponer la colina desde la cual se descubre por completo, oiré repicar las campanas a misa mayor. ¡Qué dulcemente resonarán en mi oído aquellas campanas que tantas veces me llenaron de alborozo en mi niñez! Penetraré en el valle con el corazón palpitante, la respiración difícil y los ojos arrasados en lágrimas de regocijo. Allí estará, con su blanco y sonoro campanario, la iglesia donde vertieron sobre la frente de mis padres y la mía el agua santa del bautismo; - allí estarán los nogales y los castaños a cuya sombra bailábamos los domingos por la tarde; - allí estará la seve donde mis hermanos y yo buscábamos nidos de pájaros y hacíamos silbos con la corteza del castaño y del nogal; - allí, sobre las estradas, estarán los manzanos cuya fruta derribábamos a pedradas mis compañeros y yo cuando íbamos a la escuela; - allí estará la casita blanca donde nacimos mis abuelos, y mi padre, y mis hermanos y yo; - allí estará todo lo que no siente ni respira; pero ¡dónde estarán, Dios mío, todos aquellos que con lágrimas en los ojos me dieron la despedida tantos años ha! Seguiré, seguiré por el valle abajo. Conoceré el valle, ¡pero no sus moradores! ¡Ved si habrá entre los dolores un dolor más grande que el mío! Las gentes reunidas en el pórtico de la iglesia esperando el momento de entrar a misa, se asomarán al pretil que da sobre la calzada, y otras gentes se asomarán a las ventanas, todas para ver pasar al forastero. Y ni ellas me conocerán, ni yo las conoceré, que aquellos niños, y aquellos mancebos y aquellos ancianos, no serán los ancianos, ni los mancebos ni los niños que yo dejé en mi valle nativo. Seguiré, seguiré tristemente por el valle abajo. “Todo lo que sentía, exclamaré, se ha modificado o ha muerto. ¿Qué es lo que conserva aquí puros e inmaculados los sentimientos que yo infundí?” Y entonces alguna aldeana entonará alguno de aquellos cantares en que yo encerré los sentimientos más hondos de mi alma, y al oírla, mi corazón querrá saltar del pecho, y caeré de rodillas, y si la emoción y los

sollozos no embargan mi voz, exclamaré: “¡Santa y tres veces santa, bendita y tres veces bendita la poesía que inmortaliza el sentimiento humano!”

Desde mi niñez ha sido mi embeleso la poesía popular, desde mi niñez han derramado en mi alma inefables delicias esas coplas desaliñadas, pero ingenuas, y frescas y gratas como las alboradas de San Juan, que el pueblo compone y canta para expresar sus alegrías y sus tristezas, sus placeres y sus dolores, sus amores y su fe, su patriotismo y sus glorias. Por eso he compuesto este libro.

No busquéis en este libro erudición, ni cultura, arte. Buscad recuerdos, y corazón y nada más. Quince años ha que dejé mi solitaria aldea, quince años ha que en lugar de cantar bajo los cerezos del país nativo, canto en esta Babilonia que se alza a orillas del Manzares; y sin embargo aún me entretengo en contar desde aquí los árboles que sombrean la casita blanca donde nací y moriré, si Dios quiere; aún se parecen mis cantares a los de quince años ha. ¿Qué entiendo yo de griego ni de latín, de preceptos de Aristóteles ni de Horacio? Habladme de cielos y mares azules, de pájaros y enramadas, de mieses y árboles cargados de dorada fruta, de amores y alegrías y tristezas del pueblo honrado y sencillo, y entonces os comprenderé, porque de eso nada más entiendo.

No faltará quien encuentre pueril el lenguaje en que generalmente expreso mis pensamientos. No hay lenguaje más pueril que el del cariño y la inocencia, el de las madres y los niños; pero ¿dónde hay más pureza y sentimiento que en los niños y las madres?

La mayor parte de los versos que contiene este libro se han compuesto de memoria, soñando con mi país y vagando por el Retiro, por la Florida, por la montaña del Príncipe Pío, por la Casa de Campo, por la Virgen del Puerto, por las praderas del Canal, por Lavapiés y el Barquillo, por dondequiera que cantan pájaros y ostenta el pueblo sus virtudes y sus vicios, que de todo tiene el noble pueblo español. Con este sistema he perdido el arte, pero he ganado el sentimiento.

En resumen: he compuesto mis cantares como sé, a la buena de Dios, como el pueblo compone los suyos.

Si en el *Libro de los cantares* he cantado y he llorado muchas veces las dichas y las desdichas ajenas, también he cantado y he llorado las mías, porque en mi vida hay algo que cantar y mucho que llorar ...

PROLOGO DI VENTURA RUIZ AGUILERA

Muchos son los críticos que se han ocupado en definir la palabra *dolora*, sin que hasta el presente hayan podido ponerse de acuerdo acerca de su verdadera significación; y no, en mi concepto, por las dificultades que ofreciese aquélla, sino por haber intentado comprender, bajo una misma definición, en el fondo y la forma, la sustancia y el accidente, lo principal y lo accesorio. Veamos como se expresa el autor: “La dolora – dice – significa una composición poética, en la cual se deben hallar unidas *la ligereza con el sentimiento, y la concisión con la importancia filosófica.*” Y dice un crítico: (D. Ricardo de Federico) “Es una composición intencional, *género mixto de anacreóntica y epigrama, un juguete*, en su maliciosa ingenuidad inquietante para las conciencias tímidas;” y observa otro: (el Marqués de Molins) “Yo tengo para mí, que tales poesías, *sencillas como la anacreóntica, ligeras como el madrigal*, picantes como el epigrama, no están empapadas en el vino de los banquetes como la anacreóntica, ni perfumadas de tomillo y mejorana como el madrigal, ni salpimentadas de mostaza como el epigrama; pero que conmueven como la oda, describen como el idilio y corrigen como la sátira.” De estas tres definiciones, las principales que hasta ahora se han dado, paréceme la más exacta la del autor, aunque no me satisface del todo.

No pueden considerarse como género mixto de anacreóntica y epigrama, ni como sencillos juguetes de maliciosa ingenuidad ciertas poesías de esta colección, nada concisas, y que a esta circunstancia y a la de su expresión plástica, enteramente opuesta a la índole de la anacreóntica, reúnen una profundidad de idea incompatible con la ligereza que eternizó las graciosas creaciones del lírico de Teos, cuya esencia es tan vaporosa, que si se distingue es por la diafanidad exquisita del vaso que la encierra.

¿Qué tiene de anacreóntica, qué tiene de idilio *La comedia del saber*, que es la comedia de la humanidad, en la que el pueblo reunido en el foro de Atenas, trata de resolver, nada menos, el problema de si ha de dudar o creer, de si ha de reír o llorar? ¿Qué tiene de anacreóntica, qué tiene de idilio *La Trasmigración*, en la que el poeta concluye afirmando que el variar de destino sólo es variar de dolor, puesto que desde la flor (ascendiendo por la escala de la vida) hasta el hombre, todos sufren y padecen? ¿Y *La dicha es la muerte*

y *Las dos tumbas*, y, en particular, *Muertos que viven*, en la que un padre afligido, al ver pasar el féretro que conduce el cadáver de su hija, *muerta con la fe de la ilusión*, se consuela

“mirando el cortejo, y viendo
tantos que, sin fe viviendo,
llevan muerto el corazón?”

Muchas más composiciones pudiera citar en apoyo de lo que digo.

Yo creo que, prescindiendo completamente de la forma (puesto que tanta variedad hay en ella), puede determinarse con bastante exactitud la significación de la palabra *dolora*, fijándose únicamente en su espíritu. Yo diría que la *dolora* es una composición poética, en la cual debe hallarse *constantemente* unida a un sentimiento melancólico, más o menos acerbo, cierta importancia filosófica. En efecto, no recuerdo ni una sola que no posea estas dos condiciones, en mayor o menor grado. Se me responderá que ni aún así constituye la *dolora* un género nuevo de poesía. ¿Por qué no? ¿Qué más razones, qué títulos más legítimos pueden alegar en abono del suyo los géneros restantes que conocemos? Campoamor ha hecho lo que Linneo, Tournefort y otros célebres naturalistas hicieron en botánica: vieron individuos vegetales diseminados en la inmensidad del globo, y observando en unos caracteres que los asimilaban a otros, los reunieron por clases, órdenes, familias, géneros, especies y variedades, formularon sus sistemas, y de aquí nació la ciencia, es decir, un conjunto de verdades que han aumentado considerablemente el tesoro de las que poseía la inteligencia humana.

Que antes de Campoamor ya se habían escrito *doloras*, o lo que es lo mismo, que antes de que Campoamor formulara su sistema ya existían en los amenos vergeles del Parnaso flores aisladas, con todos los caracteres de la *dolora*, según yo la concibo, cosa es tan sabida que sería ocioso entretenerse en demostrarla. La famosa décima que empieza: *Cuentan de un sabio que un día*, es una *dolora* compuesta más de doscientos años antes que la bellísima titulada *Muertos que viven*, cuyo gusto calderoniano y gallardo corte la hacen digna del autor de *La vida es sueño*; pero es innegable el mérito del poeta de nuestros días, por haber dado en su libro la fórmula de este género, creando, con la agrupación de seres espirituales y análogos, la interesante personalidad estética, a que, como dice

muy bien uno de los críticos aludidos, la prescripción ha dado carta de naturaleza en el arte.

Y pasando ahora a consideraciones de un orden más elevado, examinemos las tendencias de la dolora. ¿La dolora es, o ha querido su autor que sea una obra didáctica, una obra docente? Yo creo que no; Campoamor tiene una idea más alta de la poesía. La poesía es, en su esencia, la expresión desinteresada y exclusiva de lo bello, independientemente de lo útil; lo bello posee en sí mismo la virtud y la eficacia suficientes para interesar. El poeta que, al coger la pluma, dice para sí: “voy a enseñar moral, voy a explicar filosofía, historia, religión, política, etc., etc.” de sacerdote de Apolo, se convierte en pedagogo, o en sacristán; en vez de lira debe tomar la palmeta y las disciplinas, y calarse las gafas de dómine, o, despojándose de su alba túnica, ponerse una sotana, subir al púlpito, y con la elocuencia de un buen misionero, o con la estrafalaria y gárrula facundia de Fr. Gerundio de Campazas, realizar su intento laudable. No, y mil veces no: Campoamor es moralista, filósofo y teólogo, porque, aunque quisiera, no podría menos de serlo; porque la naturaleza de su genio le impele irresistiblemente en esa dirección; porque su temperamento, sus inclinaciones y hasta los estudios en que se emplea le conducen a ese terreno. O no es verdad aquello de que el estilo es el hombre – frase atribuída a Buffon, si mal no recuerdo, aunque pronunciada siglos antes por un español – o las doloras representan la individualidad psicológica de Campoamor, son un reflejo de sus creencias sobre varias cuestiones trascendentales. Pero Campoamor no moraliza ni filosofa con homilías y discursos en variedad de metros: hijo hasta la médula de sus huesos de un siglo escéptico y materialista, cantor de un mundo que enseña como otro Job – sin la santidad de Job – la podredumbre de su alma, sentado sobre el muladar de sus miserias, entona sus salmos, sus doloras crueles, unas veces con pavoroso acento, otras con una alegría que tiene algo de siniestra, ora embriagándose en las locuras de un sarao, ora aspirando el delicioso aroma del café; pero mostrando siempre, con brazo inflexible, la llaga inmensa de la sociedad. En sus cantos parece que palpitan sordamente, que se oyen los golpes de la zapa que va minando los cimientos de esta impura Babilonia.

Para dar a conocer el rostro de *su* hombre, no se entretiene en pintar una por una sus facciones, ocultas bajo un antifaz hipócrita, sino que se lo arranca sin misericordia; así como para dar a conocer el alma del mismo, no se contenta con levantar una punta del

manto de esta misteriosa tapada, sino que la despoja de él audazmente. Así moralizan y así filosofan las doloras. No es en este libro el profeta de las esperanzas y los consuelos; por el contrario, en su portada pudiera escribir la tremenda inscripción que puso el Dante en la del infierno: *Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate*. En *Glorias de la vida*, celebra un *Auto de fe* con el amor, a quien arroja al fuego por hereje contumaz: en *Ventajas de la inconstancia*, considera las relaciones de los enamorados como un comercio de mala fe, en el que entrambas partes se engañan recíprocamente: en *Vanidad de la hermosura*, dice que todo es viento e ilusión en la tierra. *La Comedia del saber*, *La Trasmigración*, *La dicha es la muerte*, *Las dos tumbas*, *Muertos que viven*, ya citadas, y otras muchas que dejo de citar por no ser difuso, tampoco alegran, por cierto, el cuadro del mundo contemporáneo. El autor es de sentir que el mal posee el dominio eminente del espíritu humano; el autor duda del bien aquí abajo, no porque deje de existir, sino – a mi juicio – porque él no lo ve; pero alguna vez la intensidad de su amargura le hace levantar los ojos al cielo, como en el final de *Las creencias* (no incluida en este libro), y prorumpe así, por boca de uno de los interlocutores de este pequeño drama:

“¡Inútilmente traidora,
dardos la impiedad te lanza,
Religión, que el mundo adora,
fuente de nuestra esperanza,
de esta virtud que no llora!
¡Nunca el alma racional
podrá creer que eres sueño,
bálsamo de todo mal,
luz a través de la cual
todo en el mundo es pequeño!”

Y alguna vez, apartando los ojos de la ruina de las cosas perecederas, alienta nuestro espíritu, como en el *Porvenir de las almas*, con la dulce promesa de la inmortalidad. Así, pues, el *Porvenir de las almas*, y otras análogas son como floridos y amenos oasis, donde se percibe la frescura de las arboledas del cielo y el eterno y armonioso murmullo de sus fuentes.

Dice Lamartine que la poesía verdadera será la razón cantada; no sé yo hasta qué punto llegará a realizarse este pronóstico; pero si, en efecto, la poesía hiciera la evolución que anuncia el autor de las *Meditaciones*, yo – con perdón sea dicho – temería por los futuros destinos de la poesía. Es evidente que ésta se ha agitado en el vacío durante épocas enteras, y que ha existido poco menos que como un entretenimiento del espíritu; es evidente que algunos escritores – aunque contados – proclaman y hasta bendicen la ignorancia como cosa indispensable para que el poeta conserve el pelo de la dehesa y no pierda el candor, la virginidad y la robustez de sus inspiraciones, olvidándose (al citar en apoyo de su extravagante doctrina tal cual excepción rarísima) de que los colosos del arte, en todas las naciones, pertenecieron también al número de los hombres más ilustrados de sus respectivas épocas. Homero, Virgilio, Dante, Cervantes, Camoens, Calderón, Lope de Vega, Fr. Luis de León, Quevedo, Shakespeare, Milton, Schiller, Goethe y Byron no fueron, que yo sepa, unos motilonos. Pero nótese al propio tiempo, que siempre que la ciencia traspasa las fronteras que tiene marcadas en el imperio del arte, vienen las grandes decadencias de éste.

Campoamor, que tanta importancia da a la razón de sus dolores, evita felizmente en ocasiones, como diestro piloto, los escollos que ofrece aquélla al poeta; pero no todos son Campoamor: sin embargo, yo prefiero *La Opinión*, poema de diez y seis versos, lleno de movimiento, de verdad y de ternura, o la vaga y melancólica dolora *Músicas que pasan*, a *La Fe y la Razón* (tampoco incluida aquí), certamen metafísico al que todo el ingenio humano quizá no bastaría para despojarle de la aridez que el muy perspicuo y ameno de su autor no ha conseguido quitarle. Poesía que no se comprenda con el corazón, o mejor dicho, que haya de comprenderse con la cabeza sólo, corre el peligro de no ser poesía: la ciencia rimada es pájaro de vuelo bajo y torpe, y que nunca logrará escalar las altas cimas donde tienen su nido las águilas, y que tanto ha frecuentado nuestro insigne vate. La reina de Suecia, disputando en verso con Descartes sobre materia filosófica, trae a mi memoria todas las argucias, nebulosidades, sutilezas, sofismas y alambicamientos del escolasticismo en su época decadente, el cual si con razón fue echado poco menos que a puntillones de las universidades y academias, con mayor lo fue de los dominios de la poesía, en donde con los nombres de discreto, culteranismo, etc., etc., reinó también despóticamente largo tiempo en todas las literaturas europeas.

El estilo de las doloras no se confunde con el de ninguno de nuestros poetas. Hablando de ellas uno de sus prefacistas, dice con muchísimo acierto: “El nuevo género se distingue por una originalidad picante; esta cualidad suele rayar en lo peligroso; pero en Campoamor tiene aplicación el canon del derecho marítimo; *el pabellón cubre siempre la mercancía*, y el pabellón es en nuestro autor el estilo.” Y es tan propio y peculiar, que quien haya leído algunas doloras con el nombre de Campoamor al pie, leyendo después otras del mismo, anónimas, puede asegurarse que no se las atribuiría a nadie más que a él. Si Campoamor se hubiese presentado con su libro como un filósofo ceñudo, hipocondríaco y gruñón, el lector más intrépido no hubiera podido pasar de las primeras páginas; tantas y tan grandes son las tesis que en estas composiciones se plantean y desenvuelven; pero es tan pérfidamente seductora su frase, su elegancia en el decir es, en general, de tan buen tono, sorprende de tal modo ya con la desenfadada causticidad de sus profundos apotegmas, de sus epigramas, de sus agudezas humorísticas, de sus ironías y genialidades cruelmente amables, ya con rasgos de ternura casi siempre amarga, a la manera de Heine, que verdaderamente juega con el corazón del lector. El retruécano, el concepto y la antítesis – tres elementos exteriores de su *manera* – que en otro autor serían insoportables, yo los perdonaría en éste, por el modo que tiene de usarlos, si mi perdón sirviese para que en lo sucesivo no fuera tan pródigo de ellos.

Campoamor analiza poco; no es el anatómico que, como Balzac, tiende el alma humana sobre la mesa del anfiteatro, y se complace en disecar una por una todas sus fibras; Campoamor es más inclinado a la síntesis; a veces en una sola redondilla condensa la materia que a otros bastaría para escribir una obra de dimensiones tres veces mayores.

En suma, este libro, uno de los más originales que ha producido la moderna Musa española, lleva el sello de la época y refleja perfectamente su fisonomía moral e intelectual. Honrado yo por la deferencia del editor con la distinción de escoger entre todas las doloras contenidas en ediciones anteriores las que me pareciesen más selectas, para publicar la presente, réstame sólo decir, que sentiría en el alma no haber acertado; si bien me tranquiliza la confianza de que entre tanto bueno, sería difícil encontrar mucho que no fuese digno de la fama legítima de su autor, y del público aplauso.

Mayo 20 de 1864

Ventura RUIZ AGUILERA

Al público

Las poesías de D. JOSÉ MARTÍNEZ MONROY, pocas, y ya ventajosamente conocidas las más, salen a luz, reunidas en un volumen, a instancias y por diligencia de sus amigos, y a favor de una suscripción abierta en Cartagena, en Murcia y Madrid. Muerto MONROY a los veinticuatro años, no pudo su ingenio dar todos los ricos y sazonados frutos que prometía; pero no es de temer que al juzgar sobre su sepulcro sus obras la Imprenta, que tan favorablemente las recibió, niegue al finado los aplausos concedidos al que vivía. En el recto juicio del público español confiamos, y sólo advertiremos aquí a los lectores curiosos, que estas poesías, de intento, no van ordenadas cronológicamente ni por géneros, sino confundidas de manera, que la variedad haga su lectura más agradable.

Los amigos del autor.

PROLOGO DI EMILIO CASTELAR

Biografía

Después de trascurrido tanto tiempo de la muerte del poeta, renovemos el dolor y las lágrimas, escribiendo algunas palabras al frente de este libro, que es como el testamento de su genio. Confieso que no acierto a empezar, pues la amarga pena que me embarga, no deja espacio alguno al pensamiento. Algunas lágrimas, algún gemido de profundísimo dolor, serán más elocuentes que todas las palabras de los hombres. Sentir, callar, he aquí lo único que se me ocurre en el momento de recoger y guardar en este libro las flores que se han caído de la corona del poeta, las flores que empezaban a dar testimonio de la primavera de su vida. El dolor no tiene palabras; es mudo como el abismo de la eternidad. Analizarlo con la pluma equivale a buscar con el escalpelo el corazón humano. Lo encontraréis, sí; pero lo encontraréis muerto. Yo, si me dejara llevar de mi corazón, vertería un mar de lágrimas, y arrojaría la pluma.

Y sin embargo, precisa escribir la historia de una vida de veinte y cuatro años, en que apenas se levantaron la esperanza, el amor, la gloria, cuando fueron a dar en la muerte. ¡Una vida! No la hay, no, en el desdichado poeta; es un sueño, es la vida de la gota de rocío que la mañana llora y el sol seca; la vida de la flor que dura un día; la vida de la golondrina que os anuncia la primavera, y anida un instante en vuestro techo, y se vuelve cantando con sus hijuelos a otras regiones, porque no puede ver la muerte de la naturaleza bajo el sudario del aterido invierno. Soñó, amó, cantó, murió. He aquí la vida del joven que lloramos. Fue como una de esas ilusiones de la juventud, como una de esas esperanzas de amor infinito, de ventura inefable, de gloria sin mancha, que nos prometen los primeros días de nuestras pasiones, cuando se abre el alma inocente a nueva vida; y que se pierden y se desvanecen al tocarlas, como se tronchan entre los dedos las alas de las mariposas que han encantado en el campo nuestros ojos. Y esa vida tan breve, tan fugaz, ha dejado inmenso vacío en el mundo. Yo acabo de ver la ciudad natal del poeta; el sereno cielo que recogió su primera y su última mirada; los altos montes, titánicos como su genio, alzados a manera de una armadura de la tierra contra las furias del mar; las celestes olas en cuyos misteriosos ecos aprendió las cadencias de sus cánticos; y no he encontrado allí corazón alguno que no guardara dolor por su muerte, ni memoria que no tuviera recuerdo de su vida. Sus amigos me contaban, a cada paso que dábamos por aquellas playas, sus inspiraciones, sus poesías, que brotaban tan espontáneamente en su imaginación, como las flores en el campo. Sus maestros me recordaban las señales que de su genio privilegiado diera desde los primeros años. Los desgraciados que había socorrido en los días de las grandes calamidades e infortunios, me hablaban de su corazón. Y su madre, ¡ah! su madre no me hablaba, no; lloraba en mi presencia a su hijo con todo el dolor de una madre. Y en el fondo de aquel río de lágrimas, vi un instante brillar la imagen querida del llorado amigo, coronada con todas sus virtudes.

¿Por qué habrá sido tan breve su vida? El inquieto pensamiento del hombre aspira siempre a escudriñar misterios que guarda la eternidad en sus insondables abismos. El eterno misterio es la muerte. Muchas veces, al contemplar el sepulcro de un niño que, del seno maternal, donde apenas ha sentido el calor de la vida, cae en el frío seno de la tierra, he levantado los ojos al cielo involuntariamente, como para preguntar a Dios:

“¿Por qué le creaste?” ¿Qué falta hacía en el mundo esa fugaz vida, que no ha dejado ni la huella que deja el insecto en el polvo? ¿Acaso, caprichoso como el hombre, se gozaría el Eterno en dar el aliento de la vida a las criaturas, tan sólo para estrellarlas contra la fría losa del sepulcro? Nacer para llorar y morir: ¡verdadera irrisión del destino! La flor que no ha roto su capullo, la mariposa que no ha sacudido su larva, el niño que no ha sentido la vida, ¿por qué morirán? Sí no tenían destino que cumplir en el mundo, ¿por qué crearlos? O ¿es acaso que sobre los soles, sobre los planetas, sobre el hervidero de la vida universal, tiene abiertas sus negras fauces la muerte, y es necesario crear seres destinados sólo a calmar su hambre, para que no devore todo el universo? Y si verdaderamente es incomprensible la muerte del niño, en cuya alma no se ha despertado el ideal de la vida, aún es más incomprensible la muerte del joven que tiene conciencia de su ser, que ha entrevisto su destino, que ha sentido la luz de un ideal misterioso derramarse por toda su alma, que lleva una gran idea en su frente, una sonora lira en sus manos, y cuando apenas ha comenzado a expresar esa idea, a sonar esa lira, se apaga su ser, y pasa como una sombra el que parecía destinado a llenar y embellecer nuestra vida, a dejar el resplandor de su alma en las páginas de la historia. Ideas, amores, genio, esperanzas, carácter, palabra, todo ha sido puesto en él tan sólo para encerrarlo en un sepulcro. ¡Verdadera desesperación! Aunque golpeemos en las piedras del sepulcro, no responderá la voz de su genio; aunque removamos las cenizas de su cadáver, no se levantará la centella de su vida.

¡Ah! Olvidamos, cuando la muerte nos apena, que la muerte es tan sólo una apariencia. La voz de Dios nos dice que el hombre es inmortal, y que en el sepulcro no ha dejado más que los despojos de su vida terrena, como el guerrero que se desciñe su armadura después de un combate. La personalidad humana, que se levanta en la cima de la creación, como el punto luminoso donde se confunden la naturaleza y el espíritu, subsiste después de la muerte. La idea, la inspiración, todo lo que es infinito, es inmortal. No ha dado Dios a nuestro espíritu esta sed inextinguible de lo eterno, para burlarla siempre. No nos ha dado esta idea de la inmortalidad, para que no tenga realidad alguna. Si el espíritu, la gran unidad de nuestra vida, no fuera perenne, el universo sería una obra sin ningún sentido, la obra de un genio delirante, que habría llenado los espacios de sombras. En la misma naturaleza, la sustancia subsiste, la forma

varía. Y el espíritu ¿había de morir? No, no. Los planetas no son sarcófagos que arrastran montones infinitos de muertos en su carrera; son globos luminosos, desde los cuales abren sus alas etéreas los espíritus, para volar a otras regiones más limpias y serenas. El poeta no muere, como no muere su creación. El poeta no se extingue, como no se extingue su cántico. Es una blasfemia el preguntar a Dios por qué se ha apagado tan pronto la vida del niño, la vida del joven, cuando esa vida ha tomado más intensidad, más luz, subiendo como una llama vivísima a los cielos, y dejando sólo en tinieblas el empedernido materialismo de los que creen que toda vida termina en el sepulcro.

Sin duda alguna los hombres llegan a imaginarse, en su desvarío, que la mayor dicha es vivir. Por vivir nos afanamos en trabajos continuos; por vivir consumimos nuestras fuerzas y gastamos nuestra inteligencia. Tras la vida andamos desalados, porque creemos que en el fondo de la vida se encuentra la felicidad. Y ese joven que ha roto las cuerdas de su lira, que ha plegado las alas de su imaginación, que ha dado un adiós eterno a sus amores, a sus amistades, a la fugaz vida terrena, ¿con cuántas ilusiones habrá muerto, que acaso no tuviera, a haber pasado más tiempo en este bajo mundo? Morir creyendo en la amistad, en el amor, en la gloria, en un porvenir de dichas y de triunfos; morir creyendo que los aplausos del mundo valen algo; morir imaginando que los laureles florecen eternamente, sin dejar ni una gota de ponzoña en las sienes; morir en esos instantes en que la virgen del primer amor sonrío en los cielos, y nos promete eterna dicha, y nos jura fidelidad eterna, y llena de encantos con su aliento impregnado de aromas todo nuestro ser; morir sobre esta almohada de flores, donde no ha crecido ni una espina, cuando tantos sueños revolotean alegres en torno de la frente que guarda un poema de amores y de esperanzas; morir de esta suerte es vivir, es cuando menos no haber gustado más que la dulce miel de la vida. Cuente, cuente cada uno los días amargos, las horas de insomnio, los desencantos, los desengaños, las espinas que se le han clavado en su camino, los pedazos del corazón que ha ido dejando por todas partes, la hiel que ha bebido a grandes tragos; y diga luego en presencia de uno de esos sepulcros de los jóvenes, de los niños, sobre los cuales sólo se nos ocurre deshojar algunas flores, diga ¡con cuánta razón creían los antiguos que los malogrados eran los

elegidos de los dioses! ¡con cuánta verdad ve levantarse la religión una vida de eterna bienandanza, del seno del pequeño ataúd que guarda a un niño!

