

LA OBRA POETICA DE JUAN AROLAS  
=====

Tesis presentada por LUIS F. DIAZ LARIOS para  
obtener el grado de Doctor, y dirigida por el  
Ilmo. Sr. Dr. D. JOSE MARIA CASTRO CALVO.

Vº Bº  
José María Castro

DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA. FACULTAD DE FILOLOGIA.  
UNIVERSIDAD DE BARCELONA

1975

IV. LA SILFIDA DEL ACUEDUCTO: ROMANTICISMO  
POLITICO Y TRANSICION HACIA EL LITERARIO.

CON toda razón puede afirmarse que la fundación del Diario Mercantil por Pascual Pérez y Juan Arolas es el resultado de una serie de circunstancias de carácter político, literario y sociológico. El "golpe de estado de La Granja" puso punto final al régimen fernandino y, al desaparecer la mordaza ideológica que había oprimido a la nación - desterrando a unos e intimidando a otros -, dinamizó el espíritu revolucionario iniciado en las cortes gaditanas y luego dos veces frenado en los veinte años siguientes.

En el capítulo I creo que se han puesto de manifiesto las repercusiones de todo tipo que este cambio trajo consigo: vuelta de los exilados, sensibilización del pueblo ante los problemas de gobierno a través de un medio de fuerte incidencia social - la prensa -, que nacía - pujante y esperanzador, toma de contacto con las corrientes literarias imperantes en Europa ... Todo ello es harto conocido y sobra insistir más.

Ahora bien, junto a esta mañana esplendorosa persistía, con recalcitrante tozudez, el espíritu del viejo régimen, personificado en - la figura del hermano del rey, lo que dió lugar a un mantenimiento de las dos facciones en las que aparecía el país dividido desde el principio del siglo. Sino que ahora el poder estaba en manos de los que hasta entonces habían sobrevivido precariamente en la clandestinidad.

Si se hubiera de caracterizar con pocas palabras el período - histórico que se inicia con la regencia de María Cristina, emplearía - la fórmula dinamismo de fuerzas opuestas. En política, el enfrentamiento entre cristinos o liberales y carlistas en una guerra civil que, curiosamente, abarca los años del romanticismo literario. En literatura, la lucha de la nueva generación por tomar carta de naturaleza frente a los últimos defensores del academicismo dieciochesco. En cuanto a la

organización social, la defensa de los principios de libertad, igualdad y propiedad sobre los que se basaba la nueva sociedad estratificada en tres clases - ricos, pobres y clase media -, frente a la organización estamental del Antiguo Régimen. En economía, "en pocos años se pasa del inmovilismo a la más absoluta libertad económica, de la amortización y vinculación de los patrimonios a las fórmulas propias del mercado libre, e incluso se intentará aplicarlas en las relaciones económicas exteriores" (1).

En el plano religioso, el distanciamiento entre el Poder y la Iglesia, que venía manifestándose en los últimos años del reinado de Fernando VII como consecuencia de la actitud de éste hacia los liberales, que las autoridades eclesiásticas consideraban errónea, desembocó en un período de tensión máxima entre la Santa Sede, que se abstuvo de reconocer la legitimidad de Isabel II, y el Estado. "Tras diversas tentativas de acomodo, el ministerio de Martínez de la Rosa se inclinó - por la total ruptura diplomática. A partir de este momento, las relaciones entre el estado liberal y los cuadros eclesiásticos se vieron envueltos en un clima de radicalismo, que abocaría finalmente a la más profunda transformación estructural experimentada por la Iglesia española contemporánea"(2).

La escisión que en el clero venía desarrollándose entre los partidarios de la potestad temporal y la religiosa se agudiza con las medidas desamortizadoras de los bienes eclesiásticos que el gobierno liberal puso en marcha. La exclaustación de los miembros de las comunidades regulares que estas medidas trajeron consigo, supuso la liberación de unos y la crisis de conciencia de otros.