Historiemos, pues, la vida del poeta. Había nacido en las regiones meridionales de España. Con sólo leer tres o cuatro versos suyos, nos convenceremos de que no desmentía el lugar de su nacimiento. Así como el poeta del norte tiene algo en su fantasía de las nieblas de su patria, el poeta del mediodía tiene algo de la claridad de su cielo, de los cambiantes de su luz; y su imaginación, como sus torrentes, ya aparece seca y arenosa, ya se despeña desordenada y bravía, arrastrándolo todo en su impetuosa carrera. El poeta del norte es el poeta del alma; el poeta del mediodía es el poeta de la naturaleza. El poeta del norte tiene que replegarse en sí mismo, en su conciencia, para cantar, como el ruiseñor que sólo entona sus gorjeos en la oscuridad de su enramada; y el poeta del mediodía, como la alondra, necesita la clara luz y el inmenso cielo para volar y cantar. Los poetas del norte son los poetas del pensamiento, del dolor profundo, de la inspiración vaga y tenebrosa; en tanto que los poetas del mediodía son los poetas de la luz, de las armonías, del amor arrebatado, de las grandes personificaciones y de las extraordinarias hipérboles. Mas en nuestro tiempo, en que la idea de humanidad va levantándose sobre la idea de raza, y en que el arte ha pasado de su período instintivo a su período reflexivo, el poeta del norte pugna por el lirismo y la armonía; el poeta meridional por el pensamiento y el dolor profundo. Ahí tenéis a Schiller y a Manzoni. El poeta que lloramos, venido a la vida del arte con el pensamiento de su siglo, siendo, como hemos dicho, un poeta esencialmente meridional, aspiraba también a esa idealidad vaga, a esa soñolencia magnética del espíritu, que tantos encantos da al arte en los países del norte. Su oda El Genio dirá siempre que consiguió realizar este ideal de su vida, y que hubiera caminado gloriosamente en pos de esta luminosa estrella de su espíritu.

Pero si la región de su nacimiento se conoce en su genio, por esas misteriosísimas relaciones que hay entre la naturaleza y el espíritu, su ciudad natal se veía reflejada en su carácter, por esas relaciones ocultas que hay entre nuestra índole y la índole de la sociedad en que vivimos. Cartagena es una de las ciudades más cultas de España. Hay allí algo más de admirar que su seguro puerto, sus magníficos arsenales, su coraza de

formidables fuertes; y es el carácter hospitalario, dulce, bondadoso de sus habitantes. La amistad, o no es allí, o es entusiasta. La caridad es la virtud por excelencia de la población entera. He recorrido algunas de nuestras provincias; he visto las hermosas campiñas en que la vida de la naturaleza se ostenta con todos sus matices; he contemplado los grandes monumentos en que nuestros padres, aquella raza de gigantes que sojuzgó la tierra, dejara indeleblemente impresa la huella de su carácter; y nada me ha movido a tan dulces o tan consoladores pensamientos, como aquel hospital de Caridad de Cartagena, obra de un pobre, de un soldado, mantenido hoy como un rico palacio alzado a la desgracia por una población entera, que tiene en aquel hospital su más glorioso timbre. La cultura, la franqueza, la liberalidad, la virtud heroica de la caridad, son los rasgos distintivos de Cartagena, y eran también los rasgos distintivos del carácter de MONROY. Blando, cariñoso, tenía el culto de todas las grandes pasiones que ennoblecen la vida. Como hijo, hablaba siempre de su madre con la elocuencia del corazón, y le mostraba su amor imitando sus virtudes. Como amigo, era un modelo de abnegación, de entusiasmo. Como hombre, se hubiera sacrificado mil veces por el bien y por la libertad de los hombres. Como poeta, jamás consagró su lira al poderoso, jamás cantó a los tiranos que llenan de brillantes crímenes, pero de crímenes al fin, las páginas de la historia: su numen fue siempre la justicia. Las alas de su imaginación no se abrían sobre los sepulcros para levantar de la huesa torbellinos de las cenizas de los muertos, sino que iban a rozar los párpados del desgraciado para enjugar sus lágrimas, y a sacudir una esperanza consoladora en el pecho de los oprimidos. Así la poesía en él no era solamente un arte, era una moral; sus inspiraciones no eran solamente las ideas, eran también la acción. Exento de envidias, de bajas y ruines pasiones, do quiera estuviese el mérito, allí estaba su aplauso; do quiera la libertad y la justicia, allí su corazón y su conciencia: por eso todavía dura y durará mucho tiempo el dolor causado por su muerte; que sólo a las grandes almas concede Dios el premio de verse desde la eternidad tan lloradas en el mundo.

Bien es verdad que a esta delicadeza del carácter de MONROY habían contribuido poderosamente la educación y los desvelos de su familia. Su madre lo ha tenido estrechado contra su corazón desde la cuna hasta el sepulcro. Su madre le enseñó el primer albor de la idea de Dios que amaneciera en su conciencia, y recogió la última

oración que, envuelta en el último suspiro, se exhalara de sus labios. Y el alma de una madre tierna, cariñosa, virtuosísima, se refleja en el alma de su hijo como el cielo en el mar. ¿Dónde hay una mirada en la tierra que se parezca a la mirada de amor de una madre? ¿Dónde hay una música semejante al cantar melancólico, plañidero, con que una madre arrulla nuestro sueño y mece nuestra cuna? ¿Qué elocuencia podrá compararse a su elocuencia, cuando nos habla del cielo, de Dios, de las infinitas esperanzas, de los eternos amores, de la inmortalidad del alma? ¿Qué desvelos podrán compararse a los suyos, que descubren y adivinan las tempestades del alma en los ojos de sus hijos, y les señalan los escollos, y les muestran el norte celeste que nos ha de preservar de morir arrastrados en el amargo oleaje de nuestras pasiones? ¡Oh! Siempre que MONROY alcanzaba una gran idea, siempre que hacía una buena obra, mil veces me lo ha dicho, veía aparecer a su lado su ángel custodio, la imagen de su madre.

Concluida esta primera educación, la educación del sentimiento, pasó a seguir sus estudios en el Instituto de Murcia. No podríamos continuar este escrito sin decir que el padre político de MONROY era tan solícito, tan amante de su hijo, que MONROY nunca se pudo reconocer huérfano. La naturaleza no hubiera podido dar a MONROY un padre más cariñoso. Así es, que viéndose rodeado de una familia tan amante y tierna, crecía la delicadeza, la ternura de su carácter. La virtud que trae el joven consigo en su propia índole, crece, cuando el amor la fecunda, el amor, que es como el rocío del cielo. En el Instituto comenzó a mostrar nuestro llorado amigo la vocación interior de su genio, su numen de poeta. Sabido es que Dios nos da inclinaciones en armonía con el fin último que nos reserva en el plan de su providencia, en el tejido maravilloso de la historia. El hombre puede contrariar esas inclinaciones, desoír esas voces misteriosas de su destino; porque el hombre es libre, y dueño por consecuencia de ser causa principal en la dirección de su vida. Pero no se desoye nunca impunemente ese aviso de Dios que se llama inclinación; no se desoye nunca, sino a costa de nuestra felicidad. MONROY no podía engañarse: era poeta. Y como poeta, si bien estudiaba todas las materias de enseñanza con sin igual brillo y aprovechamiento, las estudiaba para transformarlas en el horno de su encendida imaginación. El problema de las relaciones del espíritu con la naturaleza, que es el tormento de la Filosofía, se resuelve instintivamente por el arte.

El poeta ve en su conciencia el cielo, en sus ideas los astros, en sus grandes inspiraciones las flores, en su dolor la tempestad, en sus amores la armonía universal, en el mundo de su conciencia la naturaleza, el universo; y a su vez ve en ese mundo exterior, que parece condenado a la fatalidad, a la insensibilidad, su espíritu, que se refleja en los seres que cruzan los espacios como ideas vivas, en las oraciones que levantan al Creador todas las cosas, desde el lago que duerme en el hondo valle y la flor que se esconde entre la menuda yerba, hasta la alondra que entona el cántico matutino y el águila que abre sus alas en lo infinito; porque la naturaleza y el espíritu en la poesía son como el astro y el éter, como el color y la luz, como la rosa y su aroma, como el cuerpo y el alma, una eterna, una misteriosa armonía. Así es que MONROY, en sus estudios de Psicología, de Física, de Historia natural, encontraba medios de abrillantar su imaginación y perfeccionar el sentido artístico de que pródiga le dotara naturaleza. Con sólo abrir sus poesías, se echa de ver que ha comprendido que el destino del poeta es confundir, compenetrar la naturaleza y el espíritu, para elevarlos después a Dios; que el arte, como la ciencia, es un divino sacerdocio. Estas inclinaciones naturales de su carácter y de su genio debían hallar en Madrid mayor espacio. Nada hay más triste que la oscuridad en una corte, y nada más difícil que abrirse paso entre las gentes. Hay algo más desolado que el desierto y sus abrasadas arenas, y es el aspecto de estas populosísimas ciudades, donde vemos pasar millares de personas que no conocemos, que no se interesan por nuestra suerte, que cruzan un instante a nuestro lado, y que acaso no volvemos a ver jamás en toda nuestra vida. Y es más triste aún esto para el joven que siente su conciencia habitada por el genio, y que quisiera mostrar a cada transeúnte la llama en que se abrasa. La gloria podrá ser vana, los aplausos, un poco de ruido, que se borra en las ondulaciones del viento; pero ¡ay del poeta que desdeña la gloria, y no siente palpitar su pecho al ruido del aplauso! Nuestro amigo padeció poco ciertamente esa soledad que tanto acongoja el ánimo de un verdadero poeta. Tenía amigos que le amaban, amigos que no sentían el aguijón de la envidia en sus corazones, amigos que le querían más que él se quería a sí mismo. Estos amigos publicaron su oda El Genio, que no era en realidad más que la primera explosión de un gran genio, el cráter de una grande inspiración, que se abría para asombrarnos a todos. Yo recuerdo que no conocía a Monroy cuando leí aquella oda, y que le pregunté a él mismo quién era su autor, y que desde aquel punto fuimos amigos, sin que hayamos podido darnos

más pruebas de amistad que aquella que hemos confiado a la muerte; porque él cantó en versos inmortales la muerte de mi madre, y yo, en pobre y desaliñada prosa, no hago más que trazar aquí un prolongado sollozo por la muerte de mi amigo: ¡triste amistad, cuyos dos monumentos son dos tumbas!

No me toca a mí hablar del mérito literario de las poesías de MONROY. El autor de *Los Amantes de Teruel* dirá sobre el mérito de las poesías que publicamos, todo cuanto le dicte su luminoso criterio y su delicado gusto. Pero a MONROY no se le puede juzgar por lo que ha dejado, sino por lo que se ha llevado consigo. La muerte se ha tragado un poeta, y tal vez el poema del siglo XIX. En esas conversaciones íntimas, amistosas, en que confiamos a nuestros amigos todos los dolores que nos atenacean el alma, todas las esperanzas que nos sonríen dulcemente en el cielo de la vida, el malogrado me hablaba de las nobles aspiraciones de su genio. Y en verdad, no podían ser más grandes. Corre como vulgar preocupación que no es posible la poesía en este siglo, tan dado al culto de la naturaleza y al ejercicio de la industria. Sin embargo, a medida que el hombre domina más la creación, y la ve más encadenada a su voluntad, se eleva a un mundo superior de poesía. La creación es el poema de los pueblos primitivos, cuya fantasía, niña, no ha volado aún del nido de la naturaleza. Pero así que el hombre siente que hay algo más allá del mundo material, sí, algo que comienza donde el espacio y el tiempo concluyen, algo que es libre, que es eterno, que posee la idea de lo infinito, que lleva en sí la medida de todas las cosas, el espíritu, en una palabra, nace el gran arte. ¿Qué es Homero, sino el Sócrates de la poesía, que convierte los dioses, en cuya presencia temblaban los hombres, en reflejos del humano espíritu? Los grandes siglos naturalistas engendran siglos de poesía. El siglo XIV, el siglo de la pólvora, fue el siglo de Petrarca. El siglo XVI, el siglo del telescopio, es el siglo de Miguel Ángel, de Shakespeare y de Cervantes. El siglo XIX, el siglo del vapor y de la electricidad, es el siglo de Rossini, de Byron, de Goethe, de Víctor Hugo. El espíritu que comprende la naturaleza, y ha deletreado sus jeroglíficos, y ha descompuesto el agua y el aire en sus más sencillos elementos, y ha encadenado el rayo, y ha anotado con su matemática sublime las armonías de las esferas, la música de los orbes, el eterno hosanna de la creación; el espíritu necesita lanzar sobre ese mundo de maravillas y de milagros otro mundo mejor, si el arte ha de cumplir su fin de hermohear y perfeccionar la naturaleza.

Lo que nos mata, lo que nos hace indignos del nombre de nuestros mayores, lo que nos debilita, lo que convierte a los poetas en hijos espúreos de aquellos titanes que se llaman Lope, Calderón, Cervantes, sin duda alguna es la imitación servil de la naturaleza, la copia descarnada de la sociedad, el grosero materialismo sustituyendo a la idealidad levantada y sublime, que ha sido siempre el numen de la poesía; la apoteosis de lo vulgar, de lo prosaico; el teatro reducido a máquina fotográfica; la lírica, pálido remedo de la forma clásica de los grandes maestros, pero sin ninguna de sus ideas, porque el siglo no lo consiente; el abandono de la poesía épica; el criminal olvido de los dolores trágicos, que han sido los únicos capaces de engendrar esa gloriosa dinastía de mártires que arranca en Prometeo y en Edipo, y concluye en Manfredo y en Fausto, pasando por Segismundo y por Hamlet; en fin, el realismo, que hace del poeta el vil cortesano de la sociedad, cuando debiera ser su ángel, es decir, su guía; y el espíritu reaccionario, que convierte la imaginación del poeta en el ave nocturna de los sepulcros, de los panteones, de las tinieblas, cuando Dios le ha dado alas y cánticos y mirada penetrante y audaz, para que nos anuncie la alborada de los nuevos días del espíritu. Si hay algún siglo verdaderamente épico, es el gran siglo XIX, en que el hombre se siente uno por su naturaleza con toda la creación, uno por su espíritu con toda la humanidad; en que nos interesa desde la historia de los átomos que componen nuestro globo, y por consiguiente, nuestro cuerpo, hasta la historia de las generaciones que han ido formando las ideas que iluminan nuestra conciencia; siglo de síntesis, siglo en que la humanidad ha llegado a tener la conciencia de toda su vida, siglo que está esperando aún el poeta dichoso que escriba su poema, y lo grabe con caracteres de fuego en su inmortal historia. Pero el poeta ha de ser hijo del siglo, ha de tener la conciencia de su idea, ha de trabajar porque se realice esa ley del derecho, en cuya virtud puede asegurarse que caerán todas las cadenas, y será segunda vez creado el hombre. Entonces entonarán los poetas el cántico de la libertad, serán la voz del siglo XIX y los profetas de los tiempos que a más andar vienen sobre nosotros, y merecerán el laurel de la inmortalidad. Estas eran las ideas que inspiraban a MONROY cuando escribía su oda A Italia, su canción El Proscrito; cuando, esgrimiendo las armas de la crítica, hablaba en el Ateneo por la renovación literaria, y en la sociedad librecambista por el triunfo del derecho, por la destrucción de todos esos límites, obra de la tiranía, levantados para no

dejar espaciarse al océano de nuestro espíritu en lo infinito, que Dios le ha señalado como su dominio.

Pero no sólo pensaba MONROY; ponía por obra sus pensamientos. En él la acción acompañaba siempre a la idea. No era uno de esos caracteres que sueñan y pasan la vida soñando; era una de esas voluntades enérgicas que obran, y se gozan en ver la idea tomando forma en la realidad de la vida. Deseaba su grande alma el triunfo del derecho, la libertad en su plenitud, con todas sus consecuencias, y, unido a los que deseaban lo mismo, trabajaba con ellos. Creía en las reformas económicas, en la libertad del trabajo, del crédito, del comercio, y no se satisfacía con predicarlas; fundaba asociaciones numerosas y fuertes para llevar esas ideas a la mente del pueblo, y lograr su triunfo de nuestros remisos gobiernos. Veía alguna obra de utilidad pública, como el ferrocarril de Cartagena a Albacete, que debe ser la vida de su provincia, y escribía y trabajaba, ansioso de que se abriera tan grande manantial de riqueza para su patria. Sobrevenía una calamidad. El cólera dieztaba a Cartagena. La muerte acababa con innumerables amigos suyos. El sepulcro abría sus negras fauces, como para devorar una población entera. En tan congojosos momentos no se daba punto de reposo: llegábase al lecho del enfermo, y le curaba como un médico; corría al lado del agonizante, y le consolaba como un sacerdote; tomaba entre sus manos el frío cadáver, y lo amortajaba como un enterrador; héroe de la caridad, poeta, no sólo en sus ideas, sino en sus acciones; joven generoso, que a un gran sentido estético unía un gran sentido moral, en quien el bien y el arte no se divorciaban nunca, siendo la poesía, no sólo la idea de su mente, sino el amor de su corazón, y el numen de todas sus acciones, y la esplendente luz de toda su vida.

Un alma tan grande ¡ay! debía consumir el cuerpo que la llevaba, como la luz demasiado viva quiebra el cristal que la contiene. Ha muerto devorado por su pensamiento, calcinado por el fuego de su inspiración. Su poesía, como el rayo, le iluminaba y le mataba también. Débil por naturaleza, no podía sufrir ni el hervor de sus ideas, ni esa lucha gigante de las primeras pasiones del joven, que consumen la vida. Su cuerpo se doblaba hacia la tierra, agitado por su espíritu, como la débil caña tronchada por el viento. Había un desequilibrio sensible, manifiesto, entre su naturaleza y su

genio, que traía el desequilibrio entre su sangre y sus nervios. Pobre aquella, agitados y trémulos éstos, como las cuerdas de una lira que ha sonado mucho, enfermo, agonizante, cantaba. No parecía sino que era como una de esas aves canoras, sin más fin que vivir y morir cantando. Destrozáronse su garganta y su pecho. Yo le vi en los últimos días de su enfermedad. No tenía la ilusión y la esperanza de vivir, que suele acompañar la calentura de ciertas terribles enfermedades. Veía llegar la muerte, acercársele a abrazarlo, y la esperaba sereno. Sólo una lágrima se asomaba a sus ojos cuando traía a la memoria sus amores, sus amigos, su madre. No sentía la muerte por sí; la sentía por todos los que amaba. Más que por su dolor, temblaba por el dolor de las prendas de su corazón. La inmortalidad de su alma, la perennidad de su ser eran creencias vivas en aquel religioso corazón de poeta. Cuando me despedí de él, «nos volveremos a ver», decía, y miraba al cielo. Poco a poco llegó la agonía. Cuando las hojas palidecen y caen, cuando las flores mueren, cuando las golondrinas se van, cuando el ruiseñor calla, murió el poeta. Su vida fue como una mañana de primavera, su muerte como una tarde de otoño. La agonía tuvo la solemnidad, la religiosidad que requieren los últimos instantes de toda vida, esos últimos instantes, que son como el breve epílogo en que aparecen a los apagados ojos todas las ideas y todas las obras de que debemos responder ante Dios. Cumplidos sus deberes cristianos, quiso ver el cielo, como si anhelara medir el espacio que iba a surcar su alma.

Levantóse del lecho en brazos de su madre, se acercó a una ventana y miró a lo infinito. El cielo brillaba con claridad no usada, y las estrellas resplandecían como si quisieran llevar su luz hasta el alma del moribundo. Al ver tanta hermosura, tanta luz, sintió a Dios, y se dispuso a morir en su esperanza. Pero buscaba algo en aquella noche, buscaba un recuerdo de la niñez, una lámpara que ardía en la calle ante la imagen de la Virgen. La encontró, y sus ojos casi apagados brillaron como si tuvieran la luz de los primeros años. La lámpara y las estrellas, el recuerdo de ayer, nacido de la trémula luz, y la esperanza de mañana, iluminada por miríadas de astros; la cuna con sus flores, con su poesía, y la eternidad con su infinita grandeza; la vida y la muerte, la inocencia y la juventud, la fe y la razón; todo cuanto había creído, y esperado y amado, brilló a su vista; y después de haber saludado la vida que se iba y la muerte que venía, se dejó caer sobre su cama, miró las personas queridas que le rodeaban, inclinó la cabeza sobre el

pecho, y murió tranquilo y resignado, en la seguridad de que su sepulcro no había de ser más que la cuna de su nueva eterna vida. ¿Deberemos decir todo el dolor que causó tan triste muerte? Pero ¿quién podría hablar de ese dolor, cuando todavía lo publican las lágrimas de una madre? Cartagena entera fue llorando a dar tierra a su cadáver. Ya ha pasado el tiempo que basta para matar muchos dolores y muchos recuerdos; y todavía no se ha extinguido el sollozo continuo y amarguísimo que llora su muerte. Sus restos duermen en paz en su sepulcro, donde no falta nunca una corona de siemprevivas. Yo no lo he visitado. Ningún signo material, ni una lápida ni una inscripción me recuerdan los seres queridos con tanta viveza como mis tristes memorias. Hubo un tiempo en que me olvidé de la muerte. Imaginaba que era imposible que la muerte hiriera en mi presencia tantos seres amados, sin herirme a mí mismo. Creía locamente que no podría sobrevivir a tan grandes dolores. He visto morir a mi madre, a muchos queridos amigos, desvanecerse ilusiones y esperanzas que eran la luz de mi vida, y vivo todavía. Pero mi corazón es como una gran tumba, donde ha penetrado el presentimiento de la muerte. Con ejemplos como los del poeta cuya breve vida acabo de escribir, se fortifica el ánimo, y aprende a estar apercebido para el instante supremo en que sea necesario pasar de esta vida. Miradlo. Joven, casi un niño, amado, lleno de gloria, de esperanzas, rodeado de amigos, que le querían como a un hermano... con su madre al lado cuyo corazón debía ser como un escudo que lo preservara de la muerte; seguido de los aplausos del mundo; teniendo la lira en las manos, la inspiración en la mente, el amor en el corazón, el afán de pelear en su deseo, la felicidad en su porvenir; cuando la vida le llamaba con tantos encantos, cuando le sonreía el amor con tantas venturas, cuando no se había clavado ni una siquiera de las agudas espinas de la tierra, y llevaba una corona de flores en sus sienes, agitadas por grandes pensamientos... se despide de nosotros, muere... sin duda porque Dios, que lo había dotado con tantas perfecciones, ha querido que volara por otras más espléndidas regiones, creyendo indigno a este bajo mundo de poseer su amor y su poesía.

EMILIO CASTELAR.

POSTFAZIONE DI EUGENIO HARTZENBUSCH

Cuatro palabras acerca de las poesías que forman esta colección

A los versos del poeta señaladísimo D. JOSÉ MARTÍNEZ MONROY, arrebatado en flor a las letras, precede en este libro la elocuente prosa del insigne publicista D. Emilio Castelar, cuya fácil pluma ha trazado la biografía-elogio del malogrado joven, felizmente inspirada por la amistad, hábilmente servida por el ingenio.

Sin obedecer a la ley de la rima, no dejan por eso de ser también verdadera poesía las sentidas razones, los brillantes rasgos y armoniosas cláusulas por el Sr. Castelar dedicadas a la memoria de su amigo. El saber del filósofo, que por todas partes asoma en ellas, no les quita, sino que les afianza, el carácter poético, si creemos a Lope de Vega, cuando solemnemente afirmó que la poesía era filosofía.

Tras poesía en prosa y en verso, regalado banquete de exquisitos manjares, difícil es ofrecer plato nuevo no desagradable a nuestros lectores, que han saboreado ya largamente los más deleitosos al gusto. Den por concluido el convite con la leyenda de El Capitán, y reciban esto que después añadimos, a la manera que se toma, para levantarse de la mesa, un poco de agua sin olor, color ni sabor, la cual no se bebe, sino que se restituye al vaso, como destinada no más que al refrigerio de la boca.

Ha dado admirablemente a conocer el Sr. Castelar, en la biografía de MONROY, las prendas intelectuales y morales de su joven amigo; ha omitido con discreción los sucesos de su corta y poco notable vida. Quizá los eche menos alguno: si ésta es falta, procuren suplirla aquellos a quienes más en justicia correspondiere. MARTÍNEZ MONROY, por su talento como por su virtud, por la amabilidad de su carácter como por el dulce atractivo de la edad floreciente, vivió entre compañeros de sus alegres años, de sus estudios e inclinaciones, cualquiera de los cuales podría manifestar, mejor que nosotros, qué había sido Monroy en el seno de su familia, qué fue en las aulas, y qué era solo consigo, con su pensamiento y su pluma. Quien apenas le vio una vez, quien sólo vagamente recuerda el metal de su voz insinuante, quien sólo al mirar su retrato se ha

podido representar de nuevo su simpática fisonomía, no es quien debe particularizar una vida que no conoció, testigo de oídas, intérprete frío de fervorosos afectos, que, lejos de debilitarse en tres años, ha hecho más tiernos, y aún sagrados casi, el prematuro y tiránico rigor de la muerte. Con noticia exacta de los hechos, y con aquel amor que sabe enriquecer la verdad más sencilla, sacará a luz en su día la breve historia de Monroy alguno de sus cariñosos amigos; y nuestra tarea, mientras tanto, será decir un poco del autor, y no mucho de sus escritos: de él se escribirá más adelante cuanto convenga, y ellos dicen de sí más que a nosotros nos fuera dado.

D. JOSÉ MARTÍNEZ de LEZUZA y GARCÍA de MONROY nació en Cartagena, a 25 de Enero de 1837, y fueron sus padres D. Juan Martínez de Lezuza y Serrano, propietario y farmacéutico en aquella ciudad, y D.^a María Catalina García de Monroy y Martínez. El despejado natural que mostró desde luego el niño, hizo que sus padres le aplicaran muy pronto a los estudios de primera enseñanza, en los cuales se distinguió con gran lucimiento: a la edad de nueve años había obtenido tres medallas de premio de la Sociedad de Amigos del País, y traducía y escribía el francés, según declaración de su maestro D. Guido Montbrun, como si hubiera nacido en la capital de Francia. Poco tiempo después, a 16 de Mayo de 1847, falleció su padre, dejando a la viuda y al hijo, por efecto de circunstancias azarosas, con recursos escasos. D.^a Catalina, cuyo padre vivía aún en Murcia, se volvió con él; MONROY entró de alumno interno en casa del profesor de latinidad D. Santiago Soriano, y cursó los cinco años de filosofía en el Instituto de Murcia, mereciendo en todos los exámenes la censura de sobresaliente, y el grado de bachiller por unanimidad.

Había contraído segundas nupcias D.^a Catalina con D. José María Piseti, quien ejerciendo con JOSÉ MONROY oficios de verdadero padre, le trajo a Madrid por Setiembre de 1852, para que ingresara en la Universidad Central, donde, hasta 1859, estudió con las mejores notas Derecho y Administración, pero a costa de su salud, nunca muy fuerte. Regresó a Murcia enfermo, al lado de su madre y de su padre político; lleváronle a su casa de campo de La Palma, partido rural de Cartagena, y a este puerto por último, buscándole alivio en la benignidad del clima; fue todo en vano: en 22 de Setiembre de 1861, a las once de la noche, a la edad de veinticuatro años, ocho

meses y cinco días, pasó de esta vida JOSÉ MONROY, dejando en la más desconsolada amargura a su madre amantísima, a su excelente padre político y a todos los individuos de su familia. Descansan sus restos en el cementerio de la parroquia de Cartagena, y su nicho se distingue por un nombre y dos apellidos: debajo de una cruz se lee sólo esto: José Martínez Monroy. Nos ha dado estas breves noticias uno de sus mejores amigos. Palabras de otro nos servirán de introducción a las ligeras observaciones que nos proponemos hacer sobre las obras de nuestro malogrado poeta.

EL GENIO

“Sabido es (dice el ilustrado joven a quien aludimos) cuán frecuentemente hablan los viejos de su pasado; pero no se ha notado como se debe (y acaso parecerá la afirmación paradójica) que mucho más se ocupan los jóvenes en su porvenir. Cosas son ambas naturalísimas, militando en pro de los últimos la mayor fuerza de la edad, y la ventaja que siempre lleva la esperanza al recuerdo. En cuanto se reúnen dos viejos, ponen en prensa la memoria para referir lo que sucedió; así que se juntan dos jóvenes, dan rienda a la imaginación, y en sus veloces alas procuran, sin conseguirlo nunca, ver el porvenir entero, contemplar cada una de sus facetas, y examinar, no sólo los colores, sí que también los tornasoles todos. Uno de los secretos, sin duda, que más importa arrancar a Proteo, es el de la predisposición natural de cada uno, para poder, en su vista, elegir profesión adecuada; y éste es uno de los temas favoritos, de los repasados soliloquios y de las ardientes controversias de la juventud.

Sobre este tema discurríamos varios, no hace muchos años, concluyendo, tras larga discusión, por asignarnos mutuamente carreras diversas, aceptando al fin cada uno la suya; pero a MONROY, de común acuerdo y a propuesta del que esto escribe, nombrábamos todos poeta. Teníamos, para aconsejarle que lo fuese, a más del conocimiento cabal de su grandísima fuerza imaginativa, el recuerdo de las muchas y fáciles poesías que en el tiempo de su niñez, que también lo fue de la nuestra, había compuesto; entre las cuales descollaban varios trozos de su leyenda El Capitán, y sobre todo, el romance titulado Toledo, bien que éste fuese algunos años posterior a aquélla, y

escrito cuando ya, consagrado enteramente a graves estudios, no hacía versos. Contra la sentencia unánime, que le condenaba (como decía él) a llevar sobre sí el apodo de poeta, protestó MONROY, decidiéndose por la Economía, para profesar (a lo menos científicamente, según su expresión) una cosa que en la práctica detestaba tanto. Continuó, pues, sin escribir, hasta que habiendo pintado su amigo D. Francisco Reigon un cuadro representando a Diana y sus ninfas en el baño, cuadro que vio Monroy, escribió la oda que se titula El Genio. Negóse a publicarla, y acaso nunca lo hiciera, si su condiscípulo y amigo D. Zacarías Casaval no la hubiera insertado en el número 569 del periódico La Crónica, correspondiente al día 11 de Noviembre de 1858.

Muchos años hacía, quizá desde que Zorrilla leyó sus primeros versos ante la tumba de Larra, que no había visto Madrid formarse una reputación de poeta con una sola poesía; y sin embargo, este triunfo alcanzó Monroy. Copiaron la oda los periódicos La Discusión, El Cartaginés, La Joven España, La Esperanza y El Mundo Pintoresco; la elogiaron extremadamente El Estado, La Correspondencia Autógrafa, Las Novedades, La Discusión, La Joven España, La España, La Época, y otros muchos; buscaron al autor cuantos amantes de las letras leyeron la obra; en una palabra, obtuvo el triunfo más completo, puesto que le alabaron todos, sin distinción de banderías políticas y literarias; cosa que en nuestros tiempos casi nunca sucede.”

Saben nuestros lectores, por el seguro informe de un amigo de MONROY, cuándo y por cuál ocasión compuso la obra que da principio a la colección de las suyas, puesta por sus amigos allí como una de las más propias para dar a conocer al autor: su oda al Genio revela el de nuestro poeta. Esto querían sus amigos que fuese: leída la primera composición de él, no se puede dudar que acertaban ellos al conferirle el cargo: facultades maravillosas de poeta reunía MONROY; y pocos hubieran quedado a mayor altura en el Parnaso español, si el cielo no le hubiera llamado tan pronto a sí. El idealismo constituía su carácter: era su imaginación riquísima y extraordinariamente nueva; el órgano de su vista, de muy diferente alcance que el de los demás, le presentaba las cosas de otro modo que las perciben los ojos vulgares; y para expresar lo que veía, manaba de sus labios copioso raudal de sonidos, ora enérgicos, ora suaves, armónicos siempre, que recuerdan, sin repetirlos, aquellos dulces y graves ecos, legados a las auras

del Pindo por la lira de Herrera y Góngora, de Cienfuegos y Quintana. Espíritu infundía en su voz le daba tono, un corazón vivamente sensible, generosamente apasionado, que para crear bellezas le estimulaba a buscarlas en asuntos nobles, capaces de ser cantados con robusta dicción. Como Francisco de la Torre y Francisco de Rioja, MONROY escribió poco, pero eligiendo bien: la creación, el cielo, el sol, la libertad, la inocencia, la gloria de la patria, la madre sin hijo, el hijo sin madre; a tan bellos objetos consagró su pluma JOSÉ MONROY: el amor a Dios y a la humanidad, el amor a cuanto hay bueno y bello, anima todos sus escritos; el amor a una mujer, afecto el más natural en un joven, apenas aparece en ellos: como si tuviese el presentimiento de su corta carrera (y lo tendría indudablemente, porque las inteligencias privilegiadas lo adivinan todo), se apresuraba a manejar los asuntos más grandes, antes de haber llegado a la madurez de la edad, necesaria para su mejor desempeño. Son las más de las pocas poesías de MONROY frutos precoces de su ingenio, singularmente hermosos, aunque algo faltos de sazón todavía. La oda El Genio es de aquellas en que falta menos.

Ve MONROY el Genio separado del hombre: nació, según dice MONROY, en la mañana del mundo; y no es el de Adán, hechura de las manos de Dios, quien, para asemejarle a su divino ser, le infundió el inmortal espíritu; no es el de Abel, primer justo y primera víctima de la injusticia en el linaje de los pecadores; no el de Caín, que fundó una ciudad; no el de Jubal, inventor de los instrumentos músicos; no el de Tubalcaín, que labró el cobre y el hierro; no el de Enós, regulador primero de la adoración al Altísimo. Del Edén vuela por los espacios, recorre el universo, conoce a su Hacedor, recibe su revelación y profetiza; y antes de volver a la tierra, produce, hija del asombro y la gratitud, la poesía.

El conocimiento del hombre y sus necesidades inspiran al Genio la ley de la justicia, la luz de las ciencias, el terrible, pero preciso, arte de la guerra: a la fuerza opone la razón, a la barbarie la filosofía, al delirio del politeísmo la verdad de la religión: asentada la cual y segura en la tierra, sube el Genio, como el Redentor, acabada su obra, a las celestiales alturas, cerca del Omnipotente. Ni un solo nombre de criatura humana se lee en esta composición: reuniendo el autor las centellas de divina luz repartidas por el Señor entre los hombres de genio, forma de todas una masa, con la cual crea una

entidad moral, exenta de las imperfecciones de la carne, y semejante a los espíritus angélicos de superior jerarquía. Al pensamiento generador de la obra, corresponde una ejecución casi perfecta: los versos, bien contruidos siempre, y a veces de admirable estructura, envuelven conceptos en general atinados, nuevos y hermosos. Nótese la limpieza y armonía de éstos:

polvo de estrellas anubló mi frente,
y los rayos del sol me deslumbraron.
.Adonde quiera
que mi afanosa vista descubría
otra luciente esfera,
allí volaba yo: crucé la altura;
brillando el cielo frente a mí veía,
el abismo a mis pies negro y profundo,
y allá a lo lejos, oscilando, el mundo.
.....
con el rico tesoro
de mis hebras de oro
su dulce lira fabricó el Parnaso;
el eco de mi voz fue la armonía,
y guirnaldas de nubes, a mi paso,
el coro de los ángeles tejía.

Las conquistas, las irrupciones, las revoluciones todas en el orden físico y en el moral, aparecen bellamente pintadas en las páginas 5 y 6.

vi cien héroes salir, en sus bridones
cruzar el mundo, recorrer la tierra...
Hubo un tiempo después, que una mirada
al dirigir fugaz de polo a polo,
tan sólo vi la nada...
¡Humo y tumbas tan sólo!...

Mas vi también a algunos...

Derramar sobre el mundo la belleza,
y elevar victoriosos
sobre los otros hombres su cabeza
y yo, que los vi ansiosos
de la gloria esplendente
que el talento inmortal siempre ambiciona,
para ceñir su frente
les arrojé un laurel de mi corona.

Los veinte versos últimos de la oda la concluyen magnífica:

Hoy ya, por los espacios elevado,
donde tiendo mi vuelo,
del sempiterno Dios ante la alteza,
por los genios del orbe rodeado,
en las gasas del cielo
envolviendo mi fúlgida cabeza
mientras los mundos a mis pies rodando,
empujados del tiempo, en sombra vana
cual tenues ilusiones van pasando,
esperaré a los mundos del mañana
y en imperioso tono
sus leyes dictaré, desde el palacio
en que, oculto en los pliegues del espacio,
la diestra del Eterno alza mi trono.
Y si atrevido el hombre
quiere seguir mis huellas
y elevar hasta allá su pensamiento,
encontrará mi esclarecido nombre,
bordado con estrellas
en el límpido azul del firmamento.

Hay, empero, algo que notar, poco acertado, en uno o en otro pasaje. Leemos en la primera página:

Volé por el Edén; y conduciendo
las cintas de mi carro la fortuna,
lancéme audaz, rompiendo
las tinieblas del caos insondable,
y el Éter impalpable
en que flotando se meció mi cuna.

Sobre los benditos campos del Paraíso no voló más genio humano que el de nuestros primeros padres; y los sentimientos y manifestaciones sublimes de Adán y Eva en el puro y celestial estado de la inocencia, nada pudieron tener de casual, nada debieron a la fortuna. ¿Qué significa la palabra fortuna antes del primer pecado? Si era la providencia, la inspiración o bendición del Señor, con voces más adecuadas hubiera convenido expresarlo.

vi las ciudades
bordar de vida la desierta esfera,
y al soplo creador de las edades
elevarse fantásticas do quiera,
sus alas de color desenvolviendo,
y hacia mí sus palacios
y sus doradas cúpulas tendiendo.

Ha usado MONROY con frecuencia el verbo éste de bordar, y varias veces, como aquí, no muy ventajosamente. Quien ve ciudades con palacios y cúpulas, mal se las puede representar con alas. Las cúpulas, además, no se tienden; se dirigen, se elevan.

Mañana y ayer, usados con artículo, nada ganan en ello.

Aconsejamos a los jóvenes que principian a versificar, huyan de asonantar consonantes inmediatos, como se ve en estos cuatro seguidos:

con fanatismo ciego;
y a la voz del Eterno
las vi yacer precipitadas luego
en miserable y torcedor infierno.

Torcedor puede admitirse aquí, porque indudablemente se emplea en el sentido de atormentador.

Bellezas y descuidos como los que advertimos en esta obra de Monroy, constituyen el carácter general de las suyas: gran novedad, valiente versificación, contradicciones y desaliño a veces. La que lleva por título *El Arte*, que no está concluida, es hermana digna de *El Genio*: hay grande analogía entre ambas, y versos bellísimos.

TOLEDO

El amigo de MONROY, antes mencionado, nos da acerca de esta composición la nota siguiente:

“Desde el año 1852 no había escrito MONROY ni un solo verso, y parecía decidido a no volverlos a escribir, cuando en 1854 nos sorprendió un día agradabilísimamente, leyendonos su poesía titulada *Mi Dios, mi dama y mi honor*, imitación de la balada de Barrantes, *Esposa sin desposar*, no por su mérito, que en verdad es escaso, sino porque volvía a rendir culto a las Musas. Pocos días después nos leyó el magnífico romance que tituló *Toledo*, y los fragmentos que quedan de la leyenda *El Capitán*: producto, todas tres composiciones, de los estudios históricos a que entonces se entregaba, y de recientes visitas a la corte de los godos y al monasterio de San Quintín.

“Pedíanle con frecuencia versos los periódicos de su país, y hubo de decidirse a enviar una de sus nuevas composiciones, eligiendo al efecto la peor, con ese tino especial que a veces tienen los autores para juzgarse, y que hacía que Cervantes antepusiera el *Persiles*

al Quijote. Publicose, pues, la balada en el número 141 de El Faro Cartaginés, correspondiente al 10 de Diciembre de 1854, no habiéndolo sido la leyenda ni entonces ni después, porque nunca se concluyó. El romance vio la luz pública en el número 582 de La Crónica, que apareció el día 26 de Noviembre de 1858, saliendo dedicado al popular Poeta D. Antonio de Trueba, copiándolo La Esperanza, El Mundo Pintoresco y El Cartaginés, y elogiándolo todos los demás periódicos.”

Y a ejemplo suyo, no podemos nosotros dejar sin recomendación amigable el fantástico desfile que pinta el autor en estos ocho versos:

¡Toledo! Cuando delante
del tribunal de los tiempos,
en marcha lenta y solemne
vaya pasando el ejército
de las ciudades hispanas,
tú llevarás, de derecho,
el pendón, gloriosa enseña
del valor de nuestro pueblo.

LAS DOS PUREZAS

Se publicó en el número 14 de La Revista Murciana, correspondiente al 10 de Setiembre de 1860. MONROY era colaborador de aquel periódico.

A DOLORES

Excelente romance, lleno de melancolía, con más dolor que amor, con más amor a Cartagena (tal nos parece por lo menos) que a la misma Dolores. El autor la llama

vaga imagen de mis sueños,
inspiración de mi numen...

.....

Tú eres el sol de mi cielo...

Pero estudie el lector el romance bien, y no le parecerá tal vez nuestra presunción infundada; fíjese en el verso noveno:

porque mi patria está lejos,

y luego, en el trozo:

si no he de subir al cielo
en brazos de tus virtudes,
que nunca torne a mi patria
ni sus campiñas salude,
ni mire flotar la espuma
de los mares andaluces, etc.

Parece que el autor considera a su patria como capaz de indemnizarle, volviendo a ella, de la perdida de su amor. Pero en la patria de Monroy vivía su madre; y él siempre la amó, cual merecía, ternísimamente. El amor de una buena madre consuela de todo.

A la misma Dolores compuso MONROY un soneto, que se conserva. Háblele titulado Obediencia, y tiene gracia el título. Se trata de un billete, mandado aniquilar en el fuego, y el soneto concluye así:

Te obedezco, Dolores: ya le quemo...

En el fuego amoroso de mis labios.

A DON EMILIO CASTELAR, EN LA MUERTE DE SU MADRE

Bella obra de sentimiento y de fantasía, de amor y de fe tétrica y tenebrosa al principio, después se vuelve tierna, y acaba consoladora y dulce. En la noche de llanto

en que la casa herida por el rayo del infortunio abriga por última vez el cuerpo, ya sin espíritu, de una tierna madre,

...las nubes su melena llevan
flotando en el espacio, y en montones
se juntan y se elevan:
parece que, colgando sus jirones
en la tumba que al mundo encierra inerte,
por la extensión callada
tremolan en los aires de la nada
los negros estandartes de la muerte.

¡Qué propiedad de construcción métrica la de estos dos versos:

llevada en brazos de los ecos gime
la débil voz del desmayado viento!

¡Con cuánta oportunidad, o con qué tino tan feliz, aplicó el poeta la b y la d, consonantes las más débiles de nuestra lengua, para expresar por onomatopeya el quejido ahogado y triste de la naturaleza, que simpatiza con el dolor del hombre! Con igual habilidad está colocado el recuerdo hecho al hijo de los risueños días de su niñez:

¿No te acuerdas, Emilio, de los días
de la ventura y la niñez pasados...
¡Emilio! ¡qué placer! ¿te acuerdas de ellos?

Los veinte y un versos desde

Cuando en la sorda, solitaria noche,

hasta el fin del poemita, son hermosos también, muy sentidos y muy bien hechos. El artificio de la composición (porque también el sentimiento admite cierto género noble

de arte) es como corresponde al caso, grave y sencillo: el amigo exagera el dolor de su amigo, para vencerle en toda su fuerza: a proporción del dolor son las razones para el consuelo, la precisión de someterse a ley común, y las esperanzas en la eternidad. Apareció esta oda en La Discusión, 27 de Febrero de 1859. El Cartaginés, periódico de que fue colaborador MONROY, la reprodujo en 6 de Marzo, y El Mundo Pintoresco en 8 del propio mes y año.

EL CIELO

apareció en el Diario de Cartagena, 11 de Enero de 1860, y en La Revista Murciana, 15 de Setiembre del mismo año.

¡A SIRIA!

Canto del griego

Himno patriótico, bien escrito, en el cual se distinguen varias estrofas, principalmente la que empieza al fin de la página 38, la última de la 39 y ésta:

Sangriento el Líbano, arde
al fuego del torpe crimen,
las ásperas selvas gimen
al eco de la impiedad
para lavar esa sangre,
para apagar ese infierno,
es necesario un eterno
diluvio de libertad.

Salió a luz en la Crónica de ambos mundos, 7 de Octubre de 1860.

LOS DOS ROMEROS

“Esta obra está traducida, como se expresa, de una bellísima composición catalana, de autor desconocido, que se vende en un pliego, como los romances, en Montserrat, cuya Virgen es la que se invoca en el original. La Virgen de la Fuensanta, que se pone en la

traducción, es la patrona de Murcia, cuyo santuario se encuentra a legua y media de dicha población, como a la mitad de la Sierra de Fuensanta, que domina la vega regada por el Segura. Los cuatro últimos versos no se hallan en el original.”

(Nota de un amigo del autor.)

CRUZANDO EL MEDITERRÁNEO

En este romance endecasílabo, cuyos versos recuerdan la vibración de los de Quintana en el Pelayo, se lee al principio:

Tenida en rayos de ilusión, desea
flotar ligera en el extensión, el alma.

Se nos ha dicho que así está escrito en el original del autor; nosotros entendemos que debió querer escribir teñida. Al fin de la pág. 49 leemos que se dice de Italia:

Mentira hermosa, del Edén caída.

Manzana caída del Edén fuera más comprensible para nosotros, porque en el Edén no hubo más mentira que la de la serpiente.

DE LA NOCHE AL DÍA

Con un título muy semejante, se han encontrado estas quintillas de nuestro poeta:

De ayer a hoy
Allá en mis tiempos pasados
¡Tiempos de color de rosa!
Soñé unos versos, trazados
con caracteres dorados

en el álbum de una hermosa.

Versos tristes y amorosos,
que forjó mi fantasía,
que con ojos venturosos
la hermosa, quizás, leía...
¡Dichosos versos, dichosos!

Eran ¡ay! como el latido
de un corazón inocente,
cándido, puro, embebido
en escuchar a otro herido
corazón, que ama y que siente.

Mas los sueños, sueños son...
Y ya desaparecieron,
cual fantástica invención
de loca imaginación:
son ilusiones... que fueron.

Sólo en hora misteriosa,
la hora de los amores,
recuerda el alma dichosa
la imagen de alguna hermosa
entre guirnaldas de flores.

Quizás cabellos undosos
en torno a una faz galana,
de rasgos puros, graciosos,
con ojos siempre amorosos,
con labios siempre de grana.

Y ansiamos con embeleso
para aquel cabello, flores,
ricos perfumes y olores
para los ojos, amores;
para los labios, un beso.

Pero ya pasó la vida,

secando los corazones;
y apagando, a su partida,
la bella antorcha encendida,
que animó los corazones,
 sin dejar al desdichado
otro recuerdo dorado
de su edad más venturosa,
que un triste verso, trazado
en el álbum de una hermosa.

ITALIA

Poesía publicada en La Discusión del 1º de Mayo de 1859, y copiada por El Cartaginés del 19 de Mayo del mismo año.

NUBES

Publicada en El Cartaginés del 9 de Noviembre de 1859.

INSPIRACIÓN

Publicada en El Cartaginés del 10 de Diciembre de 1858. Dedicada a D. Antonio Buendía, médico de Cartagena.

CANTO DEL PROSCRIPTO

Publicado en La Discusión del 27 de Mayo de 1859, y copiado por El Cartaginés de 5 de Junio de 1859.

El Canto del Proscrito es, en nuestro concepto, una de las mejores obras de nuestro poeta: no la señalaremos entre las más elevadas, pero sí entre las más verdaderas. Mucho debió amar a su patria MONROY, cuando tan vivamente acertó a

expresar las amarguras de una expatriación injusta. Léanse con particular atención las diez redondillas en que apostrofa el proscrito a sus opresores, diciéndoles:

¡Ah! si dispone la suerte
que vuestro delirio ciego
apague mi voz de fuego
con el hielo de la muerte,
sonará en la inmensidad
ese acento que os espanta,
al cortar en mi garganta
el grito de libertad.

Y la constante memoria
de mi sangre derramada,
en vapores condensada
al resplandor de la gloria,
caerá, cual justo anatema,
en terrible lluvia hirviente,
sobre esa pálida frente,
que escondéis con la diadema.

Y en la tempestad que brama,
oiréis mi tremendo grito,
que, en un tormento infinito,
a vuestra conciencia llama.

Y en el sol que desaparece
del ocaso por la zona,
veréis la hermosa corona
que el cielo en mi losa ofrece.

Y en el nubarrón que zumba
allá en la extensión vacía,
el sauce que Dios envía
para cobijar mi tumba.

Seguid, asidos al trono,

devorando vuestra vida,
pálida luz extinguida
al fulgor de nuestro encono;
yo, lejos de los hogares
que ayer mecieron mi cuna,
juguete de la fortuna,
cruzaré el mundo al azar;
y para sentir su encanto,
para respirar su aliento,
volará mi pensamiento
sobre las ondas del mar.

El neologismo al azar, en el sentido de al acaso o a la ventura, no es recomendable.

VOY A PARTIR

A Emilia

En esta composición, también en redondillas, puede verse cómo entendía, cómo definía MONROY al amor: es notable por la blandura y pureza de los afectos.

El amor es un dolor
que al alma de luz corona
por eso el alma ambiciona
sufrir dolores de amor.

¿Qué pasa en el sentimiento,
cuando este dolor le inflama?
¿Por qué goza, cuando ama,
de tan sublime tormento?

Es que ardiendo en emociones,
el pecho se abrasa y gime,

porque el latido le oprime
que lanzan dos corazones.

Es que manan sus latidos
arroyos de sangre rojos,
que suben luego a los ojos,
en lágrimas convertidos.

Es que se entrega doliente
la razón al devaneo,
pues las sombras del deseo
borran la luz de la mente.

Es que va la fantasía
subiendo por una escala,
toda flores, toda gala,
toda ilusión y poesía.

Es que en delirante anhelo
tierno el corazón se mece;
es que el alma se engrandece
hasta tocar con el cielo.

Es que piensa hallar allí
la extrema felicidad.

¡Ay, Emilia! ¿no es verdad
que el amor se siente así?

Voy a partir: su rigor
mi pecho a tu pecho fía
escúchame, amiga mía:
yo te encomiendo mi amor;

mi amor, que Dios ha bendito
mi amor, que es constante y ciego
grande, inmenso te lo entrego
devuélvemelo infinito;

pues tú, que sabes amar,
debes sin duda saber

en dónde lo has de poner,
que yo lo pueda encontrar.

En el uso del participio bendito por bendecido vemos una gallardía de muy buen gusto, completamente lícita en la poesía lírica.

En el álbum de esta Emilia se halla la siguiente composición de nuestro poeta.

AMOR QUE MATA

Hermosa niña, de rasgados ojos,
de nacarada tez y labios rojos,
con gracias que el amor formó tan bellas,
escucha mis canciones,
y a sus tranquilos sonos,
si ansias dormir..., te adormiré con ellas.

Era un capullo, que al vergel florido
daba gracia y frescura,
sus hojas desatando;
que llenaba de aroma y de hermosura
al céfiro perdido,
a las flores de Abril ruborizando.

Y era una niña, por demás galana,
que al vergel, juguetona, descendía
durante la mañana:
sus labios virginales y pulidos,
con tibio beso en el botón ponía,
prestando aromas y bebiendo mieles...

Y en tanto, allá escondidos,
temblaban, envidiosos, los claveles;

y temblaban con ellos muchas flores,
porque, posado en ellas un jilguero,
cantaba del capullo los amores,
con canto lastimero.

Amores, todo esencia,
que inspirara en su infancia virgen pura,
sin gustos ni mudanza,
amores del pudor con la inocencia,
amores del placer con la esperanza,
amores de unir flor con la hermosura.

Mas llegaron las brisas del verano,
y el botón entreabriendo
su recatado y oloroso seno,
ámbar precioso por do quier vertiendo,
tuvo, en su orgullo vano,
el aire, siempre, de perfumes lleno.

Y en rosa se tornó pomposa y bella,
y la tierna doncella
que todas las mañanas la veía,
creció también como su amor crecía
y siempre se besaban,
porque siempre, constantes, se adoraban.

Pero el beso de amor, aquel tan puro,
que prenda un tiempo de sus dichas era,
y de su amor seguro,
en vez de hacer durable su ardimiento,
de la rosa lozana y hechicera
quemó las hojas y secó el aliento.

Y la joven preciosa,
la que un tiempo sembraba sus amores,
su gracia candorosa,
por el vergel y la pradera amena...

Miró también borrarse los colores
de sus mejillas, pálidas de pena.

¡Maldito su deseo!

Que la flor y la niña, antes tan puras,
queriendo más de lo que más gozaron,
en triste devaneo
lloraron sus fatales amarguras,
y llorando las dos, se marchitaron.

Y el pintado jilguero que, trinando,
testigo fue de su placer perdido,
siguió siempre cantando;
y sintiendo su suerte
con triste son y gemidor quejido,
cual cantó su pasión, cantó su muerte.

Llora, pues, tus enojos,
hermosa niña de rasgados ojos,
con gracias que el amor formó tan bellas,
y escucha mis canciones;
que a sus tranquilos sonos,
si ansías dormir, te adormiré con ellas.

EL ECLIPSE DE SOL

Obra digna del asunto, y es quizá cuanto pueda decirse; dejando a un lado los terremotos, las inundaciones y los huracanes, en fin, las escenas grandes de devastación, producidas por la naturaleza irritada, el eclipse total de Sol ofrece un espectáculo de majestad muda y severa, quizá el más imponente para cuanto vive. Sin nubes, que desde acá abajo encubran el inmenso disco del gran luminar, él se oscurece arriba, como si se fuera a extinguir su luz, conservadora de nuestra existencia. No nos suena bien aquello de

el negro espejo del inmenso abismo,
que miras a tus pies amontonarse.

Amontonarse no parece propio de abismo.

En el verso ,
los azules perístilos del cielo,

hay la licencia de usar como esdrújula una voz que no lo es; pero sólo hallamos que admirar en el trozo siguiente:

¡Qué momentos, oh sol! ¿Por qué apartada
con empeño terrible
conservas de los mundos la mirada,
¿será que ver no puedes impasible
al crimen y al encono
sentados ¡ay! sobre brillante trono,
ni agitados los mares,
ni rotas las entrañas de la tierra
al rudo golpe de implacable guerra,
ni los santos altares
del bien y del derecho destruidos,
ni esas flores que, en campo de dolores,
recogieron los pueblos oprimidos
con sus invictas manos,
marchitas en frescura y en colores
al aliento mortal de los tiranos?
¡Ah, si tu faz pudiera
contemplar otro mundo y otros hombres,
al lucir otra vez sobre la esfera!
¡Si destacarse viera,

sobre un manto, de siglos empolvado,
pirámides sin fin de tumbas frías
selladas con los nombres
del poder y grandeza de otros días,
inmensos restos del error pasado,
despojos del destino,
que el ronco canto de victoria alzarán,
y eternos señalarán
a los futuros pueblos el camino!
¡Ah! yo también de mi canción el vuelo
alzaría con éxtasis profundo,
si al dorar otra vez tu luz el cielo,
dorara un sol de libertad al mundo.

Parece, al ver este noble deseo de libertad, que había nacido el autor y vivía en otros tiempos, ya por dicha distantes. Pero habla como hombre ansioso del bien de la humanidad entera, como D. Dionisio Solís, por los años de 1822, escribía en un soneto célebre:

¡Oh sol! entra en la espléndida carrera
que el dedo te señala omnipotente
al asomar por las etéreas cumbres;
y tu increado Autor piadoso quiera
que desde Oriente a Ocaso eternamente
pueblos felices en tu curso alumbres.