Natural era que toda esta problemática situación tuviera su expresión literaria, en la que los acontecimientos se interpretaran desde el punto de vista del autor. Una literatura de compromiso, a veces panfletaria, nacía como reflejo de la circunstancia histórica. Desde el folleto de Espronceda, El Ministerio de Mendizábal, hasta la visión humana, por sentimental, del problema, todavía vivo en la figura del hermano Gabriel, que aparece en las páginas de La Gaviota, pasando por los artículos de Larra: "La actitud de Figaro - comenta el Prof. Seco Serrano -, todavía favorable al Gabinete Mendizábal cuando escribe ¡ Buenas noches !, se hace agria y reticente en el opúsculo Dios nos asista. En la glosa del mencionado folleto de Espronceda, el rompimiento ya es definitivo"(3). Sin olvidar la curiosa obra de Fernando Patxot, Las ruinas de mi convento, que publicada después de la aparición de la

novela de Fernán Caballero, continuaba fiel a la tradición romántica.

En este contexto hay que situar un período de la vida de Juan Arolas, interesante por varios conceptos. El joven presbítero se ve en vuelto por la vorágine de los tiempos: cofundador del Diario Mercantil, colabora en sus columnas no sólo como redactor de artículos de fondo, sino, sobre todo, como poeta. Abandona las corrientes clasicistas de sus primeros poemas y sigue con interés los pasos del nuevo estilo, tratando de hacerlo suyo, poniendo tienda de romanticismo en las páginas del periódico recién fundado, en el que en tantas ocasiones publicó por primera vez sus composiciones de asunto caballeresco y oriental. Resuelto liberal, a él se deben casi todas las poesías ocasionales dedicadas a María Cristina, a Isabel, a los acontecimientos políticos y militares de la época que aparecen en el Diario. Afiliado así en la facción rebelde y revolucionaria, lleva hasta las últimas consecuencias su compromiso con el liberalismo progresista en el momento más agudo de la crisis de las relaciones entre Iglesia y Estado, al decretarse la desamortización de los bienes eclesiásticos y la excomunión de las comunidades regulares, no dudando un momento en escribir una de las obras más curiosas del Romanticismo español.

Sorprende, en efecto, que La Sifida del Acueducto, sobre ser un canto al amor sacrílego y una diatriba contra el poder eclesiástico, haya sido compuesta por un sacerdote que no aprovechó, al parecer, la oportunidad de exclaustrarse, como lo hicieron otros compañeros de su Orden (4), y <sup>del</sup> sin embargo, criticaba con una exaltación un tanto irresponsable la conducta y la vida monástica, por más que advirtiera, en nota antepuesta a uno de los capítulos que con mayor dureza la atacaba, en "La Inhumanidad", que "sabe apreciar aquellos monjes (sic) que retirados del mundo se dedicaron a una vida angelical y a las lotras, y a cuyo esmerado trabajo debe la antigüedad la conservación de las obras más apreciables"(5).

No dudo de la intención panfletaria y demagógica de La Sifida del Acueducto; de sus escasos méritos literarios, por no decir nulos. Pero no es menos cierto que su estudio aporta datos curiosos sobre la manera de interpretar un período histórico por quien sufría en su propia carne el conflicto que literaturizaba. El plano histórico-objetivo se entrecruza continuamente con el individual-subjetivo en esta obra de Arolas que representa, de un lado, el vértice cenital de su crisis espiritual; de otro, el intento más ambicioso de conectar con la nueva estética por parte del autor. En este sentido, es interesantísima y su

estudio es útil no sólo para el filólogo, sino también para el historiad<sup>o</sup>.