Esta composición al Eclipse fue publicada en La Discusión, a 24 de Julio de 1860, y la copiaron Las Novedades del 27 inmediato.

LA INOCENCIA

Diálogo lleno de frescura y de gracia, como las Doloras del Sr. D. Ramón Campoamor.

EN EL DÍA DE TU SANTO

Un romance de días: y es excelente. ¡Cuántas coplas no se han hecho, y se hacen y harán, de felicitaciones, que a los cuatro días no pueden leerse! No es ésta así: aquellas suelen ser obras de compromiso, de cortesía, de galantería, de vanidad acaso: ésta, dictada por el sentimiento, es una buena obra de un buen poeta.

Se nos han remitido últimamente unas redondillas de MONROY, con el título de Mi cumpleaños. Copiaremos aquí algunas de ellas.

MI CUMPLEAÑOS

A Elvira

¡Uno más...! Sigue la suerte
entre los años perdida,
sacándonos de la vida
por las puertas de la muerte.

¿Con que, muere la virtud,
y se acaba la existencia!

¿Con que, espira la inocencia,
y espira la juventud!

¡Un año más...! Al mirar
helarse mi pecho ardiente,
lo siento sobre mi frente
rápido y vago pasar.

¿A dónde fue la fragancia
de la flor de la niñez?

¿A dónde la sencillez
de los juegos de la infancia?

¿Te acuerdas, Elvira? El sol
brillaba siempre en la esfera,
sin que una nube viniera
a deslustrar su arrebol;

pasaban en un momento
felices hora tras hora,
toda era rayos la aurora,
y todo aromas el viento.

Edad de amor y de fe,
edad de dicha y de calma,
ven, y despierta en mi alma
recuerdos que tanto amé;

ven y deposita en mí
tus sueños de rosa y oro...
¿No ves, edad, que, si lloro,
estoy llorando por ti?

Mas ¡ay Elvira! dispensa
que el alma venga a verter
entre recuerdos de ayer
lo que siente y lo que piensa.

Tú fuiste niña... ¿Cariño
no tienes a aquella edad?
¡Ay, Elvira! ¿no es verdad
que es muy hermoso ser niño?

Compara: ya no se alcanza
la gloria que entonces fue.
¡Cuánta esperanza sin fe!
¡Cuánta fe sin esperanza!

Perdona otra vez: derecho
a tu perdón tengo ya;
que ha tiempo sufriendo está
mi pecho como tu pecho.

Ha tiempo cruza mi suerte
los aires del desengaño...
¡Cielos! hoy cumplo otro año,
otro paso hacia la muerte.

Mas ¡qué idea! su pavor
no turbe más mi alegría.
Escúchame, amiga mía:
quiero contarte mi amor.

Hay una deidad, Elvira,
que ciego mi pecho adora;
yo lloro cuando ella llora,
yo suspiro si suspira.

Su ropaje son los cielos,
sus lágrimas son las flores;
brinda un goce sin dolores,
ofrece un amor sin celos.

Nadie resiste a su ardor,
ni el sabio, el potente, el loco...
No dirás que pido poco.
¿Te gusta, Elvira, mi amor?

Amante de tal valía...
¿Fuera mucho presumir?...
¿No es verdad que es de sentir
que no quiera serlo mía!

ISIDORO MÁIQUEZ

Como ilustración a esta oda (publicada en *El Cartaginés*, a 28 de Abril de 1859, y en *El Mundo* a 17 de Julio del mismo año), conviene reimprimir aquí una nota de D. Leandro Fernández de Moratín, que se halla en el tomo IV de sus Obras, dadas a luz por la Real Academia de la Historia (Madrid 1830 y 1831), páginas 345 y siguientes:

“Isidoro Máiquez, natural de Cartagena, tejedor de sedas, aficionándose al teatro desde su juventud, empezó a representar en las compañías cómicas de Valencia. Tal es el principio que han tenido casi siempre los actores de España. Hijos de padres humildes, aplicados tal vez a algún ejercicio mecánico, inclinados a ver comedias y representarlas, y resueltos, por último, a abandonar su oficio por un arte en que es tan difícil acercarse a la perfección; sastres, carpinteros, impresores, zapateros, bordadores, peluqueros, monaguillos, soldados, cocheros, tejedores, confiteros, albañiles; esto han sido en sus primeros años los que con más o menos habilidad han ocupado la escena española desde Lope de Rueda hasta nuestros días. Lo que ciertamente debe asombrar, es que entre tales cómicos hayan sobresalido algunos, no inferiores en su clase a los más celebrados de los teatros extranjeros. ¡Qué fuerza de talento natural han necesitado para formarse, cuando les faltaban los auxilios de la educación, de la instrucción, del trato culto de la sociedad; en suma, cuando era necesario que cada uno de ellos buscase y hallara los principios de un arte que nadie enseña entre nosotros! Pero, como sea cierto que los primeros hábitos determinan para en adelante el carácter intelectual y moral de los hombres, toda la habilidad de nuestros mejores cómicos se ha reducido siempre a la imitación de la ridiculez vulgar, y han sido muy pocos los que hayan sabido acercarse a la delicadeza, a la gracia decorosa, a la urbanidad y elegante expresión de la buena comedia. No llegando a esto, ¿quién debería exigir de ellos la sublimidad que pide la tragedia, en su declamación robusta, heroica, patética y vehemente?

Máiquez, después de haber representado algunos años en Madrid sin aplauso (actor extremadamente frío, que entendía y no expresaba sus papeles), pasó a Francia en el año de 1799: vio en París el teatro francés, y no necesitó más. Estudió a Talma con una atención reflexiva, de que él sólo era capaz. La acción, el gesto, la entonación, las transiciones, los extremos de dolor, de alegría, de orgullo, de abatimiento, de rencor, de furia, cuantos afectos componen la imitación trágica, otros tantos observó y retuvo; y como su defecto único era la frialdad, no halló en sí obstáculo ninguno que vencer, ni un solo resabio que destruir. Aún hizo más. Conoció que no debía copiar, sino imitar, los excelentes modelos que veía en el género trágico y cómico; y, penetrada la razón del arte, variar, modificar su declamación, y establecer la línea que debe separar la expresión francesa de la que puede ser agradable a un auditorio compuesto de españoles.

Cuando volvió a Madrid, se dijo, al ver sus primeras representaciones, que copiaba a Talma en las mismas piezas que él repetía, traducidas a nuestra lengua; pero cuando se le vio desempeñar otras que se habían escrito después que él vino de Francia, se echó de ver que no era un copiante servil, sino un profesor eminente. También se dijo (¿qué desaciertos no dice la envidia?) que en la tragedia era muy buen actor; pero que sólo hacía tragedias, y que persuadido él mismo de su nulidad para los caracteres de nuestras comedias antiguas, siempre se abstendría de representarlas. Herido su orgullo (que era igual a su mérito), conoció la necesidad de sobresalir en todos los géneros para confundir a la ignorancia, y lo consiguió, representando personajes y afectos de tan diferente naturaleza, que parecía imposible aspirar en todos ellos a la perfección, y él supo hallarla. *García del Castañar*, *Fenelón*, *El Vano humillado*, *Otelo*, *Orestes*, *El Pastelero de Madrigal*, *La Casa en venta*, *El mejor Alcalde el Rey*, *La Zaira*, *El Rico Hombre de Alcalá*, *El Distraído*, *Pelayo*, *El Convidado de piedra*, *Numancia destruida*; en suma, las tragedias extranjeras, las españolas, las piezas ligeras del teatro francés, las antiguas y modernas del nuestro, hallaron en él un actor que nunca ha tenido semejante.

Ensayaba a sus compañeros en los papeles que habían de hacer con él; pero nunca trató de darles una instrucción metódica del arte, ni les comunicó las máximas que él había adoptado como principios seguros para acertar en él. Su habilidad fue un secreto: ni tuvo rivales ni quiso discípulos: con él empezó la gloria de nuestro teatro en la representación, y con él acabó.

Su vida fue una continua alternativa de satisfacciones y disgustos. Empeñado y pobre muchas veces, otras opulento; desterrado por el gobierno de José Napoleón, y restituido después por el mismo a la patria; cuando ésta logró sacudir el yugo extranjero, Máiquez, digno intérprete de las ideas de libertad, excitó el entusiasmo general con la imitación de afectos y acciones heroicas, recibiendo en la escena coronas y aplausos, hasta que, por último, llegó a verse otra vez odioso a la Corte, desterrado, falto de salud y medios, y en edad que no resiste como la juventud a los desaires de la fortuna. En vano la generosa amistad de sus compañeros procuró dilatar su vida, haciéndola menos infeliz. Murió en Granada, en el año de 1820.”

LA VICTORIA DE TETUÁN

Buena, muy buena obra, menos ideal que otras, más correcta que muchas, llena de patriotismo y de valentía. Allí se dice que la victoria

es el beso de amor, que ronco brota
de los ardientes labios de la guerra;

allí, más adelante, leemos

que los brazos del déspota se oprimen
donde los brazos de la cruz se abren;

allí, por último, que

La tumba de los hombres es la muerte,
la tumba de los héroes es la gloria.

Se publicó en La Discusión de 8 de Febrero de 1860, y en el Diario de Cartagena de 21 del propio mes.

EL BESO

Otro soneto escribió MONROY, que se ha conservado: es de asunto y consonantes forzosos. Helo aquí:

CON UN DURO

(En boca de un desesperado.)

Soneto

Sentí, al pisar de nuestro mundo el suelo,
de perder a mis padres la amargura;
no supe qué era amor ni qué hermosura,

ni hallé un amigo a quien decir mi anhelo.

En la tumba final del desconsuelo
gime mi corazón: si, por ventura,
ansioso busco a Dios tras esa altura,
y al cielo miro, se oscurece el cielo.

Nada soy, nada tengo, nada valgo;
he dado a la ilusión mi adiós postrero:
¿puedo ya en adelante creer en algo?

Ni honores alcancé, ni fama espero;
entré muerto en la vida, y muerto salgo.
Me queda un duro: ¿para qué lo quiero?

ÚLTIMOS MOMENTOS DEL DILUVIO

Debe ser un fragmento, aunque al principio no se dio como tal por los que se han ocupado en recoger los versos de MONROY.

Salomón Gessner, escritor alemán, suizo de nación, que obtuvo gran celebridad a fines del siglo pasado, extendió en prosa otro fragmento, dedicado a representar los últimos momentos de dos amantes en el Diluvio. Nada se parece el fragmento de MONROY al de Gessner: hoy, que las obras del autor suizo no son ya de nadie leídas, quizá no parezca fuera del caso agregar aquí, traducido, el fragmento indicado.

Una escena del diluvio

Semira y Semín

“Ya las torres de mármol yacían profundamente sumergidas; ya sobre la cumbre de las cordilleras corrían negras olas como montañas; ya sólo alzaba un monte su erguida cabeza sobre las aguas. Horrible agitación reinaba en torno de sus azotadas pendientes, donde gritaban desesperados los infelices que subían a su cuna, perseguidos por la muerte en las olas, que les iban sin cesar bañando las plantas. Aquí se desgajaba del

monte una colina, y cargada de hombres dando alaridos, se precipitaba con ellos en el espumoso piélago; allí reunidos los turbiones, y trocados en furioso torrente, se llevaban al hijo que se esforzaba a salvar a su padre moribundo, o arrastraban a la afligida madre con sus hijos en brazos.

Sólo descollaba, exento de la devastación, el pico más eminente de la cima, donde Semín, generoso mancebo, a quien poco antes había jurado eterno amor la más virtuosa de las doncellas, había puesto en salvo a su adorada Semira, y donde, en medio de la más deshecha borrasca, se encontraban solos, porque las aguas habían acabado con el resto de los mortales. Abalanzábanse las olas a ellos, retumbaba sobre ellos el trueno, bramaba a sus pies un mar enfurecido. Espantosa oscuridad los envolvía cuando los relámpagos no alumbraban la cruel escena; cada nube amenazaba horrores con su negra frente; cada ola tropezaba con mil cadáveres, e impelida por los aquilones, corría en busca de más estragos.

Estrechó Semira a su amado contra su corazón palpitante, y vertiendo llanto, que regaba sus mejillas pálidas, mezclado con las gotas de la lluvia, exclamó con voz balbuciente: ‘Semín, amado mío, ya no hay salvación para nosotros; por todas partes la muerte nos acosa rugiendo. ¡Oh desolación! ¡oh desventura! Cada vez se nos acerca más nuestro fin. ¿Cuál de esas olas, ¡ay! cuál será la que nos sepulte? Sostén, sostenme con tus brazos trémulos, amado mío: pronto no existiré, pronto no existiremos, confundidos ambos en el universal trastorno. Ahora... Hacia aquí viene rodando... ¡Cuán espantosa! Ya llega, iluminada por los relámpagos. ¡Favor, oh Dios, Dios, nuestro juez!’ -Dijo, y cayó en brazos de Semín.

Ciñó con ellos a la desfallecida amante, sin poder desplegar los labios, y sin ver ya el inminente exterminio, sino sólo a su dulce prenda reclinada, exánime en su seno; y padeció por ella más que con el horror de la muerte.

“Besó entonces aquellas mejillas, que tenía sin color la fría lluvia, y estrechola más fuertemente, diciendo: 'Semira, adorada Semira, recóbrate y vuelve a contemplar este

desolador espectáculo: vuelvan a mirarme tus ojos, vuelva a decirme otra vez tu marchito labio que me amas hasta la muerte: otra vez, antes que las olas nos arrebatén.'

Volvió ella en sí cuando él enmudecía; dirigióle una mirada llena de indecible ternura y pena, y tendió luego la vista sobre aquel estrago. '¡Dios y mi juez! exclamó: ¿no hay remedio, no hay misericordia que nos alcance? ¡Cómo se estrellan las oleadas! ¡cómo retumba el trueno! ¡con qué aparato de terror se anuncia la implacable venganza! ¡Oh Dios! Nuestros años corrían en la inocencia; Semín era el más virtuoso de los jóvenes... ¡Ay! ¡ay de mí! Todos los seres que ornaban de goces mi existencia, todos han perecido. Y tú, la que me diste vida... ¡oh cruel espectáculo! Separada de mí por las aguas, todavía levantaste la cabeza y los brazos para bendecirme, cuando fuiste abismada. Todos perecieron. Y sin embargo... Semín, Semín, el mundo asolado y desierto sería para mí un paraíso contigo. Vivíamos inocentes, mi Dios; y ¿no hay salvación, no hay piedad para nosotros? Pero ¿qué dice mi corazón angustiado? Perdóname, ¡oh Dios!: ya morimos. ¿Qué es en tu acatamiento la inocencia humana?'

Sostuvo el mancebo a su compañera, a quien el huracán vencía, y dijo: 'Sí, mi adorada: todo viviente ha sido arrebatado a la tierra, y en el estruendo de la devastación ya no grita ningún moribundo. Carísima, carísima Semira mía, el instante próximo es el último nuestro. Se acabaron todas las esperanzas de esta vida; todo el venturoso porvenir que nos figurábamos en las horas placenteras de nuestro amor, se deshizo; vamos a perecer. La muerte sube y corre en torno de nuestros muslos vacilantes; pero no, ¡no esperemos como réprobos ese general destino! ¡Moriremos! Y ¿qué fuera para nosotros, amada mía, qué fuera la vida más larga y deliciosa? Una gota de rocío pegada a un peñasco, de donde se desprende al mar cuando el sol asoma. Esfuerza tu ánimo: las delicias y la eternidad están más allá de la vida. No temblemos al pasar allí: abrázame, y esperemos así nuestra suerte. Pronto, Semira mía, pronto nuestras almas volarán sobre estos estragos; entregadas al goce de una bienaventuranza inexplicable, volarán sobre ellos: tanto me atrevo a esperar, Dios mío. Sí, Semira, levantemos las manos al cielo: no debe el mortal juzgar a la Providencia. El que inspiró el soplo vital en nosotros, envía la muerte al bueno y al inicuo; pero ¡dichoso el que ha caminado por la senda de la virtud! No pedimos la vida, ¡oh infinitamente justo! seamos comprendidos en tu sentencia;

pero anímanos con la celeste esperanza de aquel bien inefable que ya no puede turbar la muerte; y ruja en buen hora el trueno, y breme la borrasca, y estréllense sobre nosotros las olas. Alabado sea el justo; su alabanza sea el último pensamiento de nuestras almas en el cuerpo falleciente.'

El valor y el júbilo que reanimaron el semblante de Semira le volvieron su hermosura; y alzando las manos entre la tormenta, prorrumpió: 'Sí, esa divina, esa inmensa esperanza, la siento ya toda: alabe al Señor mi labio, y viertan lágrimas de alegría mis ojos hasta que los cierre la muerte cercana, pues nos está aguardando un cielo con mil venturas. Nos habéis precedido vosotros los que fuisteis objetos de nuestro cariño; pero pronto tornamos a veros: ya vamos. Ante el sollo del Altísimo están ya los justos, a quienes después del juicio ha congregado en su presencia. Truenos, rugid; olas, bramad: vosotros sois el himno de su justicia: destrucción, ven a nosotros. -¡Mira, amado mío! abrázame, que allí viene la muerte; en aquella ola negra viene. Abrázame, Semín, no me dejes. ¡Oh! ya me levanta el agua.

Yo te abrazo, Semira, decía el joven; abrazada te tengo. Muerte, se bien venida: aquí estamos. ¡Alabada sea la justicia eterna!

“Así dijeron, y la ola los arrebató abrazados.”

LO QUE DICE MI MADRE

Aunque la composición titulada Génesis, que principia en la pág. 169, sea en la opinión de muchos y en la humilde nuestra, la obra de MONROY más poética, más alta, la mejor, en fin, de las suyas, nos atrae con invencible hechizo esta especie de epístola familiar de la pág. 131: parece sin duda una traducción, en buena poesía, de los afectos que una madre ha expresado en la prosa de la verdad; nos parece aún otra cosa. Cuando una digna madre tiene lejos de sí a su hijo por el bien de él, porque está, como JOSÉ MONROY, estudiando con aplicación y lucimiento, no hay razón para sentir la ausencia del hijo tan dolorosamente. ¿Habría, pues, en estas preciosas redondillas

melindre, afectación, exageración impropia, ficción inoportuna, falsedad ridícula y vituperable? ¡Ah! no: cuando los espíritus superiores exageran (al parecer), es que presienten, es que adivinan, es que ven lo que para menos felices inteligencias no es perceptible. MONROY presintió, adivinó y expresó fielmente el dolor de su amante madre en la ausencia más larga y triste, en el destierro a la eterna vida, en la separación del sepulcro: en Setiembre de 1861 adquirirían completa y lastimosa verdad aquellas redondillas:

Hoy sólo puedo exclamar

en amante desvarío:

“¿En dónde estás, hijo mío,
que no te puedo abrazar?”

.....

(Habla la Madre con la naturaleza.)

Dile que mi amor es fiel,
dile que mi afecto es ciego,
dile que si al cielo ruego,
estoy rogando por él.

.....

¿Qué otro consuelo quedar
puede ya a mi padecer?
¡Es tan hermoso creer!
¡Es tan hermoso esperar!

.....

Dejadme, sí; que el dolor
mis lágrimas borrarán:
dejadme sentir mi afán,
¡dejadme llorar mi amor!

Detengámonos frente a la humilde tumba de nuestro poeta: bastan estos borriones para señal de nuestra estimación al hombre, de nuestra admiración al florido ingenio;

sobran para que el de nuestros lectores le comprenda, sienta con él, y le rinda el tributo de dolor y respeto que se le debe.

Gran corazón y fantasía valiente le destinaban a ser insigne escritor; poca edad y poca importancia dada por él al ejercicio de sus facultades poéticas, le impidieron probarlas todas, y privaron a sus ensayos del lustre con que hubieran podido mostrarse al mundo, habiéndolos estudiado más. Frecuentísimo ha sido entre los poetas de España ejercitar el numen para distraer el ánimo de otras muy distintas ocupaciones. Garcilaso y Ercilla escribieron versos entre los horrores de la guerra; Fray Luis de León descansaba con ellos de sus estudios teológicos; Pablo de Céspedes tomaba la pluma en la mano, fatigada de mover los pinceles. La poesía pide para sí toda la atención, toda la actividad y la vida entera del hombre: así hubo quien escribiese La Ilíada, La Eneida, La Divina Comedia y Las Lusíadas; así compusieron sus inmortales odas Píndaro y Horacio. Poeta, y no más, dice a sus elegidos la Musa que los llama; profesor, y por entretenimiento poeta, le han respondido muchos esclarecidos ingenios españoles: en pena de este aciago desaire, nuestra epopeya sólo sube hasta la Araucana. A gran altura lírica hubiera llegado MONROY, a no faltarle vida: el canto del verdadero poeta constituye en nuestros tiempos ya profesión respetable y útil: Homero, en la época actual, no hubiera mendigado de puerta en puerta; no necesitó mendigar, como el ciego cantor de la ruina de Troya, el ciego cantor de la caída del hombre. En los campos de la inmortalidad, vestidos de verdores eternos, bañados de perpetua luz, Espronceda habrá tendido los brazos a MONROY, llamándole hermano; Quintana, hijo. Acá, en la vida de las tinieblas y del error, dudamos qué lugar señalarle, que no le pueda ser disputado entre los herederos del gran Quintana; pues, como ha dicho el Sr. Castelar con la sagacidad y precisión del filósofo, «no se puede juzgar a MONROY por lo que ha dejado, sino por lo que se ha llevado consigo.» De lo que se llevaron también consigo Lucano y Garcilaso, jóvenes, Francisco de la Torre y Francisco de Rioja, viejos, que debió ser mucho, nadie ha podido hablar con certeza; lo que dejaron, sea mucho, sea poco, goza de general aprecio. Sin oponer nombres a nombres, ni género a género, ni un tiempo a otro, recojamos las escasas, pero preciosísimas reliquias de la actividad intelectual de MONROY, y estimémoslas como se estiman las de Rioja. Tres versos del

malogrado joven, levemente cambiados, nos dicen el carácter de su poesía, su gloria en España, y sus merecimientos para el cielo:

El eco de su voz fue la armonía,
y celestes guirnaldas a su paso
el coro de los ángeles tejía.

J. E. HARTZENBUSCH.

PROLOGO DI NARCISO CAMPILLO

Entre la multitud de libros que en nuestra época se imprimen, un libro nuevo se presenta ahora en la escena literaria. Comparado con otros de su índole, que suelen obtener los fáciles elogios de los periodistas, puedo aspirar justamente a mayor estimación; pero, modesto en su objeto y hasta en su título, sólo se propone coleccionar las poesías que andan acá y allá diseminadas en diversos papeles, para presentarlas juntas en un volumen a las ilustradas personas que separadamente han leído parte de ellas, favoreciendo al autor con plácemes entusiastas y benévolos juicios.

Se adivina que puede tener además un segundo fin. El hombre que durante algún tiempo ha elevado su espíritu y dilatado su imaginación, viajando por aquellos países donde la naturaleza se ostenta más rica, más variada y amena, y en donde pasados siglos de prosperidad hicieron brotar grandiosos monumentos, al volver a su patria, dejando tras sí tantas bellezas, no se contenta con llevar de ellas un vago recuerdo que los días debilitan y oscurecen; sino que, ayudándose del lápiz y la pluma, logra trasladarlas, ya como son en sí, ya como se reflejan en su propio pensamiento. Que pasen los años; que la edad acumule su nieve sobre la cabeza del viajero; sentado al calor de la lumbre, mientras el viento y la lluvia azotan los vidrios de su ventana, contempla las ciudades y campos que recorrió en otro tiempo: ve sus templos, sus palacios, sus estatuas, la hervidora muchedumbre de sus calles, el dorado sol y los árboles y flores de su praderas, los arroyos donde los sauces se bañan, donde las aves cantan seguras; y, siempre que su voluntad lo desea, goza armonías, perfumes, luces, perspectivas de lejanos climas. A semejanza del viajero, ¿querrá el autor conservar viva en estas poesías la memoria de la más noble del hombre, que es la primera juventud; y de una primera juventud como la suya, rodeada siempre de los espléndidos horizontes de la poesía? Creo que sí; la mayor parte de los estudiosos abandonan la literatura, cuando mejores frutos podían producir, para dedicarse a la política y otras ocupaciones que estúpidamente suelen llamarse cosas serias en contraposición a las letras como si estas fuesen asunto de burla y regodeo; pero aún cuando las abandonen, siempre les queda

algún amor a ellas y algo de su esencia divina, también el ánfora ya vacía, conserva los perfumes del bálsamo que contuvo.

Siguiendo el autor la corriente de nuestra época, ha trocado hace algún tiempo por la pluma del periodista la lira del cantor: ¡lástima que se malogren así tan elevados talentos! ¡desgracia es, y no leve, que la escasa protección concedida al literato lo transforme al cabo en adalid de tal o cuál partido! Punto es este que da lugar a tristes y dolorosas reflexiones. Fácilmente se alcanzan, y por eso las omito.

Las presentes composiciones tienen para el público e interés de su indisputable mérito. Aunque el autor ha desdeñado siempre esos torpes manejos que con tanta frecuencia sirven para obtener hiperbólicos elogios de gacetilla, la estimación de los doctos le concede el distinguido lugar que entre los poetas ocupa. Sus poesías no son versos rimados; sino verdaderas poesías. Tan pocas ocasiones se presentan de decir otro tanto, que ahora lo digo con júbilo; pues así logro a un tiempo rendir tributo a la amistad y a la justicia. A la amistad, porque mi afecto al autor se extiende a sus obras: a la justicia, porque Pongilioni, como sujeto a las condiciones de hombre, ha sentido, ha pensado, sentido y querido, y como poeta ha dado a sus ideas, sentimientos y aspiraciones un carácter entusiasta, melancólico y profundo. Piensa en mí, Ave María, En el Mar, La Última Puerta, La Niña Pálida y casi todos sus cantos, son los mejores testigos de esta verdad. Respecto a la dicción, Pongilioni es generalmente correcto. Educado en Sevilla, sigue su escuela literaria en cuanto es compatible con el más amplio horizonte poético que la inspiración y la filosofía, desdeñando erróneas tradiciones, presentan hoy a nuestros ojos.

En esta colección aparecen composiciones firmadas en 1853; es decir, cuando tenía escasamente el autor 18 años. Por el acierto con que están escritas, demuestran que no han sido las primeras, ni de las primeras; y por, tanto, que Aristides Pongilioni ha sentido la inspiración desde su niñez, mucho antes de conocer los preceptos literarios; si bien ha perfeccionado luego con el estudio las no comunes dotes de su natural talento. Quédese para otros, bien hallados con su pereza y dormidos en el sueño de su inteligencia, el creer que la inspiración por sí sola basta para emprender y acabar obras

dignas de memoria como si la inspiración fuese otra cosa que una semilla capaz de esterilizarse o dar sazonados y copiosos frutos, según que el abandono o el esmerado cultivo agoten o desenvuelvan sus gérmenes de vida. No contento Pongilioni con la lectura y meditación de los principales autores españoles y de los clásicos antiguos, ha buscado, en literaturas extranjeras nuevas bellezas que admirar, nuevas sendas que recorrer, nuevas tentativas de adelanto hacia el ideal poético. Lamartine y V. Hugo, Byron, Goethe y H. Heine, Dante y Manzoni han sido bajo este aspecto brillantes antorchas encendidas en su camino, fieles consejeros y expertos guías que lo han mostrado los precipicios que debía evitar, los dilatados espacios que debía recorrer. Hay esparcidas en estos poetas cuantas cualidades concibe la imaginación en el tipo ideal de la poesía: amplias miras y virilidad de la inteligencia, sentimientos y, pasiones que vibran, poderosamente con todos los tonos de la naturaleza, intuición, y entusiasmo llevados hasta la profecía. Pongilioni estudió a estos genios; y su estudio no fue perdido.

Dije ya que sus composiciones tienen para el público el interés de su indisputable mérito. Para mí tienen además otro interés no menor; pues, las contemplo asociadas a los mejores días de mi juventud y de mi vida. Estos son los días en que el pensamiento va conociendo con asombro el caudal de sus fuerzas; en que es virgen el sentimiento, la naturaleza ríe y el alma canta. El sol de la poesía brilla entonces siempre, como esas lámparas piadosas de los santuarios que arden infatigablemente noche y día. Unido a Pongilioni en esta época por los lazos de la amistad más verdadera, iguales ambos en edad y en nobles aspiraciones, juntos para la lectura y meditación de las mejores obras, no podíamos menos de contemplar bajo el mismo aspecto y resolver en la misma síntesis las diversas cuestiones que aún hoy se debaten en la arena literaria; no podíamos menos de influir mutuamente el uno en el otro en genio, en gusto, en crítica, en la manera de ver las cosas, que es la primera ciencia del poeta. Los mismos autores teníamos para el estudio, la misma naturaleza para teatro de nuestras observaciones.

Cuentan que, en los albores de la historia, cuando era joven la tierra y la cercaban mares vírgenes todavía, dos hombres ahuecaron el tronco de un árbol y se lanzaron a las aguas. Vieron desaparecer la orilla, renacer la ola perpetuamente de la ola, oyeron ruidos, gritos, murmullos y armonías desconocidos de los bosques y se sintieron

abismados flotando entre el infinito del océano y el infinito del firmamento. Nada expresa mejor el estado del alma humana cuando despliega su vuelo por las altas regiones de la ideas; nada mejor nuestro estado propio en aquella época muerta ya en el tiempo, mas viva siempre en nuestra memoria. Porque de ella nunca pueden borrarse los años pasados en Sevilla, donde aún parecen vibrar las voces de Herreras y Riojas; donde la inspiración y la fe han escrito en lienzos, bronces y mármoles poemas imperecederos y maravillosos y una gloriosa pléyade de genios brilla con resplandor continuo, como soles sin ocaso. Horas y días de entusiasmo y meditación, de esas largas conversaciones en que se purifica el alma y dilata la inteligencia, hemos gozado en aquella ciudad, madre de artistas y poblada de tradiciones inagotables: paseando entre verdes arboledas cubiertas de azahar y llenas de penetrantes perfumes; vogando a lo largo del río a la sombra de sauces, cipreses y palmas; contemplando en Itálica las despedazadas ruinas de un gran pueblo; admirando el árabe alcázar de Abdalasis, don Pedro y María de Padilla, o abismados en la catedral gótica, vibrante y animada con murmullos sonoros, venerable por su majestad y grandeza, donde entre las sublimes sombras resplandecen como estrellas en la noche y parecen moverse y andar las estatuas de santos, vírgenes, grandes hombres, obispos, mártires y reyes, y no se puede pensar sino en cosas infinitas. Entonces, con el alma estremecida, hubiéramos podido decir a la inspiración: amiga, hermana mía, tu mano me ha tocado y yo la siento.

Así, pues; el talento poético de Pongilioni y el mío, si es que alguno tengo, son hermanos gemelos que han dormido en la misma cuna y se han alimentado del mismo pecho, bajo el mismo sol y en iguales días. ¿Cómo, además de su indisputable mérito, no han de tener para mi un interés particularísimo estas poesías, cuando en ellas veo parte de mi propio pensamiento, a la manera que el autor verá el suyo reflejado en las mías? ¿Y con qué fin, ni bajo qué pretexto había yo de ocultar esta hermandad en el pensamiento y el arte, pues tanto me honra, siendo hoy el día en que mis excitaciones y deseos logran su empeño de que se publique este libro?

Ojalá lo sigan otros y otros de la misma índole, como lo espero; pues aunque el autor se propone abandonar la poesía, no cumplirá ciertamente su propósito: eso pueden hacerlo fácilmente los versificadores; pero el que es poeta, lo será hasta que se

muera. Dicen todos que vivimos en un tiempo de indiferentismo y prosa. Yo no lo niego, pero en honor de la raza humana, creo que aún hay quien responda a la voz de la bondad, de la verdad y de la belleza: creo que aún existen inteligencias elevadas y corazones sensibles; personas para quienes la literatura no está fuera del número de las tareas serias, ni es el poeta un delirante, ni la poesía griego. A ellas y sólo a ellas se dirige este libro, para ellas fue escrito, y ellas sabrán darle el puesto que en su estimación merece. ¡Quiera Dios que sea tan distinguido y noble como lo tiene en el ánimo de quien dicta con efusión las presentes líneas!

Narciso Campillo.

Cádiz 24 de Setiembre de 1865.

¿Qué es este libro? Para el autor, una piedra miliaria en el camino de su vida; para algunos de su amigos, una serie de recuerdos de otros días; para el público, probablemente, un libro más.

A. P.

Cádiz: Setiembre 1865.

PROLOGO DI FERNANDO DE GABRIEL

Dichosamente la centralización que, entronizada en la vecina Francia al expirar el pasado siglo y en los albores del presente por la tiranía revolucionaria y el despotismo napoleónico, ha sido después importada entre nosotros, no ha logrado aún, ni creo que logrará en mucho tiempo, concluir con la fisonomía particular y la existencia autonómica de las diferentes porciones que constituyen nuestra España. Si el régimen a que aludo puede ser conveniente y aún necesario en el terreno de la política, y hasta determinado punto, y sólo hasta determinado punto, en el administrativo, indudablemente es dañoso y de funestos resultados si se le considera bajo el punto de vista científico, literario y artístico; como que tiende a matar todo vuelo de la imaginación, todo arranque de la inteligencia, todo generoso estímulo que no tomen como punto de partida el centro consagrado de todo saber, que no se concibe pueda ser otro que la capital del estado, o no vayan a recibir en él la sanción, si así puede decirse oficial, y merced a la que ya es lícito a presentes y venideros aplaudir y admirar lo que sin tan imprescindible requisito apenas se juzgaría digno de ocupar ni por un breve instante la atención pública.

Sistema tan absurdo y esterilizador y que a la larga practicado no es posible que deje de dar amargos frutos en todo país, daríalos aún más lastimosos, si llegara a arraigarse, en el nuestro, donde por carácter y por antecedentes históricos, tanta y tan poderosa vitalidad conservan todavía las más cultas e importantes ciudades que de él forman parte, y que, célebres ya en las artes, ya en las letras, ya en las ciencias, ya en unas y otras, sería por demás sensible que sucumbiendo bajo el rodillo nivelador, y abdicando toda gloriosa aspiración, dieran al olvido sus preciadas tradiciones y se resignasen a ser frías y humildes espectadoras del movimiento intelectual en el centro geográfico de la nación. Concretándome a Sevilla, donde este libro se da a la estampa, y a la parte poética, a que él pertenece, sería por extremo doloroso que la ciudad que vio florecer a Al-Motadid y a Ibn-Said, a los líricos doblemente excelsos de la regia estirpe de los Abbadidas y a tantos otros cantores, honor de la España árabe; que escuchó después

entusiasmada las sublimes inspiraciones de Herrera y de Rioja, y los claros acentos de Jáuregui, Arguijo, Alcázar, Cetina y otros no menos dignos de recuerdo; y finalmente, que vio no ha mucho renovada su gloria por los Listas y Reinosos, los Arjonas y Blancos, los Castros y Roldanes, dejara de abrigar dentro de sus muros en la época presente a poetas dignos de continuar su espléndida historia literaria. Mas como esto no podía ser, no ha sido, y no pocos nombres de verdaderos y eminentes vates son prueba irrecusable de que el genio vivificador que tanto elevó en el concepto de propios y extraños a la célebre metrópoli andaluza, no sólo no se ha extinguido, sino que, alzándose pujante y lleno de vida, alcanza cada día nuevos triunfos, y ciñe con nuevos laureles la tantas veces laureada frente de la reina del Guadalquivir.

Entre ellos figura con justicia el del poeta a cuyas composiciones tengo el grato deber, impuesto por la cariñosa amistad que a él me une, de escribir un prólogo, y no he de menester repetirlo yo, cuando ya la portada ha dicho al lector que en este libro se contienen las producciones de D. José Lamarque de Novoa.

Una rápida ojeada sobre ellas basta para dar a conocer su espíritu y tendencias. Uno y otras son tan rectos como genuinamente españoles. El santo amor a la Religión y a la Patria, tan aunados en nuestro suelo; la lealtad monárquica, timbre esclarecido de esta tierra de España, donde, según la exacta y conmovedora frase de un orador célebre en el seno de la Representación nacional, han pasado quince siglos gritando ¡Viva el Rey!; el más acendrado cariño a cuanto constituye el hogar doméstico, base firmísima de nuestra sociedad; los impulsos de la amistad más generosa, que, con raras excepciones, tan roderosos han sido siempre entre los vates con que se honra nuestra nación, y muy en particular Sevilla, he aquí los móviles a que más principalmente obedece y los objetos que con más predilección canta el poeta cuyas composiciones forman el presente libro.

En cuanto a la forma en que las inspiraciones de Lamarque han sido expresadas, basta también abrir su colección a la ventura, para comprender que el poeta es verdaderamente digno de este nombre. Frase tan correcta y castiza como pudiera desear el más ardiente y entusiasta partidario de la inmortal Escuela Sevillana, la más pura y

noble en su dicción de cuantas ilustran nuestro Parnaso; versificación fluida y sonora siempre, grandilocuente y majestuosa cuando la gravedad y la elevación del asunto lo exigen, blanda y apacible cuando la llaneza de este o la dulzura de los sentimientos que la inspiran así lo requieren; maestría grande en el modo como los asuntos son tratados; facilidad en el manejo de los diferentes metros y en el cultivo de los distintos géneros, he aquí las dotes que avaloran las poesías de Lamarque.

Si el lector quiere tomarse la molestia de comprobar conmigo la exactitud de cuanto acabo de afirmar, y prefiere, lo cual le aconsejo que no haga, detenerse algunos momentos más en el prólogo, a anticiparse el placer de gustar por sí mismo las bellezas que he enumerado, fíjese conmigo, entre otras que pudiera elegir, en la poesía A LA SANTÍSIMA VIRGEN MARÍA EN MONTSERRAT, justamente laureada en público certamen por la Academia Bibliográfico-Mariana. Pocas composiciones pueden ser más dignas del honor que a esta cupo. Constituye un pequeño poema en el cual se reúnen y compendian, por decirlo así, todas las más distinguidas prendas literarias que a su autor enaltecen. La invocación es bellísima; en ella se revela ardorosa y entusiasta la fe del poeta, fe a la cual puede sin duda en esta ocasión aquel feliz apóstrofe de un preclaro representante de la moderna Escuela sevillana, D. Juan Justiniano, cuando en su comenzado poema Hernán Cortés, exclama dirigiéndose a la fe cristiana:

Y abrazada a la Cruz corres a ciegas
y a puertos siempre y a ciudades llegas.

Con el sentimiento religioso, que a tan buen puerto conduce a nuestro poeta, únese en la invocación otro sentimiento igualmente poderoso, como ya he hecho observar, en su corazón, el del amor patrio, y no son felices los versos que a expresarlo consagra. Los que afectando despreciar la forma, que en la poesía es a la par el pulimento y el precioso y artístico engarce que hacen lucir en todo su esplendor la belleza del pensamiento, joya riquísima del arte, pretenden que la bondad de aquella sólo se alcanza a expensas de este, y quieren presentar como premiosas y destituidas de espontaneidad las composiciones adornadas de cualidad tan importante, tienen ocasión de convencerse de su error leyendo ésta y las demás producciones de Lamarque. Si de buena fe lo hacen

y con la misma buena fe revelan la impresión que hayan recibido, habrán de confesar que la forma y el pensamiento se completan y avaloran mutuamente constituyendo dos partes de un todo indivisible, y que sólo quien no merezca el nombre de poeta puede encontrarse embarazado por la frase y la versificación al trasladar al papel sus concepciones. ¡Desdichado el poeta que se vea obligado a sacrificar el pensamiento a la forma, y tenga que andar rebuscando frases para expresarlo, o que inclinar humilde la frente ante la absurda tiranía del consonante! ¡Desdichado a su vez el crítico que al juzgar una obra poética se empeñe en rebajar y encontrar defectos a la forma, precisamente por ser buena, y la moteje de amanerada y relamida sin serlo más que en su imaginación, y no comprenda que el expresarse bien un buen poeta es tan sencillo y natural como el que lo haga en correcto y oportuno cualquiera persona bien educada, y en torpes, y mal zurcidos términos un rústico grosero! Si sobre ser bueno lo que se dice, se dice bien, tanto mejor; censurarlo equivaldría a motejar de poco enérgicas las Filípicas de Demóstenes por no haber usado el gran orador en ellas el expresivo lenguaje de un carretero.

Muy lejos me ha llevado esta digresión, no inútil en verdad, de la oda a que me iba refiriendo. Ocupándome de nuevo en su examen, diré, que si la invocación merece elogios, no los merece menos el resto de la poesía. La descripción que en ella se hace de la célebre montaña es un acabado trozo de este género; la historia de la imagen; la evocación de la homérica epopeya de los ocho siglos; la enumeración de los nuevos triunfos que a la excelsa Señora debe España; el triste abandono en que después ha yacido el glorioso santuario; el bello apóstrofe a la Virgen sin mancilla; el recuerdo que en la última parte de éste se consagra al santo huésped del Vaticano; la ferviente aspiración que al terminar expresa el poeta, todo es a cual más digno de encomio, y perteneciendo a muy distintos géneros ofrece anchuroso campo, que aquel sabe aprovechar, para que luzcan en todo su brillo las varias dotes que lo distinguen.

¿Adelantaría algo el lector con que yo hiciera detenido análisis de las composiciones todas de este libro? ¿No las tiene a su alcance? ¿A qué impedirle que por sí mismo las juzgue, sin que yo desflores la virginidad de las impresiones que han de causarle? No haré pues, tal, y limítome por tanto a indicarle como más dignas de su atención,

empresa difícil y muy ocasionada a error tratándose de un libro en que tantas la merecen, las tituladas: A NTRO. STO. PADRE PÍO IX, de tan briosa entonación, y donde bajo tan verdadero colorido aparece el santo, apacible e indefenso anciano, más fuerte en su aislamiento, que sus injustos, encarnizados y prepotentes enemigos; AL INSIGNE PINTOR MURILLO, brillante homenaje rendido al príncipe de los pintores andaluces; AL MAR, que forma noble contraste en uno de sus puntos con la bajo otros conceptos sublime oda de Quintana; ANHELO DEL ALMA, no menos bella y harto más consoladora que la preciosa poesía que con el título de La Última Puerta forma parte de esa joya de la literatura contemporánea que se llama Ráfagas poéticas de Arístides Pongilioni; EL LLANTO DE UNA MADRE, rica de sentimiento e impregnada en el heroico espíritu que animó a los valerosos marinos españoles al acometer bajo los muros del Callao una operación de guerra, de cuyo mérito sólo pueden juzgar los que científicamente conozcan la inmensa desventaja que toda escuadra tiene al pelear contra baterías terrestres, por débiles que sean, y harto más siendo tan formidables como en esta ocasión lo eran; EL OTOÑO, cuya lectura hace experimentar al alma todas las suaves emociones y toda la dulcísima tristeza que siempre produce la más poética estación del año; HERO Y LEANDRO, y LA MUERTE DE SAFO, en las cuales evoca Lamarque con elevado estro estas interesantes figuras de la antigüedad griega; A LAS RUINAS DE ITÁLICA, no indigna ciertamente de su asunto y no menos sentida y melancólica que la del esclarecido vate cuyo recuerdo tan oportunamente traen a la imaginación dos de sus estrofas; A ERCILLA, bajo cuyo seudónimo compréndese desde luego que se oculta el nombre de la inspirada poetisa Doña Antonia Díaz, feliz y merecida compañera de su digno cantor, que en las composiciones a ella dedicadas nos da a conocer con sin igual encanto y con el lenguaje de la más pura y delicada pasión, cómo lo que empezó amistad, transformose después en amor, y en amor que no ha de acabar sino con la vida.

Mención especialísima también merecen las Leyendas, que con el título de SUEÑOS DE PRIMAVERA, componen, con un precioso ROMANCE HISTÓRICO y un ADIÓS A LA LIRA, que felizmente quedará sin efecto, la segunda parte de este libro, pues si en las POESÍAS LÍRICAS, que forman la primera, muestra Lamarque la altura a que raya en el género en que más han sobresalido los buenos escritores de la Escuela de

Sevilla, en este otro, cultivado con tan feliz éxito por el ilustre Duque de Rivas, honra de la nobleza y de las letras españolas, y por Zorrilla, grande y verdadero poeta, a pesar de su voluntario desaliño, muestra dotes nada comunes y reúne a ellas al propio tiempo que atinado gusto en la elección de los asuntos, gran conocimiento de las épocas en que sus personajes florecieron. Esta clase de composiciones, que, si nuevas en su nombre y en su forma entre nosotros, no lo son, como ha hecho observar un docto crítico al juzgar las del Duque de Rivas, en su índole y esencia, pues concuerdan cuanto es posible con las de nuestro admirable y popular romance, préstanse mucho a que campeen así las prendas de narrador que deben adornar al poeta que a ellas se dedique, como su conocimiento del corazón humano y de los resortes que en él hacen dormir tranquilas o estallar como embravecido volcán nuestras pasiones, y participando a un tiempo mismo de la índole de la poesía lírica, de la novela y aún del drama, ofrecen en cambio no escasa dificultad si ha de conseguirse que el lector halle, además de agrado, verdadero interés en lo que lee. Sin temor de ser desmentido, puede afirmarse que Lamarque ha logrado vencer en las suyas esa dificultad. El injusto sacrificio de los hermanos Carvajales y el pavoroso emplazamiento del Monarca que lo ordenó; los infortunios de la sin ventura Doña Blanca, melancólica e interesantísima figura de la por demás angustiosa época que precedió al reinado de los Reyes Católicos, el más glorioso que registra la historia patria, y que es en ella irrefutable ejemplo de que basta una dirección suprema, inteligente y firme, para transformar como por magia el estado de un país, y elevarlo desde el abismo de la postración y la anarquía a la más excelsa cumbre del poder y de la grandeza; los desdichados amores de la angelical Elvira de Ledesma, han hallado en Lamarque felicísimo intérprete, y acaso sea este el género de poesía en que más sobresalga.

A riesgo de entrar en un campo vedado, pues mi misión no es otra que escribir un prólogo a las poesías que hoy, y en este volumen, se ofrecen a la consideración pública, voy a dar a conocer dos cosas al lector, que creo ha de perdonarme fácilmente, y aún ha de felicitarse de mi intrusión. Es la primera, que no todas las composiciones de Lamarque se contienen en la presente colección; muy en breve otro tomo formado únicamente de preciosas Baladas, género nacido en otros climas y recientemente importado entre nosotros, ha de aparecer al público para conquistar nuevos plácemes a

su autor. Es la segunda, una de dichas Baladas, que a fin de que los lectores tengan el gusto de saborear desde ahora, avivando su deseo de conocer así mismo las demás, copio a continuación:

Venganza de un noble

Balada

- I -

Fuese el conde don Ramiro
al asedio de Granada,
dejando a su esposa amada
en su castillo feudal.
Y al partir: “Guarda, le dijo, 5
tu honra más que mi tesoro,
que en mucho estimo el decoro,
y en muy poco mi caudal.

Si aquella una vez se pierde
tarde o nunca se recobra, 10
mas el vil oro se cobra
por la suerte y el valor.
Y al volver aquí triunfante
de vengar justos agravios,
cual hora encuentro en tus labios 15
dulce sonrisa de amor.”

Esto diciendo el buen conde
montó a caballo ligero,
y por agreste sendero,
seguido de sus parciales 20
y de sus deudos leales,
de sus tierras se alejó.

Y la bella castellana
perderse en la selva, perderse le vio;
y al separarse de la ventana 25
un rayo de gozo, de dicha liviana
su frente inundó.

- II -

Tornó el conde don Ramiro
victorioso de la guerra,
mas al llegar a su tierra 30
con su mesnada leal,
tristes nuevas de su honra
tuvo, y de su esposa bella,
y juró vengarse de ella
por traidora y desleal. 35

Que en su ausencia requiriola
de amor un noble extranjero,
a quien llaman don Gualtero,
el duque galanteador.
Y ella obsequiosa aceptando 40
sus lisonjeros favores,
en más tuvo estos amores,
que de su esposo el honor.

Ardiendo en ira el buen conde
volvió riendas, y ligero, 45
por ignorado sendero,
seguido de sus parciales
y de sus deudos leales,
de sus estados salió.

Y sin perder una hora 50
a Francia atrevido, a Francia llegó:

Del duque al castillo se acerca, que honora
blasón coronado, y en él vengadora
su lanza clavó.

- III -

Firme el conde don Ramiro, 55
confiado en su pujanza,
el día de su venganza
mira tranquilo llegar,
que audaz su rival odioso
retolo a lucha de muerte, 60
mas él en Dios y en su suerte
confía para lidiar.

Ya en el palenque se miran:
mas el conde a don Gualtero
así le dice altanero 65
a punto de acometer:
“Para triunfar de las damas
sagaz fuisteis y arrojado,
probad que sabéis, osado,
a los varones vencer.” 70

Y lanzándose con brío
contra su contrario aleve,
logró desarmarlo en breve;
y a vista de sus parciales
y de sus deudos leales, 75
por tierra lo derribó.

Y su cabeza cortando,
de Francia con ella, de Francia partió,
asombro a las huestes del duque inspirando;
y el mismo camino pausado tomando 80

a España tornó.

- IV -

Llegó el conde don Ramiro
macilento a su morada,
y a su encuentro, apresurada
acudió la esposa infiel, 85
y sin ver que cauteloso
su dolo está comprendiendo,
dulce sonrisa fingiendo,
los brazos tendió hacia él.

“Aparta, mujer perjura, 90
dice airado, y la rechaza;
y pues de engañarme traza
te diste, sin fe ni honor;
para que sin tregua goces
de tus viles devaneos, 95
toma, y sacie tus deseos
esta prenda de tu amor.”

Y a sus pies, del duque arroja
la cabeza ensangrentada;
y ella trémula, turbada, 100
ante el conde y sus parciales
y ante sus deudos leales,
casi exánime cayó.

Mas sin piedad el esposo
a ocultas prisiones llevarla mandó, 105
do pase su vida sin paz ni reposo:
Así don Ramiro, de su honra celoso,
su afrenta vengó.

La inserción de tan bella poesía habrá indemnizado al lector, cuya benevolencia sea tanta que haya malgastado su tiempo deteniéndose en el prólogo, de pérdida tan sensible, y para no exponerme de nuevo a incurrir en su desagrado, doy término a estos renglones, no sin expresar antes el gozo que me causa el considerar que si la manía centralizadora ha privado a Sevilla de que en la célebre Universidad que aleccionó al insigne Arias Montano, se llegue al límite oficial del saber, simbolizado en la obtención del primero y más importante de los grados académicos, no ha podido privarla de que, como protesta viva y elocuente, salgan de sus prensas libros que, según lo hace el de Lamarque, vengan a demostrar cuán inextinguible es en ella la savia inspiradora que inmortalizó su nombre al elevar a la más alta gloria los de los padres y fundadores de la esclarecida Escuela Sevillana.

Fernando de Gabriel

BERNARDO LÓPEZ GARCÍA, *POESÍAS*, 1867

DEDICA DI EDUARDO CLAVER

Excmo. Sr. D. José del Prado y Palacio

QUERIDÍSIMO AMIGO: Cuatro palabras, en nombre de mis parientes los Sres. de Padilla y de García, y en el mío propio.

Van encaminabas a pedirte un señalado favor, que añadiré a la cuenta de los muchos que me otorgaron siempre tus bondades.

Aquellos señores y yo, hemos emprendido una nueva edición de las poesías de Bernardo López, y queremos dedicarla al hijo ilustre de Jaén, al hombre que ha puesto todo su celo, toda su inteligencia y todas sus actividades al servicio y provecho de Jaén y de su provincia, enalteciendo y honrando de esta manera su propio nombre, y haciendo de la amada patria chica, un verdadero culto.

No merecerá este pueblo la nota de ingrato ni olvidará nunca las atenciones y beneficios que le prodigas; y por lo que a nosotros concierne, jamás podremos olvidar que por tu iniciativa y con tu valiosa influencia, auxiliada de los poderosos elementos regionales que tú allegaste, fueron trasladados a la tierra natal los venerandos restos del poeta; y a ti se debió también la alta definición de que Don Alfonso XII inaugurase el modesto monumento consagrado por Jaén al autor de la Oda a Siria, el Stabat mater y las décimas al Dos de mayo, canto inmortal que aprendió ávido el pueblo español y que será perpetuamente patriótico holocausto a las víctimas de aquel día memorable, y entusiasta grito de independencia.

¿Quién podría, pues, ostentar títulos y merecimientos como los tuyos, para que su nombre figurase al frente de la nueva edición de las obras de Bernardo?

Por eso sus deudos se complacen y se honran en ofrecértela, y seguros de que has de recibir con patriótico afecto esta dedicatoria, te adelanto, a nombre de todos, expresivo testimonio de gratitud, asociado al de invariable cariño que te profesa tu devoto amigo,

Eduardo Claver.

PROLOGO DI JUAN ANTONIO DE VIEDMA

La colección de las poesías líricas que forman este volumen, es un acontecimiento hace tiempo esperado, y realizado al fin para gloria de las letras nacionales.

Varias veces la prensa periódica, barómetro del movimiento intelectual en las sociedades modernas, anunció con aplauso la aparición del libro que hoy ve la luz de la publicidad, y varias fueron las plumas, todas más autorizadas que la mía, que aceptaron generosas el honroso encargo de escribir el proemio de la obra, de apreciar las bellezas literarias que encierra, de seguir los atrevidos vuelos de una fantasía vigorosa, joven y lozana, y de analizar el género de literatura en que mejor campean las brillantes dotes del poeta.

Circunstancias poco favorables para el Sr. López García, o propósitos nacidos al calor de una amistad sincera, bajo el hermoso cielo que cobija la cuna de ambos, lo han llevado a confiar a mi juicio inseguro un examen digno de más elevados criterios; un análisis que, como el de las canciones de Herrera, reclamaba la profunda observación de Rioja; como los versos líricos de Zorrilla, la crítica amena del autor de Villa Hermosa a la China; como las primeras armonías de Monroy, el prudente y erudito consejo del autor de Vida por honra.

Hecha esta declaración franca y explícita, dicho se está que no ha de ser mi propósito fatigar la benevolencia que el lector se sirva dispensarme, con minuciosos comentarios, que aún hechos con acierto, siempre me recordarían los versos de Esquilache:

Un docto comentador
es el peor enemigo
que tener pudo el autor.

Breves indicaciones sobre la vida breve aún del poeta; ligeras consideraciones sobre el género literario en que más se distingue; sobre los móviles de su inspiración osada, sobre el carácter y las exigencias literarias del siglo en que escribe, y sobre las analogías por último que puedan existir, entre sus obras y las de los poetas que recorrieron antes con gloria la brillante y difícil senda en que el Sr. López García con tan noble resolución

avanza; tal es el asunto de este prefacio, tal el propósito a que habré de ceñirme, dejando a más ilustradas y correctas plumas la más ardua empresa de aquilatar todos los riquísimos detalles, todas las bellezas derramadas con fastuosa profusión en este libro. Tarea difícil, tarea a que sólo pueden dar cima inteligencias privilegiadas con auxilio de una docta crítica.

- II -

D. Bernardo López García nació en Jaén a 11 de noviembre de 1840, tres años después del nacimiento en Cartagena de don José Martínez Monroy, poeta señaladísimo cuyos versos repite la fama y cuya temprana muerte lamentan todos los amantes de las letras españolas.