Arolas situó su leyenda en la Cartuja de Porta-Coeli. La dimensión temporal del argumento se desarrolla en torno a 1820, lo que es un anacronismo palpable, ya que fue en 1835 cuando los monjes fueron obligados por Real Decreto a abandonar su cenobio(6). Sin duda, traspu<sup>o</sup>so a una situación semejante en el pasado lo que había ocurrido sólo dos años antes. Sin embargo, las peripecias por las que pasan Ricardo y Ormesinda, protagonistas de La Siflida ..., parecen ser invención del poeta. Ni Tarín y Juaneda (7) ni Lluch Arnal (8), que se han ocupado del tema, han podido encontrar datos que atestigüen la existencia de la leyenda antes de su elaboración por el escolapio. Este situó en un lugar conocido, de renovada actualidad por haber sufrido hacía poco las consecuencias de la supresión de los conventos, una ficción que se avenía muy bien con el anticlericalismo reinante en 1837. La trágica muerte de los amantes y la apoteosis final estaba en la línea de novelas y dramas históricos.

Al morir su madre, Ricardo es obligado por

El fanático padre, a quien natura  
Tal título cedió sin que le diera  
Juntamente el cariño y la ternura, (pág.21)

α que renuncie a los halagos del mundo e ingrese en un convento ("Los Votos"), dedicando el resto de sus días a rezar por la salvación de la que le "dio la vida con dolores" (pág.21). Pero obedecer a su padre supone la renuncia al amor de Ormesinda:

Esta debe a los cielos cuanto puede  
Ansiar el corazón en la hermosura. (pág.31)

Queda planteado así desde el primer capítulo el conflicto en torno al cual gira el argumento. Ricardo duda y en la ceremonia del juramento de los votos las fuerzas de la naturaleza enfurecidas muestran su repulsa al acto:

Desatado del duro calabozo  
Domina el huracán, y se golpean  
Las puertas con sus bronces  
Cual si impulsadas de las furias sean.

Un estruendo feroz las espresiones (sic)  
Sofoca de la víctima inmolada,  
Se apagan de repente los blandones

Y retiembla el mármoleo pavimento;  
Naturaleza airada,  
Si lo escuchó, no aprueba el juramento.  
(págs.27-28)

Todos los presentes comprenden la significación de estos prodigios, pero el sacrificio se consuma en interés del monasterio, que recibirá una cuatiosa dote ofrecida por el padre del novicio.

El poeta Jaime Ortiz ronda en la ventana de Ormesinda, a quien protende ("El Cantor"). Protegido por el tirano del Turia, a despecho de los valencianos que luchan por la libertad ("Los Libres"), consigue la mano de la "doncella hermosa" del padre de ésta, Edelberto, que es amenazado de muerte por el tirano si se niega. Pero cuando va a celebrarse el matrimonio en el palacio de los Borjas, en Gandía, ("Las Bodas sangrientas"), irrumpen en la ceremonia seis conjurados que dan muerte al novio. Mientras que Edelberto es encarcelado, sospechoso de haber tomado parte en la muerte de su presunto yerno, ("El Calabozo"), Ormesinda encuentra el medio de volver a ver a su amante a través de los servicios de Mariposa ("La Gitana"): acompañada de Elvira, amiga más que camarera, es conducida por la gitana a la choza de un ermitaño, que pasa su retiro en las cercanías de la Cartuja. "El Ermitaño" se llama Roberto y había gozado del amor correspondido de Elvira antes de convertirse en anacoreta. La oposición de los padres de ambos le decidió a retirarse en aquellas abruptuosidades, pero, ante la presencia de su amada, todo el edificio de su renuncia se derrumba y los amantes, otra vez juntos, renuevan sus promesas.

Ricardo es amigo de Roberto. A veces da un paseo desde el monasterio hasta el refugio del eremita y desahoga con éste sus penas de amor como lo hiciera el pastor de una égloga. También en esta ocasión, ("La Cruz"), en la que las dos amigas gozan de la hospitalidad de Roberto, Ricardo confiesa una vez más su pasión por Ormesinda y su lucha por vencer esta inclinación más fuerte que él y prohibida a su estado:

Y al poner todo mi brío  
En apartarlo y triunfar,  
Lo que logro es agravar  
El dolor del pecho mío,  
Pues con largo desvarío  
Se acostumbró el corazón  
A llevar el aguijón  
Y a sufrir su mal impío. (pág.103)