Fueron sus padres D. Fernando López Martínez, natural de Vélez-Málaga, y D.^a María Presentación García, natural de Burgo de Osma, a los cuales me será permitido tributar aquí el homenaje de respeto y consideración que a su memoria tributan cuantos tuvieron ocasión de apreciar sus nobles prendas, cuantos los vieron con una modesta fortuna atender al porvenir de sus hijos y hacer de D. Bernardo un literario distinguido; de D. Luis, su hermano, cuya vida fue tan breve como vasta su erudición y grande su inteligencia, un filósofo modelo de virtudes cristianas, un jurisconsulto aventajado, y un notable maestro, honra y orgullo del profesorado español; de D. Fernando un médico de reconocida ilustración, y finalmente, de D. Ramón, el más joven de todos, muerto a la temprana edad de diez y seis años, con un premio extraordinario conseguido en público certamen, una bellísima esperanza para las letras y la legislación.

Además de estos cuatro hijos, tuvieron dos hijas: D.^a María, que casó en julio de 1863 con su primo D. Manuel de Miguel García, y murió en diciembre de 1865 y D.^a Valentina, a quien está dedicada la presente obra.

Hizo D. Bernardo sus primeros estudios en el Instituto provincial de Jaén, dirigido por el eminente escritor católico don Manuel Muñoz y Garnica: los continuó en Granada en el Colegio de Santiago, y después en la Universidad Central.

Hasta los quince años nada había revelado al poeta. En 1855, con motivo de la muerte de su madre acaecida el 23 de abril, escribió sus primeros versos; flores que las lágrimas hicieron brotar al borde de un sepulcro; manifestación de los más íntimos sentimientos de ternura filial; ecos de las dulzuras del hogar, en el mismo hogar apagados.

Rara vez lo bien sentido deja de estar bien expresado, y si esto acontece, de lamentar es la pérdida de esta poesía en la que el sentimiento, sin el auxilio del arte, sería elocuente a la manera que lo es la naturaleza en sus más espontáneas manifestaciones.

La primer poesía del Sr. López que vio la luz pública y que por cierto no forma parte de este volumen, fue una canción Al Guadalquivir, río celebrado por Herrera y Rioja, por Arguijo, por Góngora, y por casi todos los poetas andaluces.

La segunda y la que reveló al poeta, fue la oda A Asia, publicada en La Discusión en 1859, cuando Monroy levantaba más alto su nombre. A esta siguió la serie de odas y canciones de que he de ocuparme en otro lugar, que han despertado los ecos líricos apagados en la tumba del poeta cartagenero como en el arpa de Zorrilla despertaron los de Espronceda, y han conquistado al Sr. López García la envidiable reputación literaria de que hoy goza.

El periodismo que como la milicia o el claustro en otros tiempos, llama hoy a sí al mayor número de nuestros jóvenes poetas; esa literatura febril y militante, que nace y muere entre el calor de las pasiones, también hizo tributario al talento del autor, y El Eco del País, ilustrado periódico dirigido por el bien reputado escritor D. Eduardo Gasset y Artime, recogió en sus columnas, durante un año, sus arrebatadas inspiraciones.

Las desgracias de su familia; la pérdida de sus padres, y del mayor número de sus hermanos, le trajeron de nuevo a Jaén, en donde contrajo matrimonio en febrero de 1864, con la joven y simpática Srta. D.^a María del Patrocinio, hija de D. Manuel Padilla y Muñoz, y D.^a Carmen Ortega.

No entraré en nuevos detalles biográficos del joven poeta; tampoco tiene muchos que añadir a los ya citados: y esta falta de vida material al lado de la prodigiosa de su espíritu, lejos de ser un vacío, es una recomendación.

Basta además con las indicaciones hechas, para conocer que el dolor despertó su genio en 1855, y ese mismo sentimiento, reanimado por desgracias posteriores, ha podido imprimir carácter en sus obras, como la pérdida de su madre lo imprimió en las de Chateaubriand, y en la de su hermano querido, ilustrado y virtuoso, en las del marqués de Valdegamas.

Acaso en esto estriba el tono de sus meditaciones, sobre todo el de la sentida Ante la tumba de Espronceda; acaso están en los sepulcros de sus padres y de sus hermanos muchas de las raíces de su fe.

- III -

El espíritu humano en su agitación constante, en su actividad eterna, en sus aspiraciones inmortales, va señalando con sus creaciones su paso por la tierra. Monumentos atrevidos de riquísimos detalles; moles sombrías de exterior severo; mármoles o lienzos que el buril o pincel animan, revelan en los perfiles de sus calados, en la gravedad de sus contornos, en sus rasgos y en sus tintas, las tendencias de los siglos y las nacionalidades que representan. Obras gigantes otras veces en que el genio del filósofo y del poeta abraza y sintetiza civilizaciones enteras, aparecen en la forma del libro para que en sus páginas, nuevas generaciones y razas nuevas tal vez, encuentren animadas las creencias, las costumbres, la vida de las sociedades, cuya existencia publican la pintura, la estatuaria y las ruinas monumentales, hasta en los toscos caracteres de sus grietas. Por eso el Parthenón y la Iliada revelan a la antigua Grecia: el Colosseo y la Eneida, la Farsalia y El Capitolio a la Roma pagana; la catedral y el Dante, a la Edad Media; la Mesiada y el Fausto las dos fases del idealismo, del sentimiento del espíritu que lucha en las sociedades modernas, y el Vaticano a cuya sombra se levantan magníficas las sublimes creaciones del genio católico, la religión divina que sale de las catacumbas para arrollar legiones, ídolos y escuelas con su milicia de mártires.

Es un hecho, pues, que lo mismo para las artes que para las letras, cada siglo, cada civilización tiene sus caracteres marcados, sus tendencias definidas, sus aspiraciones manifiestas; y siendo así, el poeta y el artista han de sujetarse a ellas, si sienten la noble ambición de ser los intérpretes vigorosos de la sociedad en que viven, si quieren que en sus obras encuentren la posteridad la síntesis grandilocuente de su época.

Las pirámides egipcias colocadas al lado de los pórticos de Libia y Pompeya, no habrían estado en su puesto en la Roma de Ovidio; el D. Juan de Byron sería un absurdo entre los héroes de Tasso o los personajes de Petrarca; el ángel rebelde de Milton no cabe en la tienda de Aquiles de Homero; los templos de Vesta y de Júpiter habrían rechazado las creaciones de Sanzio y de Murillo, y el Cipriano del Mágico prodigioso no puede

confundirse con el Doctor Fausto, por más que se busque parecido entre la fábula del drama místico de Calderón, y la del poema escéptico de Goethe.

El mundo mitológico, aquellas jerarquías de dioses ascendientes de los héroes de la Iliada viven con el ciego de Smirna y acaban con él; apenas logra el cisne de Mantua reanimarlos, y el romanticismo de la Edad Media los sustituye al fin por sus devotos y enamorados caballeros; bellísimas creaciones populares llamadas también a ser sustituidas por otras creaciones más simbólicas, más abstractas, más en armonía con los personajes de Hugo, de Schiller, de Byron y de Klopstock.

Y es que a la belleza material y sensualista del arte pagano, sustituye la belleza espiritual y casta del cristianismo. Es que al espíritu caballeresco ridiculizado por Cervantes, sucede otro espíritu retrospectivo más culto, más severo, que bien pronto se cambia en un examen libre, analizador, exigente en el propósito de arrancar todos sus secretos al mundo material en que se agita. Es por último, que la forma se subordina a la idea, y la estética viene en cierto modo a reemplazar el viejo código de los preceptistas helénicos. De aquí que al trovador de los siglos medios no le sea ya permitido recordar en sus canciones las luchas de las divinidades del paganismo, ni al poeta moderno buscar como los provenzales en la gaya ciencia, todos los encantos, todos los atractivos, toda la belleza de sus obras.

El arte moderno es más exigente: no se funda en las proporciones, en la perfección de las figuras; no se contenta con ajustarse a los preceptos que hombres de un talento teórico y especulativo formularon sobre las obras de Homero y de Sófocles, y que se conocieron más tarde con el nombre de Arte poética. No está hoy la belleza en torrear cláusulas, como dice el P. Sarmiento; está en la manifestación de lo infinito en lo finito, como afirma Schlegel, sin que por esto se entienda que el moderno ideal artístico ha de ser el que los discípulos de Spinoza buscan en su divinanzada naturaleza.

Dadas, pues, las condiciones y las exigencias presentes del arte, es natural, que tanto la dominación libre y expansiva de los trovadores, momentáneamente reanimada a principios del siglo actual, como el reinado de los retóricos a quienes la conquista de Grecia esparció por los pueblos occidentales, predicando el culto a la antigüedad, hayan tocado a su término.

Acaso estas teorías parezcan peligrosamente libres a la severidad clásica; pero si así fuese, séame permitido recordar el ejemplo elocuentísimo de nuestros poetas del siglo

XVII, censurados por Moratín con tanta dureza como injusticia. Encerrando los preceptos con seis llaves, y haciéndose más sordo a las voces de Horacio que a los del llamado vulgo, escribió el inmortal Lope de Vega, según propia confesión, sus famosas aunque desarregladas comedias, y trazó el camino que recorrieron Calderón y Téllez, Alarcón y Moreto.

Buscando también su inspiración en las fuentes de nuestros romanceros populares, menos puras para el clasicismo que la Castalia y la Hipocrene, escribieron Quevedo, Góngora, y otros ingenios españoles, los bellísimos romances que aún recita el pueblo en sus veladas. Si las dos opuestas corrientes del mal gusto de la época, los llevaron en ocasiones a ser cultos o conceptistas, no es de tal hecho ciertamente de donde pueden sacarse argumentos en apoyo de la severidad clásica. No se deben medir con escala mezquina las obras de la imaginación, ha dicho Martínez de la Rosa después de escribir su Arte poética; no se las puede condenar livianamente porque no quepan en los moldes de Aristóteles o de Horacio, ni decir al genio del hombre como Dios a las olas del mar ¡NO TRASPASARÁS ESTE LÍMITE!...

Forzoso es convenir en que el viejo formulario del filósofo de Estagira no puede aplicarse con exigente severidad, ni a las nacionalidades formadas durante la revolución no interrumpida que se llama Edad Media, ni a los estados modernos. Aquellos siglos, creadores de las jerarquías religiosa y civil que combatió la filosofía del siglo XVII; aquellas sociedades con sus feudos y sus municipios, sus cruzados y sus teólogos, sus motes y sus enseñas, sus comunidades y sus torneos, sus trovadores y sus juglares: aquellos pueblos en fin, jirones arrancados del manto de la reina del Tíber y gérmenes de nuevas nacionalidades esparcidos por Europa y América, no vivirán en el arte su vida propia encerrando su espíritu en la Carta a los Pisones.

Y lo que no es aplicable a aquellos siglos más cercanos a la edad de la fábula, menos lo puede ser a las centurias y a las sociedades que arrancan del punto en que las jerarquías creadas por la Edad Media principian a descomponerse y a modificarse; en que el espíritu de Bacon y Descartes se dibujan en los horizontes de la inteligencia humana; en que el poeta de Quedlimburgo se alza a cantar la fe en medio de los delirios de la duda; en que el siglo XVI con sus protestas, avanza a la vez que retrocede el poder del islamismo; porque estos pueblos y estas nacionalidades, invadidas e invasoras, con su

centralización progresiva, sus milicias permanentes, sus tratados, sus descubrimientos, sus cortesanos, sus aventureros, sus tapadas, sus rufianes, sus dueñas, sus rondas, sus filósofos, se amoldan menos aún que los siglos medios, al lecho de Procusto de los preceptistas.

Puede estudiarse el arte en su historia, en las fases de su desenvolvimiento; puede esta enseñanza formar el gusto que dificulta presuntuosos extravíos; pero no es posible modelar por los caracteres de un siglo todos los demás; no es conveniente coartar el libre vuelo de la fantasía con las rígidas ligaduras de envejecidos reglamentos.

Cuando la forma por sí constituía la obra del arte, las reglas encaminadas a armonizar sus proporciones serían de útil aplicación para el poeta y para el artista; pero cuando la expresión se subordina a la idea, el genio ha menester que se le conceda la libertad necesaria para disponer la forma del modo que más convenga a la manifestación del ideal de sus concepciones. Tal vez el culto exagerado a la antigüedad y la imitación forzada de los modelos presentados por doctos preceptistas, han hecho que nuestra epopeya no pase de la Araucana y del Bernardo.

Es por lo tanto evidente que la misión del poeta en el presente siglo no puede ser ni la de ataviar con anticuadas vestiduras, ideas, sentimientos y aspiraciones modernas, ni la de revestir con nuevas formas, tendencias, caracteres y acontecimientos pasados que ya han tenido en la historia del arte sus inmortales intérpretes. Los asuntos para sus obras, están sin duda en la sociedad en que vive, en su espíritu, en sus luchas, en sus controversias, en sus descubrimientos; por más que a las exigencias de su fantasía se puedan subordinar como a la inteligencia humana todos los siglos y todas las sociedades: sus personales reales o simbólicos no puedan ser los descendientes de las divinidades paganas, ni los interlocutores de una égloga, ni los justadores de un palenque; sino las creaciones fundadas en aquellos cuya actividad, cuyos sentimientos, cuyo espíritu, palpita en esas llanuras cruzadas por humeantes locomotoras, iluminadas por corrientes impalpables, y cubiertas por esa red de nervios metálicos que trasmite las sensaciones de los pueblos.

Para condensar, para sintetizar este espíritu de las sociedades modernas en la esfera del arte; para hacer, según la frase del Sr. López García, que

en el taller de la idea

se funda la humanidad,

se necesitan condiciones que el cielo no concede a todos; mas no porque la empresa aparezca difícil, ha de escribir el arte al frente del siglo XIX, lo que el Dante en la puerta de su infierno:

Lasciate ogni speranza.

- IV -

Dado el punto de vista que a la crítica moderna le conviene adoptar para la apreciación de las obras del arte, dicho está el criterio que ha de presidir al examen de las poesías coleccionadas en este volumen.

No porque sea mi propósito analizarlas minuciosamente para aquilatar su mérito, sino porque no haya motivo de extrañeza en el aplauso que el Sr. López García merece, tanto por la elección de los asuntos, como por la forma en que los ha expresado. No busca el autor de este libro su inspiración en las fábulas de la antigüedad; no evoca el espíritu caballeresco dormido en las ruinas del feudalismo; no sueña con delicadas pastoras, ni zagales filarmónicos, preocupación que como dice Karr, ya no es permitido tener. Tampoco se convierte en hortelano de facciones, como denomina Quevedo a los poetas naturalistas que abusando de los símiles aderezan el rostro de las mujeres con los atractivos de la botánica; ni menos se ocupa en ataviar con las galas del ingenio, y la armonía del ritmo, argumentaciones conceptuosas como algunos modernos escolásticos, ni en lamentar en plañidero tono, en estancias monótonas como los neo-románticos, sentimientos vulgares o aspiraciones estrechas; por último, no desciende a ese realismo materialista que como las plantas parásitas pretende arrastrar hoy el entusiasmo artístico, y ahogar entre sus ramas estériles la verdadera inspiración.

A más altas generalizaciones, a ideales más abstractos, a sentimientos más íntimos, más elevados, más grandes, remonta su fantasía el joven poeta. La religión, la libertad, la patria; he aquí sus musas: la historia, el arte, la filosofía; he aquí sus auxiliares.

Por esto, la inacción asiática le inspira en su primera oda un magnífico canto de esperanza, presentimiento de un porvenir más expansivo y más brillante bajo la influencia cristiana, para esa cuna del mundo a quien llama Herrera.

Asia adúltera en vicios sumergida.

Los mártires cristianos sacrificados en el Líbano hieren su fe más tarde, y le hace prorrumpir en los graves, sentidos o indignados tonos de su oda a Europa y Siria.

Polonia oprimida le arranca un elocuente y arrebatado grito de independencia, una brillante protesta contra la tiranía, al mismo tiempo que la idea liberal le lleva a recorrer la historia en busca de sus manifestaciones más simpáticas, para ofrecerlas como precedentes de un porvenir; hermosa condensación de nobles y generosas aspiraciones.

El Mediterráneo, considerado como mar histórico, le inspira una bellísima y levantada oda; y la batalla de Wagnen le da asunto para ensalzar de nuevo el heroísmo polaco, y renovar las hermosas flores con que su imaginación adorna las aras de la patria y de la libertad.

Otra meditación no menos levantada ni menos bella que la sentida ante el Mediterráneo, le inspira la obra gigante de Felipe II, El Escorial, sombrío y admirable monumento que parece destinado a guardar el espíritu de aquel monarca, objeto aún de apasionadas controversias.

Nuevamente la historia le da asunto en Apio Herdonio, para cantar en grandilocuentes versos el patriotismo, idea predilecta, sentimiento querido a que vuelve a rendir culto en las arrogantes canciones al Callao, al Dos de Mayo, y a la Guerra de África.

La viva fe, las religiosas creencias reveladas en las odas a Asia, a Europa y Siria, y a La Libertad, aparecen de nuevo en la paráfrasis bíblica El Canto del Profeta, en la notable canción filosófica La fe y la razón, en la bellísima oda El Día de difuntos, y sobre todo en el canto a La Religión.

Por último, el arte en sí como manifestación de la belleza, y el arte como expresión del espíritu del siglo actual, le arrancan entusiastas canciones, que, como cuasi todas las poesías mencionadas, han reproducido con aplauso numerosos periódicos de España y América.

No es mi propósito, repito, examinar una por una todas las poesías de esta colección, previniendo el juicio público con mis desautorizadas observaciones; no lo ha sido tampoco presentar las composiciones citadas como las mejores del libro; algunas hay omitidas en la anterior reseña, que acaso exceden a las mencionadas en elevación,

profundidad, grandeza y expresión lírica así como se hallarán otras menos severas y levantadas, que sin embargo responden mejor a las exigencias y al carácter de esa poesía meridional arrogante, lujosa y expansiva, por lo cual no carecen ni de mérito literario, ni de significación artística.

Mi propósito en el ligero examen de las poesías de que va hecha mención, ha sido únicamente demostrar cuáles son los móviles principales del poeta, cuáles sus sentimientos favoritos, cuáles sus creencias dominantes, y esto hecho, réstame sólo añadir, que el Sr. López García, inspirándose en las inagotables fuentes en que se ha inspirado hasta aquí, es un poeta que sigue la gloriosísima senda trazada por Herrera en sus canciones a la Victoria de Lepanto, y a la derrota de Alcázarquivir; la senda que indica Quintana a los poetas españoles diciéndoles:

Y si queréis que el universo os crea
dignos del lauro en que ceñís la frente,
que vuestro canto enérgico y valiente,
digno también del universo sea.

La senda, por último, que Monroy habría recorrido si la muerte no lo hubiese atajado en su brillante carrera.

El camino es áspero y difícil, pero es glorioso; la inteligencia cantando a la inteligencia; la fe inspirándose en sí misma; las grandezas y enseñanzas de la historia animadas; los más elevados sentimientos enaltecidos; las modestas virtudes alzándose sobre las arrogantes miserias; el pensamiento humano en su magnífico desarrollo. He aquí el camino del verdadero poeta en el siglo XIX.

Y para ser este poeta, para sintetizar en sus obras las aspiraciones, los caracteres de su siglo, el Sr. López García tiene como dotes reconocidas, la osadía en las imágenes, la grandilocuencia en la expresión, la brillantez en las generalizaciones, la sonoridad en las cláusulas; y como alma de todo esto, una fe viva, un grande ideal filosófico, un levantado sentimiento científico que encubrir con tan rica vestidura.

Tal vez haya quien le juzgue de otro modo; tal vez alguien le pida tonos más templados, colores más pálidos en sus canciones para que en ellos encuentre el espíritu algún descanso a los arrebatados vuelos de su fantasía; y no será difícil, por último, que

Aristarcos descontentadizos, juzguen defectos las que a mí me parecen bellezas; sean sin embargo los que fuesen los juicios sobre este libro, la divergencia de opiniones, si acaso existe, solo servirá para confirmar estos versos de un poeta antes citado:

En las obras y en los modos,
querer contentar a todos
es contentar... a ninguno.

La senda está señalada por el ilustre poeta a quien llamó Pacheco insigne patriarca de nuestra literatura; siguiendo por ella se pueden, no sólo emular las glorias de Píndaro, sino aspirar a las de Homero; nuestra epopeya que ha tenido asuntos como el descubrimiento del continente americano y la guerra de la reconquista, y héroes como Colón y el Cid, está aún en nuestros romanceros, como la epopeya griega en las fábulas de los rapsodas, antes de la Iliada.

Falta un genio que la abarque, que la exprese en los levantados tonos que exige; si el profundo cantor del Arte y el Siglo se siente con valor necesario para acometer tamaña empresa; si asido a su fe cristiana se encuentra fuerte para engolfarse en el proceloso mar del moderno racionalismo sin naufragar en los escollos de la duda; si tiene la abnegación de consagrar los mejores años de su vida a tan gigante obra, hágalo, pues; con solo intentarlo, merecerá bien de la patria literatura. Antes de escribir su poema escribió sus odas y sus baladas el solitario de Weimar, y a pesar del indisputable mérito de sus líricas, sin el Fausto, no habría llegado a ser el poeta admirado y controvertido por la Europa moderna.

Juan A. de Viedma.

PRÓLOGO

I

Hace años escribí un libro en verso y le llamé El Libro de los Cantares porque estaba inspirado en los del pueblo y reflejaba el carácter particular, de estos cantares, y ahora he escrito otro y lo llamo El Libro de las Montañas por que está inspirado en las de Cantabria y refleja, más o menos débilmente, el carácter particular de estas montañas. A los ojos del naturalista y el filósofo las montañas tienen una significación, y a los ojos del pueblo tienen otra. Yo soy un poeta que se parece mucho al pueblo y nada a los sabios, y diciendo esto digo que este libro sólo se llama El Libro de las Montañas porque refleja lo que el pueblo ve en las montañas en que se ha sentido y compuesto. Por la ventana del cuarto donde escribo estoy viendo a unas muchachas que trabajan y cantan en un maizal inmediato. Si les pregunto qué es lo que hacen, me responderán que trabajan y no que cantan, y si les digo que cantan mal, me argüirán que sólo tienen tiempo para trabajar bien. Los cantares que contiene este libro se han cantado como los que cantan aquellas muchachas: trabajando, bien o mal, si no entre verdes maíces o dorados trigos, que es donde trabajan los labradores, entre misteriosas ruinas y empolvados manuscritos, que es donde trabajan los cronistas y archiveros.

II

Alguien dijo hace muchos siglos que se iban los dioses, y como la imitación no es propiedad exclusiva de los monos, alguien anunció mucho después que se iban los reyes y alguien ha añadido últimamente que se va la poesía. Ni los dioses, ni los reyes, ni la poesía se van. Los dioses y los reyes, lo más que hacen es mudar de nombre, y la poesía lo más que hace es mudar de voz. La poesía no se irá mientras no se vaya la humanidad, de cuya naturaleza forma nobilísima parte, porque la poesía es el corazón humano. Vaya algún ejemplo de sus transformaciones. Los recuerdos de la infancia son rico manantial de poesía. Para el que pasó la infancia en el campo, la poesía es una casa que tiene árboles enfrente, y para el que la pasó en la ciudad, la poesía es una casa que tiene enfrente otras casas. Yo he visto, poco menos que llorando de ternura, o lo que es lo mismo de poesía, a unos bilbaínos al ver a unos soldados ensayarse en el ejercicio de

fuego en las laderas del Archanda, y era sencillamente porque, en su infancia, veían todos los días a cristinos y carlistas andar a tiros en aquellas mismas laderas. No, no, la poesía no se va ni se puede ir; los que se van son los cantores, porque la humanidad, aunque no ande, ni pueda andar, demasiado ocupada para sentir, anda demasiado ocupada para cantar.

III

Dícese que el público no quiere versos. Cierto: lo que quiero el público es poesía, que es cosa muy distinta, y si se la ofrecen en versos sencillos, fáciles y armoniosos, la prefiere a la que le ofrecen, en prosa. En versos que sólo tienen la primera de estas cualidades, le ofrecí yo la poca o mucha poesía que hay en El Libro de los Cantares, y este libro, al nacer su hermano, está ya reclamando la séptima edición española. ¿Cómo ha de querer el público versos a secas, es decir, versos sin lágrimas de ternura, que son los que se le ofrecen de cada cien veces las noventa y cinco, si los versos a secas son tiesto sin flores o fuentes sin agua? Mientras haya padres que hayan perdido o teman perder a sus hijos, el público buscará y saboreará el raudal de lágrimas que, en forma de versos, ha derramado Aguilera y ha bautizado con el nombre del Dolor de los dolores la tierna y discreta Carolina Coronado. Mientras haya quien tenga Dios, patria y familia, no faltará quien escuche a los que canten con la emoción de la verdadera poesía tan hermosos objetos. Y mientras el sol dore y vivifique la tierra, y el cielo se vista de azul y la primavera adorne los campos de hojas y flores, la humanidad, que escucha con deleite el canto de los pájaros, escuchará con dulce emoción el canto de esos otros pájaros que se llaman poetas.

IV

Cuando por primera vez salió a luz El Libro de los Cantares, valía mucho menos que ahora, porque he procurado mejorarlo siempre que le he impreso. Si Dios da tan buena suerte al Libro de las Montañas como a su hermano, quizá llegará a ser algo digno de la noble tierra en que se ha escrito; pero reconozco humildemente que hoy no lo es. Hay tanta poesía y tan sencilla grandeza en estas montañas éscaras, que el pintor más inspirado y diestro se esforzará cuanto le sea posible en trasladarlas con fidelidad al lienzo y quedará descontentísimo de su obra. Estos valles, perpetuamente verdes y

hermosos, estos altísimos montes erizados de rocas y precipicios, estos mares casi siempre agitados y en gigantesca lucha con las montañas calcáreas que avanzan a su encuentro como desafiando su cólera; este pueblo tan amante de sus libertades y su dignidad, tan valeroso y fiero para defenderlas y al mismo tiempo tan pacífico, tan laborioso, tan leal, de costumbres tan dulces y puras, tan respetuoso ante Dios, ante la justicia humana y ante los ancianos; este antiquísimo, original, elocuente y dulce idioma que con un nére maítía en el hogar doméstico, un aurrerá en los campos de batalla y un amá virgiña en el templo, entona tres admirables poemas de amor, de valor y de religión; este apego al hogar paterno y a las tradiciones de la familia; este espíritu de igualdad, noble y sabiamente entendida; estas asambleas a la sombra de un árbol en que el pueblo se gobierna a sí propio hace más de mil años; estas singulares y misteriosas tradiciones que viven en cada caserío, en cada bosque y en cada roca; todo esto es tan grande y tan bello que el libro, o el cuadro a que se haya querido trasladar, por grande que parezca a los que no lo conocen, debe parecer muy pequeño a los que lo conocemos. Creo que mi nuevo libro puede pasar como libro; pero como libro con pretensiones de reproducir la fisonomía física y moral de la tierra éuscara, no en manera alguna. Sírvame de disculpa la sincera confesión de que no tiene tales pretensiones. Quizá las tengan otros que espero dar a luz muy pronto, que a aspirar a tanto llega, no mi audacia, sino mi amor a la tierra en que he nacido; pero El Libro de las Montañas sólo aspira a alcanzar en la poesía castellana la modesta categoría que ha alcanzado su hermano El Libro de los Cantares.

Antonio de Trueba.

Durango, julio de 1867.

ANTONIO F. GRILO, POESÍAS, 1869

CARTA- PRÓLOGO DI JOSÉ SELGAS

Mi amigo Grilo: He sabido, y no por los periódicos, que vas a dar a luz tu gallarda colección de poesías, y como yo conozco la mayor parte de ellas, y porque las conozco las admiro, no quiero ser el último en darte la enhorabuena.

Creo que no has elegido la mejor ocasión para decir por medio de un libro, a los que no te conocen, que eres un gran poeta; porque a pesar de todos los prodigios de la imprenta, el libro esta en desuso.

Se escribe, se imprime y se lee mas rápidamente cualquier periódico; cosa bien natural si adviertes que el carácter distintivo de nuestra época es estar de prisa.

Tenemos demasiado en qué pensar para pensar un libro, y demasiado que hacer para leerlo. Un periódico ya es otra cosa. Se escribe al trote, se in prime al galope, y se lee a escape.

Un libro, lo mismo para hacerlo que para leerlo, lo primero que nos pide es tiempo, y he ahí precisamente lo que no podemos darle.

El día tiene veinticuatro horas; ocho las debemos a nuestros negocios; otras ocho se las llevan como un soplo, nuestros placeres; ¿y no hemos de dormir siquiera otras ocho?

Sin embargo, no te apure, querido Antonio, tan triste consideración, porque todavía quedan gentes entusiastas que, apartándose a un lado del camino por donde corre desbordado el tumulto de nuestros días, leen tranquilamente los libros que merecen ser leídos, buscando en ello un placer honesto, una enseñanza útil, y el motivo de una admiración justa.

Estas gentes leerán tu libro, y sentirán, leyéndolo, la agradable impresión de ese rico color y de esa viva armonía que sabes dar a la forma de tus pensamientos. Leerán El Mar, La Monja, El Águila, El siglo XIX, y aprenderán cómo de esta bella lengua, por tantos modos ultrajada y envilecida, ha sacado tu ardiente y poderosa imaginación hermosos versos castellanos.

Sabrán que eres un gran poeta, y se admirarán de que haya aún quien dedique su entendimiento; a buscar consonantes, cuando todo el mundo ha dedicado su alma entera a buscar dinero.

Te diré todo mi pensamiento en dos palabras:

Publicar un libro como el que tú vas a dar a luz en estos tiempos, no es ciertamente un gran negocio; pero es una gran gloria.

Un tomo de poesías es un despilfarro de la imaginación. Ser poeta, como tú, es un lujo que cuesta muy caro.

Si hubieras consagrado las fuerzas de tu ingenio a enriquecerte, serías ya banquero; pero las has dedicado a hacer versos, y no eres más que un gran poeta.

De manera que has cambiado toda la fortuna de un capitalista por la triste suerte de un verdadero poeta.

Ya ves tú si la cosa es cara.

Además, el banquero se hace a sí mismo, y al poeta sólo Dios lo hace; de forma que ni aún te queda la satisfacción de deberte a ti mismo tu talento, como el banquero se debe a sí propio sus millones.

Esto van a saber todos los que lean tu libro y tengan la costumbre de hundir la mirada en el fondo de las cosas.

¡Un poeta! He ahí una inteligencia robada a la industria, al comercio, a la política.

Tú podías ser, como puede serlo cualquiera, banquero, millonario o ministro. ¡Y te has resignado no ser más que poeta, es decir, a, ser pobre!

Esto me parece tan admirable como tu libro.

Sabes que te quiere de todo corazón y que te admira siempre tu buen amigo

JOSÉ SELGAS. Madrid 10 de Julio de 1869.

La mayor parte de estos versos vieron la luz desde 1839 a 1842 – fecha ya algo larga, - en el *Correo Nacional*, el *Heraldo*, el *Sol*, el *Semanario Pintoresco*, el *Pensamiento* y otros varios periódicos de aquel tiempo en Madrid y en las provincias; pero no se publicaron en otra forma, y, salvo algunas excepciones, quedaron olvidados, no sólo del público, sino del autor. Unos pocos sin embargo habían llegado a nuestra antigua América donde habían tenido bastante aceptación, y aún parece que ya por entonces se formó allí de ellos un pequeño tomo de que se hicieron varias ediciones. Lo cierto es que más adelante, por los años de 1861 y 1862, fueron impresos y reimpresos en Nueva Granada, anunciándose la intención de hacer nuevas publicaciones a medida que fuesen llegando los muchos que faltaban, e instándose en varias ocasiones al autor para que hiciese por sí o facilitase los medios de hacer una colección más completa y correcta que las que hasta entonces se habían publicado. El autor, ausente a la sazón de su patria, no tenía ni proporción ni vagar para reunirlos; pero vuelto a España, y juntándose a aquellas instancias las de algunas personas que habían guardado buena memoria de ellos, se ocupó en aquella tarea que antes nunca había emprendido con formalidad, y tal es el motivo de esta publicación que diversas circunstancias han retardado.

Al hacerla, y siempre con relación a aquellos primeros versos, algo se ha corregido y se ha suprimido más; pero, tratándose cabalmente de las composiciones que, acaso por la fortuna que suele acompañar a las primicias, son más conocidas en España mismo, y siendo notorios los inconvenientes de toda corrección que no se hace, por decirlo así, sobre el yunque, ni las correcciones ni las supresiones han podido ser tantas como la crítica más favorable habría aconsejado. Por lo demás, la parte suprimida está más que compensada, no sólo con composiciones inéditas de aquella época, sino también con otras de una época posterior y aún alguna de fecha bien reciente.

El resultado ha sido formarse un libro más voluminoso de lo que se había pensado, y en cuya presentación al público el autor, viejo y nuevo, conocido y desconocido al mismo tiempo como poeta, experimentando tal vez las desventajas, no goza las ventajas ni de quien, al presentársele por primera vez, tiene derecho a contar con su indulgencia, ni de quien, familiarizado ya con él, sabe hasta qué punto puede contar con ella. Lícito

ha de serle por tanto advertir que para él, como para tantos otros ingenios más privilegiados, la poesía ha estado bien lejos de ser una verdadera dedicación; ha sido sólo una distracción de su ánimo, un desahogo de su inteligencia en los primeros años de su juventud y en otra época aún más pasajera de su vida. Y al hablar así no se entienda que en su lenguaje va envuelto el desdén que hombres de ciertas escuelas han mostrado hacia lo que será siempre una de las más altas ocupaciones del entendimiento humano, y que está por cierto bien en contradicción con la influencia que a la misma poesía y a la literatura en general se atribuye en las revoluciones del siglo. Tanto menos es así cuanto que, dejando aparte la cuestión del materialismo y del prosaísmo de la sociedad actual, y por más que en algún sentido pocos hayan manejado tanto como él este tema, su convicción es que hoy, en medio de este inesperado naufragio de todos los modernos sistemas, en medio de este irremediable derrumbe de todas las antiguas instituciones, en medio de este creciente eclipse del mundo moral e intelectual que, formando contraste con el desenvolvimiento del mundo material, se está revelando como el carácter de la época que atravesamos, acaso fuera la poesía la que aún tendría algo que decir al corazón y a la inteligencia de las generaciones contemporáneas. La historia del pensamiento humano en períodos correspondientes al que hoy corre la Europa, está bien lejos de desmentir esta suposición; y, si bien esa historia nos enseña también que a esos períodos suceden otros de una profunda enervación intelectual, triste sería haber de recelar que la musa de Goethe y Byron, de Lamartine y de Leopardi, de Quintana, de Espronceda y de Zorrilla, no tuviese ya más vocación que el silencio ante el espectáculo de un mundo que se desmorona.

No es pues a justificarse de haber hecho versos, sino a disculparse de no haberles consagrado mayor atención y de no haberlos hecho mejores, a lo que el autor destina esta advertencia. Desde el advenimiento del romanticismo, expresión, como todas las transformaciones literarias, de una transformación social, la poesía, adelantándose o siguiendo los pasos de la literatura y aún de una parte de la ciencia en general, ha seguido dos principales caminos que han determinado dos diferentes tendencias; la una, más popular, más tradicional, más peculiar de cada país, reproducción de la antigua poesía teocrática y feudal de los trovadores, grito instintivo de las antiguas nacionalidades próximas a transformarse, y que pudiera muy bien considerarse como una especie de idealización de lo pasado; la otra, más reflexiva, más razonadora, más

cosmopolita, reproducción a su vez en más de un sentido de aquel otro movimiento del renacimiento clásico y de la reforma alemana contra el cual las dos protestaban por una cuestión de formas, y que ha tenido todos los caracteres de una aspiración a lo porvenir; ambas, especialmente la última, profundamente revolucionarias en la acepción elevada de esta palabra, ambas enemigas y hasta calumniadoras de lo presente, como si hubiese momentos en que la palabra humana fuese un gas comprimido que no pudiese resonar en la sociedad sin causar explosión en la atmósfera inflamable que la rodea.

De estas dos tendencias, cada una de las cuales ha tenido y tiene en España más de un ilustre representante, el autor siguió por instinto la última, y, prescindiendo de toda consideración puramente literaria, no ha sido de los que menos han participado de ese espíritu de invasión intelectual que la caracteriza y que tanto ha contribuido a la anarquización moral de la Europa. Y no es, no, que él se formase de esto un propósito; antes al contrario, si algún propósito se descubre en él, si algo de propio y de personal hay en este libro, es la idea de no contribuir a esa obra; hasta su educación clásica le apartaba de ese camino, y en todas sus composiciones se encontrará el sello de ese pensamiento; pero la inspiración no se manda, y, aunque creyendo siempre que tal es el carácter fundamental de sus versos, no es él bastante hipócrita para negar que ha sentido la fiebre y con la fiebre todos los delirios de la generación a que pertenece. Ni ¿dónde está hoy el poeta inocente que, cualesquiera que hayan sido su creencia y su escuela, pueda jactarse de no haber puesto una mano profana en alguno de los principios de la antigua ortodoxia social? ¿Dónde está hoy el escritor impecable que no haya contribuido a desmoronar alguna piedra del desmantelado monumento de esta sociedad europea que, como las plazas en que ha penetrado ya el enemigo, como las fortalezas en que el combate es ya dentro de los muros, sus propios defensores están ayudando a arruinar con los mismos proyectiles de la defensa? Una consideración hay que halaga vivamente al autor, y esta consideración es que si, como él lo espera, fuesen en este punto ciertos algunos juicios que se han publicado sobre sus versos y que no están desmentidos ni por el escepticismo ni por la ironía que suelen resaltar en algunos de ellos, no sería de sus manos de las que más acabados de despedazar saldrían los grandes sentimientos y las grandes ideas, o, lo que es lo mismo, el sentido moral que es el mayor cadáver de nuestra época.

Esto por lo que hace al libro en general.

Por lo que hace al poema, o más bien a la parte del poema que se publica, y cuya fecha se remonta también a 1851 y 1852, muchas fueron las personas, algunas de las cuales han desaparecido ya de la escena del mundo en tanto que otras figuran todavía en las eminencias de la política y de la literatura; muchas fueron, decimos, las personas de todas las escuelas y de todos los partidos que la vieron con otros trozos al tiempo de su composición, no faltando entre ellas quienes pusiesen empeño en que, formando por sí un todo, se publicase desde luego con las explicaciones preliminares que requería en su juicio la índole del asunto. Esta necesidad ha sido en alguna manera satisfecha con el prólogo también en verso que se escribió hace tres años, y en que van referidas su ocasión y su historia. El autor en efecto, lejos de proponerse ningún objeto formal, no pensó siquiera en hacer los versos buenos o malos, pero generalmente serios, que había acostumbrado en sus primeros años; sino que bajo el influjo de una correspondencia constante e íntima con un hombre ilustre que de París le hablaba a menudo de aquellos acontecimientos, y que en una de sus cartas le exhortaba a volver a la poesía, en el respaldo mismo de la carta comenzó a escribir lo que después fue una serie de apóstolas estrambóticas como las que a la sazón andaban muy en boga entre nuestros literatos; saliéndole al paso la idea de un poema satírico o humorístico sobre las cosas de Europa, estimulándole los que lo oían con el aliciente que entonces le prestaban las circunstancias, y prosiguiendo él hasta que otras ocupaciones vinieron a interrumpirle en aquella tarea después de haber escrito algunos millares de versos que al cabo vinieron a sufrir la suerte de los anteriores en el olvidado rincón de sus mamotretos.

Ahora bien: llegado a este punto, y no experimentando hacia su obra sino el escozor de haber malogrado un argumento digno de la más alta poesía, ¿qué puede él decir que no sea convertir en una disertación ridícula lo que, supuesta la índole del poema, no esté dicho en él bajo una u otra forma? Así como la primera revolución francesa había sido la señal del advenimiento de las clases medias, la revolución de 1848 fue desde luego a sus ojos la señal del advenimiento omnímodo y definitivo de las clases democráticas al dominio de la sociedad y a la dirección del gobierno en estas naciones occidentales de Europa que se ha convenido en llamar la Europa latina; y, partiendo de esta idea cuyo germen ya estaba en sus primeros versos, pero no concibiéndola bajo la forma de ninguno de los sistemas que durante medio siglo se habían estado disputando la dominación del mundo de la política, sino bajo una sucesión, hoy tal vez no más que

inaugurada, de dictaduras sociales como aquellas de que la historia nos ofrece tantos ejemplos, y como la del segundo imperio napoleónico vino a ejercer en Francia durante veinte años; partiendo de esta idea, decimos, la fue desarrollando en una serie de diálogos y de cuadros que acabaron por ser como el enorme boceto de una de esas remodelaciones humanas que ha visto ya el mundo, y que, si para la humanidad en conjunto podrán no ser sino transformaciones y progresos, por lo que hace a las sociedades que sienten esterilizarse en su seno el antiguo principio civilizador, no han sido, no son, no serán jamás sino lo que la historia los ha llamado al fijar sus ojos en la desaparición de los grandes pueblos de la antigüedad; descomposiciones y decadencias. Hasta qué punto es posible la verificación de semejante fenómeno histórico, la Europa lo ha dicho ya cuando, herida por una súbita luz y nunca desacostumbrada a las grandes guerras, ha visto en la guerra entre Francia y Prusia algo más que una guerra como las anteriores. Pero no es ésta aquí la cuestión. El autor ha sido siempre lo que ahora se entiende genéricamente por conservador, y a primera vista se advertirá en su obra este criterio. Dado sin embargo su asunto, las consecuencias se han sacado por sí mismas, y estas consecuencias no han sido siempre las que él hubiera querido sacar. Y aquí hay que repetir lo que se ha dicho arriba: a tiempos hemos llegado en que, una de dos cosas: o hay que condenarse a no hablar y a no escribir, o hay que resignarse a coadyuvar fatalmente a la obra de un siglo por esencia y potencia demoledor; porque lo mismo las afirmaciones que las negaciones, lo mismo los sistemas antiguos que los modernos, lo mismo la evocación de lo pasado, que la conservación de lo presente, que la aspiración al porvenir, todas las ideas, todas las teorías, al pasar por el crisol de la química intelectual estos tiempos, todo se convierte hoy en instrumento de destrucción del antiguo edificio; todo contribuye a empujar y a precipitar por la pendiente del espacio y del tiempo que parecen plegarse a nuestras plantas y sobre nuestras cabezas, la carroza incendiada de aquella civilización omnipotente que los hombres de este siglo habíamos coronado con todas las coronas de una adoración verdaderamente pagánica, cuando atribuyéndonos a nosotros mismos la infalibilidad de los oráculos que habíamos derribado, le atribuíamos a ella el poder de resolver pacífica y definitivamente el problema insoluble de las revoluciones humanas. Y no hay distinciones que hacer aquí; el error ha sido común a todos los que hemos partido de ciertos principios, y nuestra

orgullosa inteligencia experimenta hoy una profunda humillación al mirar otra vez delante de sí las catástrofes de las antiguas civilizaciones.

No se ocultan al autor los inconvenientes que en cualquier posición activa puede tener una publicación de esta especie; pero, alejado hoy de la vida pública, y aún suponiendo el caso poco probable de que hubiese de volver a ella, no tiene por qué detenerse ante consideraciones que sólo le tocan a él mismo. Ni es, no, una sátira del gobierno representativo, es decir, del gobierno que él defendería siempre en la ocasión, lo que él se ha propuesto escribir. Lo que sentiría haber hecho es su elegía. Veinte años van a cumplirse desde que se escribieron estos versos, y, si no se tratase sino de una cuestión de formas, no cabe duda en que el gobierno representativo habría adelantado algo en el mundo; pero si ese gobierno debió ser, como de cierto lo fue en la mente de sus fundadores, el medio eficaz de abolir, a lo menos por largos períodos, la intervención de la fuerza en las cuestiones de la política, menester es confesar que la práctica ha correspondido bien mal a la teoría de las naciones del continente. El único país donde el gobierno representativo ha cumplido su objeto es la Inglaterra, - si es que el sistema “esencialmente parlamentario” inglés, y nótese bien la diferencia, tiene de común sino ciertas formas con el sistema “rigorosamente constitucional” de la Europa moderna; - y se ve ya el día en que la constitución inglesa, aquella constitución empírica e irregular, pero tradicional y espontánea, verdadero molde de la sustancia de un gran pueblo, comience a degenerar en una de estas constituciones doctrinales y simétricas, pero artificiosas y poco elásticas, que en las naciones recientemente constituídas no han sido hasta ahora sino la dictadura de los partidos y el instrumento de las revoluciones. Sea como quiera, el autor que ni escribía para el público, no es de los que tienen nada mejor que substituir al gobierno representativo aún tal como existe, y lo que sí desearía es alimentar la confianza en que parecen persistir hombres políticos de diferentes escuelas de que en este otro molde, ora más ancho, ora más estrecho, han de caber todavía las futuras revoluciones de Europa.

Por lo demás, está bien seguro de que, al presentar en cierto jocoso predicamento a varios personajes de aquella época, algunos de los cuales, como Mr. Guizot, Mr. Thiers y Napoleón III, no sólo viven, sino que han representado o representan aún gran papel en la historia contemporánea, ni más ni menos que cuando ha tratado de la multitud de personajes históricos que más o menos ocasionalmente ha ido encontrando en su

camino, nadie descubrirá en él espíritu de denigración e injusticia de las pasiones políticas del momento; sino que, prescindiendo por regla general de todo género de personalidad, lo que ha hecho ha sido calificar en ellos con acierto o error las ideas, los sistemas, las situaciones de que han sido y serán representación y personificación de la historia. El mayor ejemplo de esta verdad es el amigo ilustre a quien iban dirigidas estas cartas, y al cual estaba tanto más acostumbrado a considerar cuanto que, además de profesarle una profunda estimación y un sincero cariño, admiraba en él al grande escritor, al grande orador, al hombre de genio de que podía enorgullecerse España; al verdadero jefe intelectual en fin de este nuevo partido del catolicismo político y militante que con el nombre de neo-catolicismo se presentaba a la sazón inesperadamente en la lucha; partido que tiene a lo menos la significación y el valor de ser la absoluta y solemne, aunque tal vez también imponente y postrera, protesta de la Europa tradicional y antepasada contra la Europa moderna y revolucionaria de nuestros días. A mayor abundamiento, trozos serios hay en que están salvados estos inconvenientes, y a los cuales se remite con entera confianza el autor para el caso de que sus juicios valiesen la pena de ser tomados en cuenta por algunos de sus lectores.

Hechas estas salvedades, poco o nada habría que añadir aún sobre la totalidad del poema. De él se ha hablado alguna vez con el título de “Luzbel”, pero éste que hoy lleva ha parecido más adecuado a la parte que se publica, y que sale a luz tal como se escribió sin más diferencia que alguna adición muy accidental en la tercera epístola. Bastante más podría publicarse, y quizás habría en ello cierta oportunidad, porque los vientos del mundo intelectual, como los otros vientos, se han vuelto ya contra esa grande y noble Francia que naturalmente era el primer cadáver de la mortandad de la Europa; pero nunca sería éste el éxito a que aspirase el autor, y, no siendo en realidad todo ello sino un vasto embrión con grandes vacíos aún en lo que puede considerarse ya hecho, la publicación en fragmentos, salvos los ya publicados y que también van aquí, sería renunciar definitivamente a la terminación de una obra que tal vez está destinada a quedar donde está, pero que tal vez está destinada a quedar donde está, pero que, tal como es, pudiera concluirse en una de esas temporadas de estro en que los versos y las prosas se forman, como por combustión espontánea, en una cabeza poseída de un pensamiento.

En resumen, si cierta clase de estímulos fuesen suficientes para justificar una publicación, pocas estarían más justificadas que la presente; pero para versos hechos hace veinte y treinta años la generación actual es ya posteridad, y la posteridad no se deja seducir por amistosas parcialidades. La misma actualidad que los acontecimientos del mundo han venido a dar a los asuntos tratados en ellos con preferencia, no bastan a comunicar el interés y la vida del momento presente a la forma en que entonces podían ofrecerse a la fantasía. Algunas composiciones, - fuerza es repetirlo - , no han hallado cabida en este libro sino por su ya irrefrenable notoriedad. En él se incluyen otras de circunstancias políticas, en las cuales no hay nada de que retractarse ni de que arreprentirse, pero cuyo lenguaje se resiente algún tanto de la pasión de partido. El autor en fin siente una desconfianza que sólo mitiga la idea de la poca responsabilidad que hay hoy en arrojar un libro a esta corriente, cada vez más impetuosa, de la publicidad que todo lo recibe en su seno, y cuya ola inexorable es la que se encarga de decir lo que ha de sobrenadar en los océanos tranquilos de la inteligencia.

Una sola cosa falta añadir, y es rogar a la juventud hispano-americana que dispense a esta colección el favor que dispensó hace ya años a algunos de sus versos. Al autor le sería tanto más lisonjero su voto cuanto que, sin haber podido nunca cumplir el deseo de visitar aquellas regiones, pocos han tenido más ocasión de aprender con el trato y con el ejemplo de muchos de sus hombres más eminentes que, no sólo no está extinguido aquel noble patriotismo de familia cuya inspiración nos hubiera ahorrado graves errores, sino que ahora como siempre es un orgullo escribir en una lengua que se habla en tanta parte de la tierra civilizada, y que, a pesar de todas las preocupaciones y de todas las profecías, no sólo no deaparecerá de la América, sino que será uno de los idiomas dominantes de la nueva era en que hoy entra la civilización del mundo, y cuyo principal teatro ha de ser aquel continente.

Bibliografía

Fonti primarie:

Poetiche spagnole del XIX secolo

AVECILLA, P.A. de la, *Poética trágica*, Madrid, Imp. Que fue de Bueno, 1834

CAMPILLO, N., *Del estilo, de sus diversas clases y de la aplicación de cada una a los diferentes géneros de composición literaria*, Cádiz, La marina, 1865

_____ *Retórica y Poética, o Literatura preceptiva*, Madrid, Imp. De G. Hernando, 1872

CAMPOAMOR, R., *Poética*, Victoriano Suárez, 1883

COLL Y VEHÍ, J., *Elementos de literatura*, Madrid, Rivadeneyra, 1856

CORTEJÓN Y LUCAS, C., *Compendio de Poética*, Barcelona, Establecimiento Tipográfico de Magriñá, 1879

_____ *Curso razonado de Retórica y Poética*, Barcelona, Imp. De la Casa de la Caridad, 1890

GIL DE ZÁRATE, A., *Manual de Literatura o Arte de hablar y escribir en prosa y verso*, Madrid, Boix, 1842, 2 vol.

GÓMEZ HERMOSILLA, J.M., *Arte de hablar en prosa y en verso*, Madrid, Imp. Real, 1862, 2 voll.

LISTA, A., *Ensayos literarios y críticos, con un prólogo por D. José Joaquín de Mora*, Sevilla, Calvo-Rubio y Compañía, 1844, 2 voll.

MARTÍNEZ DE LA ROSA, F., *Poética, Anotaciones y Apéndices*, in *Obras literarias*, Parigi, J. Didot, 1827, 2 voll.

MILÁ Y FONTANALS, M., *Opúsculos literarios; Obras completas*, Barcelona, Verdaguer, 1892

_____ *Principios de Literatura general y española*, Barcelona, Imp. Del Diario de Barcelona, 1873

_____ *Teoría romántica*, (ed. M. Jorba), Barcelona, Edicions 62, 1977

PAULA CANALEJAS Y CASAS, F., *Curso de literatura General, I La Poesía y la palabra*, Madrid, Imprenta de la Reforma, 1868

POLO Y ASTUDILLO, C., *Retórica y Poética o Literatura Preceptiva y Resumen histórico de la Literatura española*, Oviedo, 1877

Raccolte poetiche

ALCALDE Y VALLADARES, A., *Flores del Guadalquivir. Poesías y leyendas*, Madrid, Adolfo Rodríguez, 1872

ARNAO, A., *Himnos y quejas*, Madrid [s.n.], 1851 (Imp. De Espinosa y compañía)

_____ *Melancolías: rimas y cántigas*, Madrid [s.n.], 1857 (Imp. Nacional)

_____ *Ecos del Tader*, Madrid, Imp. Nacional, 1857

_____ *Trovas castellanas. Poesías*, Madrid, Medina y Navarro, 1873

BARRANTES, V., *Baladas españolas*, Madrid, 1853; 2ª.ed. corregida y aumentada, Madrid, Ducazcal, 1865

BÉCQUER, G.A., *Rimas*, ed.J.M. DÍEZ TABOADA, Madrid, Aula Magna, 1965

_____ *Rimas*, ed F. LÓPEZ ESTRADA, Madrid, Espasa Calpe, 1986

_____ *Rimas*, ed R. MONTESINOS, Madrid, Cátedra, 2004

_____ *Rimas, Otros poemas, Obras en prosa*. Introducción, edición y notas de Leonardo Romero Tobar, Madrid, Espasa Calpe, 2000

BLASCO, E., *Veladas de verano. Ensayos poéticos*, Zaragoza, Imprenta de Vicente Andrés, 1861

_____ *Arpegios. Páginas en verso*, Madrid, Alfonso Durán, 1866

CAMPILLO, N., *Ensayos poéticos*, Cazalla [s.n.], 1867 (Tip. De Francisco Monroy y Atienza)

CAMPOAMOR, R., *Poesías*, Madrid, Espasa Calpe, 1966

_____ *Doloras: colección escogida de las publicadas*, con un prólogo de D. Ventura Ruiz Aguilera ; y notas críticas de D. Damián Menendez Rayón, Madrid, S. Martín, A. Jubera , 1864

CANALEJAS, F. de PAULA, *La poesía moderna. Discursos críticos.*, Madrid, Imprenta de la Revista de Legislación, 1877

- CAÑETE, Manuel, “Prólogo de la primera edición de *La Primavera*”, in *Obras de Selgas, Poesías, I: La Primavera y el estío*, Madrid, 1882, p. 37.
- _____ *Poesías*, Granada, Benavides, 1843-1859
- CORONADO, C., *Poesías*, (ed. Noël Valis), Madrid, Castalia, 1991
- DACARRETE, Á. M., *Poesías*, Madrid, Tipografía del Sagrado Corazón, 1906
- _____ *El libro de amor. Antología* (edición de José Luis Tejada e Francisco M^a Arniz), Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1986
- FERRÁN, Augusto, *Obras Completas*, Ed. J. Pedro Díaz, Madrid, Espasa-Calpe, 1969.
- GABRIEL Y APODACA, F., *Poesías*, Sevilla, Imprenta de Don José María Geofrin, 1865
- GARCÍA LADEVESE, E., *Olas del mar*, Madrid, Imprenta de T. Nuñez Amor, 1870
- GARCÍA SANCHEZ, R., *Encantos y desencantos. Poesías*, Madrid, Imprenta de Rojas y compañía, 1867.
- GARCÍA TASSARA, G., *Antología poética* (edición de Marta Palenque), Sevilla, Ayuntamiento, 1986.
- GÓMEZ DE AVELLANEDA, G., *Poesías y epistolario de amor y de amistad*, (ed. E. Catena), Madrid, Castalia, 1989.
- LÓPEZ GARCÍA, B., *Poesías*, Jaén, López Vizcaíno, 1867
- MAGARIÑO, R., *Ensayos poéticos*, Cavalla, F. Monroy y Atienza, 1867
- MARTÍNEZ MONROY, J., *Poesías*, Madrid, Rivadeneyra, 1864.
- MAS Y PRAT, B., *Hojas secas*, Sevilla, Imprenta de Gironés y Orduna, 1872.
- PLACIDO SANSÓN, J., *La Familia, poesías*, Madrid, Imprenta de M. Tello, 1864
- PONGILIONI, A., *Ráfagas poéticas*, Cádiz, Librería de la Revista Médica, 1865.
- _____ *Primera Antología poética*, Edición de R. Montesinos, Sevilla, Dendrónoma, 1980
- RIVAS, duque de (Ángel de Saavedra), *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1956
- RUIZ AGUILERA, V., *Ecos nacionales*, Alicante, 1849

- _____ *Armonías y cantares*, Madrid, M. Guijarro, 1865
- _____ *Balada de Cataluña*, Barcelona, Imp. De Celestino Verdaguer, 1868.
- SANJUAN, J.M., *Bosquejos. Poesías varias*, Madrid, Imprenta de El correo militar, 1872
- SELGAS, J., *La Primavera*, Madrid, 1850
- SELGAS, J., *La Primavera y El Estío*, Madrid, Imprenta de operarios, 1853
- TRUEBA Y LA QUINTANA, A. De, *El libro de los cantares*, Madrid, Imprenta de José María Marés, 1852
- _____ *El libro de las montañas*, Bilbao, Librería de D. Agustín Emperaile, 1867
- _____ *Obras*, Madrid, Antonino Romero, 1905
- VALERA, J., *Florilegio de poesías castellanas del siglo XIX, con introducción y notas biográficas y críticas*, Madrid, Fernando Fe, 1902
- VALERA, J., *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1958
- VIEDMA, J.A., *Cuentos de la villa, colección de poesías*, Madrid, Biblioteca Universal Económica, 1868.
- ZAMORA Y CABALLERO, E., *Ecos del alma. Colección de poesías*, Madrid, F. Martínez García, 1863.
- ZORRILLA, J., *Obras completas*, Valladolid, Santarén, 1943

Studi critici:

Studi su poetica e teoria della letteratura

- ALDARACA, B., BKER, E., BEVERLY, J. (eds.), *Texto y sociedad, problemas de historia literaria*, Amsterdam, Rodopi, 1990
- BARTHES, R., *Essais critiques IV. Le bruissement de la langue*, Parigi, Éditions du Seuil, 1984
- BLOOM, H., *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama, 1995
- BOURDIEU, P., *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama, 1995

- GARRIDO, M.A.,(ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco/Libros, 1988
- GENETTE, G., *Soglie*, Einaudi, Torino, 1989
- GUILLÉN, C., *Teorías de la historia literaria (Ensayos de teoría)*, Madrid, Espasa Calpe, 1989
- LOTMAN, I., *La Semiosfera, I. Semiótica de la cultura y del texto*, Madrid, Cátedra, 1996
- PORQUERAS MAYO, A., *El prólogo como género literario*, Madrid, CSIC, 1957;
- WELLEK, R., *Historia de la crítica moderna (1750- 1950)*, Madrid, Gredos, 1973

Studi sulle poetiche spagnole del XIX secolo

- ÁLVAREZ ESPINO, R., GÓNGORA Y FERNÁNDEZ, A., *Elementos de literatura filosófica, preceptiva e histórico-crítica con aplicación a a la española*, Cádiz, Imp. De la Revista Médica, 1870
- ARADRA SÁNCHEZ, R.M., *De la retórica a la teoría de la literatura. Siglos XVIII y XIX*, Murcia, Universidad de Murcia (Semiótica literaria, 5), 1997
- BERTINI, G.M., “La poética de G.A. Bécquer y A. Alcalá Galiano”, *Studia hispanica in honorem R. Lapesa*, III, Madrid, Gredos, 1975, pp. 73-89.
- CARBALLO PICAZO, A., “Los estudios de preceptiva y de métrica española en los siglos XIX y XX”, *Revista de Literatura*, VIII (1955), pp.23-56
- CIPLIJAUSKAITE, B., *El poeta y la poesía (del romanticismo a la poesía social)*, Madrid, Insula, 1966
- DÍAZ LARIOS L.F.-GRACIA, J.-MARTÍNEZ CACHERO, J.M.-RUBIO CREMADES, E.-TRUEBA MIRA, V. (eds.), *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX: II Coloquio de la S.L.E.S.*, Barcelona, 20-22 oct.1999
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J., *Contribución a la historia de las teorías métricas de los siglos XVIII y XIX*, Madrid, CSIC, 1975
- FERNÁNDEZ CARVAJAL, R., “El pensamiento español en el siglo XIX”, *Historia general de las literaturas hispanicas*, IV, Barcelona, Barna, 1957, pp.342-369

- GAOS, V., *La poética de Campoamor*, Madrid, Gredos, 1955
- _____ *Temas y problemas de la literatura española*, Madrid, Guadarrama, 1959
- GARCÍA CASTAÑEDA, S., *Las ideas literarias en España entre 1840 y 1850*, Berkeley, University of California Press, 1971
- GARCÍA TEJERA, M.C., *Conceptos y teorías literarias españolas: Alberto Lista*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1989
- JURETSCHKE, H., “La presencia del ideario romántico alemán en la estructura y evolución teórica del romanticismo español”, *Romanticismo*, I (Genova, 1982), pp.2-24.
- LÓPEZ ESTRADA, F., *Poética para un poeta. “Las cartas literarias a una mujer” de Bécquer*, Madrid, Gredos, 1972
- _____ *Campillo y Trueba, predecesores de Bécquer en la pregunta: ¿Qué es la poesía?*, Madrid, Castalia, 1975
- _____ e LÓPEZ GARCÍA-BERDOY, M.T., (eds.), *Rimas y declaraciones poéticas*, Madrid, Espasa Calpe, 1986
- MENÉNDEZ PELAYO, M., *Escritos y discursos de crítica histórica y literaria*, Madrid-Santander, CSIC, 1942, vol.V
- _____ *Historia de las ideas estéticas en España*, Santander, Aldus, 1940
- PALENQUE, M., *Gusto poético y difusión literaria en el realismo español*, Sevilla, Alfar, 1990
- PEÑA, P., *Las estéticas del siglo XIX*, Alicante, Aguaclara, 1994
- POZUELO YVANCOS, J.M.- ARADRA SÁNCHEZ, R.M., *Teoría del canon y literatura española*, Madrid, Cátedra, 2000
- _____ *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1988
- ROMERO TOBAR, L., “Algunas consideraciones del canon literario durante el siglo XIX”, in *Ínsula*, 600, 1996, pp.14-16
- SAINZ RODRÍGUEZ, P., - LABANDEIRA FERNÁNDEZ, A., *Historia de la crítica literaria en España*, Madrid, Taurus, 1985
- ZULETA, E., “La literatura nacional en las Poéticas españolas”, *Filología*, XIII (1968-69), pp.397-426.

Studi specifici sulla letteratura spagnola del XIX secolo

AA.VV., *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX. Homenaje a Juan María Díez Taboada*, Madrid, CSIC, 1998.

AA.VV., *Humanismo español en el siglo XIX*, Madrid, FUE, 1977

AA.VV., *Romantisme, Réalisme, Naturalisme en Espagne et en Amérique Latine*, Lille, Centre d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines du XIXe. Siècle de l'Université de Lille, III, 1978,

ABELLÁN, J.L., *Liberalismo y romanticismo (1808-1874)*, Madrid, Espasa-Calpe, Historia Crítica del Pensamiento Español, IV, 1984.

ABRAMS, M.H., *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, 1953

ALBERT LASIERRA, M., *Heine en España*, Madrid, Universidad Complutense, 1962

ALONSO CORTÉS, N., "El lastre clasicista en la poesía española del siglo XIX", *Estudios Hispánicos. Homenaje a Archer M. Huntington*, Wellesley, 1952, pp. 3-14

BOTREL, J.F., *Libros, prensa y lectura en la España del siglo XIX*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez (Biblioteca del Libro, 53), 1993.

CARDWELL, R.A., "The persistence of Romantic thought in Spain", *MLR*, LXV (1970), pp.803-812

_____ "Los albores del Modernismo: ¿producto peninsular o trasplante transatlántico?" in *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 61 (1985), pp.315-331

CASTRO GARCÍA, M.I., *La poesía de cantares en la segunda mitad del siglo XIX*, Madrid, Universidad Complutense, 1988

_____ "Presencia de Heine en las imitaciones eruditas del cantar popular" in *Epos. Revista de Filología*, UNED, VI, 1990, pp.243-261

_____ "El auge del cantar popular:1850-1900. Colecciones anónimas e imitaciones cultas", *Anuario de Estudios Filológicos*, XI (1988), pp.109-119

CELMA VALERO, M.P., *La pluma ante el espejo: visión autocrítica del fin de siglo*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989

CIPLIJAUSKAITE, B., *El poeta y la poesía (del romanticismo a la poesía social)*, Madrid,

Insula, 1966.

CIRILO IBÁÑEZ, A., *Poesía realista*, Madrid, Orbis, 1985

COBOS CASTRO, E., “Francia y lo francés en *El laberinto* (1843-1845), *El Fénix* (1844-1849) y *El Museo de las Familias* (1843-1871)”, *Estudios de Investigación Franco-española*, 4 (1991), pp.185-193.

COSSÍO, J.M., *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*, Madrid, Espasa Calpe, 1960, 2 vol.

_____ “Sobre el clima pre-Becqueriano”, *Homenaje a J.-A. Van Praag*, Amsterdam, Plus Ultra, 1956, pp.38-43

_____ *El romanticismo a la vista. Tres estudios: notas y estudios de crítica literaria*, Madrid, Espasa-Calpe, 1942

DENDLE, B.J., “Las traducciones de Heine en la Abeja, 1862-1867”, *El Gnomo*, 8, 1999, pp.69-82

DÍEZ TABOADA, J.M., “El germanismo y la renovación de la lírica española en el siglo XIX”, in *Filología moderna*, 5, octubre 1961, pp.21-55

_____ “Trayectoria postromántica de la lírica española”, in *Historia de la literatura española* (dir. García de la Concha), Madrid, Espasa-Calpe, 1995-1998, vol.IV, pp.238-255

DOBRIAN, W., *Poesía española II. Posromanticismo*, Madrid, Gredos, 1988.

ENGLEKIRK, J., “El Museo Universal (1857-1869): mirror of transition years”, *PMLA*, 70, 1955, pp.350-374

FOSTER, D.W., “Un índice introductorio de los tópicos de la poesía romántica: lugares comunes en la lírica de Rivas, Espronceda, Bécquer y Zorrilla”, *Hispanófila*, 37 (1969), pp.2-22.

GONZÁLEZ ALCÁZAR, F., “Sistematización y utilidad pedagógica de la tríada hegeliana en la preceptiva española del siglo XIX” in *Castilla. Estudios de Literatura* 28-29 (2003-2004) Universidad de Valladolid, pp.111-130.

GONZÁLEZ HERRÁN, J.M. – PENAS VARELA, E., *Cronología de la literatura española. Siglos XVIII y XIX*, vol.III, Madrid, Cátedra, 1992

GONZÁLEZ OLLÉ, F., “Prosa y verso en dos polémicas decimonónicas: ‘Clarín’ contra Núñez de Arce y Campoamor contra Valera”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, XXXIX (1963), pp. 208-227.

- HAMBROOK, G., “Baudelaire y España”, *Estudios de Investigación Franco-española VII* (1992), pp. 71-75
- HOFFMEISTER, G., *España y Alemania: Historia y Documentación de sus relaciones literarias*, Madrid, Gredos, 1980.
- ÍNSULA, “El estado de la cuestión. Las románticas”, 516 (1989)
- LABANDEIRA FERNÁNDEZ, A., “Bibliografía de repertorios básicos para la confección de un catálogo de literatos españoles del siglo XIX”, *Homenaje a Pedro Sainz Rodríguez*, Madrid, fue, i, 1986, PP.169-203.
- LAPESA, R., *Historia de la lengua española*, ed. Refundida y muy aumentada, Madrid, Gredos, 1980
- MANZANO CARIAS, A., “De una década extremeña y romántica (1845-1855)”, *Revista de estudios extremeños*, 2 (1969), pp. 280-332.
- MARTÍNEZ CACHERO, J.M., “Poesía española en la segunda mitad del siglo XIX”; *Saber leer*, 39 (1990), pp.4-5.
- MARTÍNEZ MARTÍN, J., *Lecturas y lectores de la España isabelina (1833-1868)*, Madrid, CSIC, 1986, 2 vol.
- _____ *Lectura y lectores en el Madrid del siglo XIX*, Madrid, CSIC, 1992
- NAVAS RUIZ, R., *El Romanticismo Español. Historia y crítica.*, Salamanca, Anaya, 1970
- _____ *Poesía Española. Siglo XIX*, Barcelona, Crítica, 2000
- _____ DÍEZ TABOADA, J.M., “ Poesía romántica y posromántica” in *El Romanticismo Español*, Madrid, Cátedra, 1982
- NIEMEYER, K., *La poesía del Premodernismo español*, Madrid, CSIC, 1992
- ORTEGA, M.L.(ed.), *Escribir en España entre 1840 y 1876*, Madrid, Visor Libros, 2002
- PALENQUE, MARTA, *Auras, gritos y consejos. Poesía española (1850-1900). Antología*, Universidad de Extremadura, 1991
- _____ *El poeta y el burgués, (poesía y público 1850-1900)*, Sevilla, Alfar, 1990.
- PEÑA, P., *La poesía del siglo XIX. Estudio*, Valencia, Orenge, 1986
- ROMERO TOBAR, L., *Panorama crítico del Romanticismo español*, Madrid, Castalia, 1994
- _____ “Prensa periódica y discurso literario en la España del siglo XIX”, *La prensa*

española, 1987, pp.93-103.

SEBOLD, R.,P., *Trayectoria del Romanticismo español. Desde la Ilustración hasta Bécquer*, Barcelona, Crítica, 1983

SIMÓN DÍAZ, J., *Veinticuatro diarios (Índices de Publicaciones Periódicas)*, Madrid, CSIC, 1968-1975

_____ “La literatura francesa en veinticuatro diarios madrileños de 1830-1900”, *Revista de Literatura*, 32 (1967), pp.239-264.

_____ *Manual de Bibliografía de la literatura española*, Madrid, Gredos, 1980

_____ “Bibliografía madrileña del siglo XIX”, in AA.VV., *Madrid en la sociedad del siglo XIX*, II, 1986, pp. 344-373.

SIMÓN PALMER, M.C., “Prólogos masculinos en libros de escritoras del siglo XIX”, *Actas del X Congreso de la Asociación de Hispanistas*, I-IV, Barcelona, 1992

URRUTIA, J., (ed.) *Poesía española del siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1995

_____ “Reconsideración sobre la poesía realista del siglo XIX”, *Reflexión de la literatura*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad, 1983, pp. 85-114

_____ “El problema de la lengua en los poetas realistas del siglo XIX” in *Actas del I Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, vol.II, Madrid, Arco/Libros, 1988, pp. 1373-1379.

_____ “La crisis de la poesía burguesa” *Cuadernos de Investigación Filológica*, XIV (1988), pp.165-172.

_____ “La balada como sustituto del romance en la poesía decimonónica”, in AA.VV., *El Romancero*, Cádiz, 1989, pp.197-201.

VALLS, J.F., *Prensa y burguesía en el siglo XIX español*, Barcelona, 1988

VILLACORTA BAÑOS, F., *Burguesía y cultura. Los intelectuales españoles en la sociedad liberal, 1808-1931*, Madrid, Siglo XXI, 1980

Studi sugli autori del periodo proposto

- ALONSO, D., “Originalidad de Bécquer”, *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1952
- ALONSO, M., *Segundo estilo de Bécquer. Ensayo biográfico del poeta y su época*, Madrid, Guadarrama, 1972
- ÁLVAREZ SELLERS, M.R., “Augusto Ferrán, un poeta olvidado” in *Salina*, 6.III.1991, pp.55-58
- ARA TORRALBA, J. C., NAVAL, A.M., “Bibliografía Becqueriana (1980-1991)”, *El Gnomon* 1 (1992), pp. 111-125
- ARANDA, MUÑOZ, E., *Selgas y su obra*, Murcia, Ed. de la Universidad, 1954
- _____ “Motivos murcianos en la obra de José Selgas”, in *Homenaje a Juan Barceló Jiménez*, Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1990, pp. 31-42
- BALBÍN LUCAS, R., “Sobre la influencia de Augusto Ferrán en la Rima XLVII de Bécquer”, *Revista de Filología española*, 26, 1942, pp. 319-334
- _____ *Poética Bécqueriana*, Madrid, Prensa Española, 1969
- BENÍTEZ, R., *Bécquer tradicionalista*, Madrid, Gredos, 1971
- BERTINI, G.M., “La poética de G.A. Bécquer y A. Alcalá Galiano”, *Studia hispanica in honorem R. Lapesa*, III, Madrid, Gredos, 1975, pp. 73-89.
- BORJA, C., “Hacia otra valoración de Campoamor”, *Anuari de Filologia. Universitat de Barcelona*, XIII (1990), F, 1, pp.23-35
- BROWN, R., “Una relación literaria y cordial: Benito Pérez Galdós y Ventura Ruiz Aguilera”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXII, 1986, pp.199-240.
- CALVO CARILLA, J.L., “Revolución de la poesía española de la segunda mitad del siglo XIX (a propósito de Núñez de Arce)”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXIX, 1993, pp.195-223.
- CARAMÉS MARTÍNEZ, X., “Función e importancia de los prólogos en la obra de Rosalía de Castro”, *Actas del Congreso Romancero- Cancionero*, Madrid, Porrúa, II, 1986
- CARNERO, G., *Salvador Rueda: teoría y práctica del modernismo*, in *Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*, Barcelona, Anthropos, 1989, pp.30-63

- CARRILLO ALONSO, A., *Gustavo Adolfo Bécquer y los cantares de Andalucía*, Madrid, FUE, 1991
- COSTA FERRANDIS, J.-RUBIO JIMÉNEZ, J., “Augusto Ferrán, director del *Diario de Alcoy* (1865-66): entre el radicalismo liberal y la literatura”, *El Gnomo*, 1, 1992, pp.75-102
- COSTA FERRANDIS, J., *Eulogio Florentino Sanz. Poesía original. Traducciones. Rasgos biográficos.*, Pliegos *El Gnomo*, 1992.
- CUBERO SANZ, M., *Vida y obra de Augusto Ferrán*, Madrid, CSIC, 1965
- DE LUCAS, J.B., “Gustavo Adolfo Bécquer y Rosalía de Castro como prologuistas” in RUBIO JIMÉNEZ, J., (ed) *Actas del Congreso “Los Bécquer y el Moncayo”. Celebrado en Tarazona y Veruela. Septiembre 1990*, Ejea de los Caballeros, Centro de Estudios Turiasonenses, 1992
- DEL VECCHIO, E., “Schlegelian Philosophical and Artistic Irony in Bécquer”, *Hispania*, 72 (may 1989), pp.220-225
- DÍAZ, J.P., *Gustavo Adolfo Bécquer: vida y poesía*, Madrid, Gredos, 1969
- DIEZ DE REVENGA, E., *Estudio sobre Selgas. Poeta, novelista, satírico...*, Murcia, Imp. Sucesores de Nogués, 1915.
- DÍEZ TABOADA, J.M., “Eulogio Florentino Sanz, poeta de transición: 1822-1881”, *Revista de Literatura*, XIII, 1958, pp. 48-78
- _____ *La mujer ideal. Aspectos y fuentes de las “Rimas”*, Madrid, CSIC, 1965
- _____ “El tema de la unión de las almas y las fuentes de la rima XXIV de Bécquer”, *RFE* 91 (1984), pp.43-87
- _____ “La carta III *Desde mi celda* y la trayectoria de Bécquer” *Ínsula* 528 (1990) pp.14-16
- _____ “La significación de la carta III *Desde mi celda* en la poética Becqueriana”, in RUBIO JIMÉNEZ, J., (ed) *Actas del Congreso “Los Bécquer y el Moncayo”. Celebrado en Tarazona y Veruela. Septiembre 1990*, Ejea de los Caballeros, Centro de Estudios Turiasonenses, 1992, pp.135-168.
- FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, A., “Eulogio Florentino Sanz, poeta de transición: 1822-1881”, *Revista de Literatura*, XIII, 1958, pp. 48-78
- FERNÁNDEZ POLO, M., -SERNA, J.H., “Reflexiones sobre ‘Flores y espinas’ de Selgas”, *Estudios Románicos*, IV, *Homenaje al profesor Luis Rubio*, Murcia, 1987, pp. 347-367.

- GAMALLO FIERROS, D., "Un Bécquer que no es Bécquer, anterior a Bécquer. Ángel María Dacarrete.", in *La Estafeta Literaria*, 11, 25.VIII.1944,
- GAOS, V., *La poética de Campoamor*, Madrid, Gredos, 1955
- GARCÍA BARRÓN, C., *La obra crítica y literaria de don Antonio Alcalá Galiano*, Madrid, Gredos, 1970.
- GARCÍA TEJERA, M.C., *Conceptos y teorías literarias españolas: Alberto Lista*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1989.
- GIL, R., *La caja de música*, a cura di R.A. Cardwell, Exeter, University of Exeter Press, 1972
- GÓMEZ DE LAS CORTINAS, J.F., "La formación literaria de Bécquer", *Revista Bibliográfica y Documental*, IV, 1950, pp.77-99
- GONZÁLEZ ALONSO, F., *El sistema poético de Gustavo Adolfo Bécquer*, Michigan, Ann Arbor, 1988.
- GONZÁLEZ OLLÉ, F., "Prosa y verso en dos polémicas decimonónicas: 'Clarín' contra Núñez de Arce y Campoamor contra Valera", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, XXXIX (1963), pp. 208-227.
- GUILLÉN, J., "Lenguaje insuficiente. Bécquer o lo inefable soñado", *Lenguaje y poesía*, Madrid, Revista de Occidente, 1962, pp.143-182
- HARTSOOK, J.H., "Bécquer and the Creative Imagination", *HR* 35 (1967), pp.252-269
- HEINE, H., *Buch der Lieder*, Druck und Verlag von Greiner & Pfeiffer, sd.
- JOURDAN, P., "Les Ecos nacionales de Ventura Ruiz Aguilera (1820-1881): un essai de *poesía popular nacional*", *Iris*, 4 (1983), pp.55-90
- _____ "L'écriture dans les *Ecos nacionales*, de Ventura Ruiz Aguilera", *Iris*, 5 (1985-2), pp.53-77.
- JURETSCHKE, H., *Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista*, Madrid, CSIC, 1952
- KIRKPATRICK, S., "Gertrudis Gómez de Avellaneda, Carolina Coronado y Rosalía de Castro: estudios recientes", *Ínsula*, 516 (1989), pp.12-13.
- LÓPEZ CASTRO, A., "Bécquer y la búsqueda de lo absoluto", *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, 16 (1992), pp. 181-197.

- _____ “La pasión melancólica de Bécquer”, *Cuadernos para investigación de la literatura hispanica*, 27 (2002), pp. 193-206.
- LÓPEZ ESTRADA, F., *Poética para un poeta. “Las cartas literarias a una mujer” de Bécquer*, Madrid, Gredos, 1972
- _____ *Campillo y Trueba, predecesores de Bécquer en la pregunta: ¿Qué es la poesía?*, Madrid, Castalia, 1975
- _____ e LÓPEZ GARCÍA-BERDOY, M.T., (eds.), *Rimas y declaraciones poéticas*, Madrid, Espasa Calpe, 1986
- LÓPEZ GÓMEZ, S., *Antonio Arnao. Vida y obra de un poeta murciano del siglo XIX*, Murcia, Ed. Academia Alfonso X el Sabio, 1987
- _____ “Vida y obra del academico murciano Antonio Arnao”, *Estudios Románicos*, III (1986), Universidad de Murcia, pp.125-149.
- MARTÍNEZ TORRÓN, D., *Ideología y literatura en Alberto Lista*, Sevilla, Alfar, 1993
- _____ *La sombra de Espronceda*, Editora regional de Extremadura, 1999
- MARTÍNEZ VILLERGAS, J., *Juicio crítico de los poetas españoles contemporáneos*, París, Rosa y Bouret, 1854
- MONTESINOS, R., *La semana pasada murió Bécquer*, Madrid, El Museo Universal, 1992
- NOMBELA, J., *Impresiones y recuerdos*, Madrid, La Última Moda, 1909-1912, 4 voll.
- ORTON, G., “The german elements in Bécquer’s *Rimas*” in *PMLA*, LXXII, 1, mar. 1957, pp. 194-224)
- PAGEARD, R., RIBBANS, W., “Heine and Byron in the *Semanario Popular* (1862-1865)”, *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXIII, 1956, pp.78-86
- PAGEARD, R., “Le germanisme de Bécquer” in *Bulletin Hispanique*, 1954, pp. 83-109
- _____ “Notes Becquériennes”, in *Bulletin Hispanique*, 73, 1971, pp.341-370.
- _____ “Reflets de quelques poèmes de Goethe dans les *Baladas Españolas* de Vicente Barrantes”, *Bulletin Hispanique*, 1988, pp. 375-385
- _____ “Bécquer, Ferrán y Juan Ramón Jiménez”, *Ínsula*, 528, Dic. 1990, p.32
- _____ *Bécquer. Leyenda y realidad*, Madrid, Espasa Calpe, 1990
- _____ *Goethe en España*, CSIC, Anejos de Revista de literatura, 15, Madrid, 1958

- _____ “Gustavo Adolfo Bécquer et le Romantisme français”, *Revista de Filología Española*, LII (1969), quad.1-4, pp.477-524
- _____ “Ramón Rodríguez Correa (1835-1894) Amigo y activo admirador de Gustavo Adolfo Bécquer (Boceto Biobibliográfico)”, in *El Gnomo. Boletín de estudios Bécquerianos.*, 3, 1994, pp.215-239
- PENNA, M., “Las Rimas de Bécquer y la poesía popular”, *Revista de Filología Española*, LII (1969), quad.1-4, pp.187-215.
- PUJALÁ, G., “Bécquer y la imaginación creativa: sus aspectos filosóficos”, *El Gnomo* 1 (1992), pp.69-73.
- RANDOLPH, D.A., *Don Manuel Cañete, cronista literario del romanticismo y del postromanticismo en España*, Chapel Hill, The University of North Carolina, 1972.
- REVERDITO. M. L., “Cromatismo e allegoria nella ‘balada apologal’ di José Selgas”, in *De místicos y mágicos, clásicos y románticos. Homenaje a Ermanno Caldera*, Messina, Armando Siciliano Editore, 1993, pp.437-448.
- RIBBANS, G.W., “Bécquer, Byron y Dacarrete” in *Revista de Literatura*, IV, 1953, pp.59-71
- _____ “Augusto Ferrán, el mejor amigo de Bécquer”, *Ínsula*, 112, 1955.
- RUIZ LAGOS, M., “El maestro Rodríguez Zapata en sus afinidades Becquerianas” in *Revista de Filología Española*, LII (1969), quad.1-4, pp.425-475.
- ROMERO TOBAR, L., “Bécquer, fantasía e imaginación”, in AAVV, *Actas del Congreso “Los Bécquer y el Moncayo”. Celebrado en Tarazona y Veruela. Septiembre 1990*, Ed.
- RUBIO JIMÉNEZ, J., “ Augusto Ferrán y Forniés”, *El Gnomo*, 2, 1993
- _____ BONA LÓPEZ, J., “Nuevos documentos sobre Bécquer y Augusto Ferrán”, *Ínsula*, 528, Dic. 1990, pp.18-19
- SCHURLKNIGHT, D., “Alberto Lista. De la supuesta misión de los poetas”, *Dieciocho*, X (1987), pp. 168-181
- SEBOLD, R.P., *Trayectoria del Romanticismo español. Desde la Ilustración hasta Bécquer*, Barcelona, Crítica, 1983
- _____ “Sobre Campoamor y sus lecciones de realidad”, *Insula* 575 (nov.1994)
- _____ “Lista y las ‘primeras rimas’ de Bécquer”, *ABC* (19-IX-1989)

_____ “Bécquer en sus comienzos neoclásicos”, *Salina*, 13 (1999), pp.71-80

SENABRE, R., “Poesía y poética en Bécquer”, in AA.VV., *Bécquer, origen y estética de la modernidad. Actas del VII Congreso de Literatura Española Contemporánea*, Málaga, 1995, pp.91-100.

SHAW, D.L., “El prólogo de Pastor Díaz a las poesías de Zorrilla (1837): contexto y significado”, in *De místicos y mágicos, clásicos y románticos. Homenaje a Ermanno Caldera*, Messina, Armando Siciliano Editore, 1993, pp. 471-483