Roberto se compadece y llama a Ormesinda, que se arroja en los brazos de su atormentado amante. Ambos juran amarse "siempre sin olvido"

(pág.121) ante una cruz próxima, que se alza al pie de un sauce frondoso:

Cuando sus votos juró,  
El sauce verde y pomposo  
Con su ramaje frondoso  
Hasta el suelo se inclinó;  
El susurro se calmó  
De los árboles mayores,  
Y el cáliz de hermosas flores  
Blando aroma respiró. (pág.122)

Pero la tarde acaba y Ricardo tiene que volver al monasterio. Ormesinda no se resigna a permanecer lejos de su amante un instante - más y decide reunirse con él. Se despide de Elvira ("La Amistad"), a quien deja con Roberto, y pone en práctica un arriesgado plan para llegar hasta la celda de Ricardo ("El Acueducto"): en medio de la noche - de tormenta, cruza el acueducto que conduce el agua hasta la Cartuja.

A la luz de un relámpago inflamado  
Ricardo ha distinguido  
Flotar leve vestido  
Sobre el alto acueducto dilatado, (pág.142)

Al comprobar que la visión que creía fantástica es Ormesinda, Ricardo juzga por milagro esta hazaña que antes nadie se había atrevido a llevar a cabo, dadas las dificultades que entrañaba. La calma que vuelve a reinar en la noche, presidida por el "cándido semblante de la luna", es señal de que el Cielo aprueba su amor.

En el capítulo siguiente, "Las Dichas", Arolas describe los arrebatos líricos que que inspira a los amantes el goce de su pasión. Es la parte de más encendido sensualismo del poema.

Pero alborea el día y el cenobio vuelve a su actividad:

Ya sonaban los cantares  
Con un religioso espanto.

Y al Ser Supremo propicio  
Ya los místicos varones  
Ofrecían oraciones  
E incruento sacrificio. (pág. 163)

Los peligros y contratiempos que han allanado hasta ahora Ricardo y Ormesinda no son más que el principio de los trabajos que les esperan y en los que perecerán como víctimas de la crueldad y la incomprensión, según opina el autor. A partir de aquí, Arolas se recrea en



mostrar un prior - y no abad, como él le llama - inhumano y poco convincente, que verosímelmente podría relacionarse con alguien real, al que trataría de poner en evidencia con una intención de venganza pueril. El planteamiento de los hechos es sencillamente lamentable.

En "El Cementerio", un monje que cava su sepultura descubre a Ormesinda asomada a la ventana de la celda de Ricardo. Se horroriza - del sacrilegio, vacila ante la hermosura de la joven, de quien se com-padece, pero al final se decide por informar de su descubrimiento al abad Arsenio, sordo a

... una voz que así clamaba  
Por el lóbrego y triste cementerio:  
"Mil veces la crueldad títulos toma  
De rígida virtud y santo celo". (págs.171-172)

El prelado escucha el relato del cenobita y toma una resolución que será ejemplar para aquél que ha traicionado "el decoro y el respeto ... a la túnica sagrada":

Pronto en un calabozo sepultado  
Pagará el criminal su osado empeño; (pág.174)

Separados los amantes ("La Inhumanidad"), a Ormesinda se la encarcela también en una "mazmorra oscura", después de una tensa discusión con el abad, en la que la apasionada joven justifica los móviles de su acción y vaticina días tremendos para los monjes, tiranos de los que aún creen en ellos:

Día vendrá ... (los cielos lo juraron)  
Los pueblos abatidos  
Que vuestro recio yugo soportaron  
Alzando sus gemidos,  
Os llamarán traidores,  
Y lobos disfrazados  
Con pan alimentados  
De agenos sinsabores. (págs. 180-181)

Un "verdugo con hábito bendito" ("El Veneno") le presenta una copa que contiene un líquido ponzoñoso que le ocasiona la muerte y - cuando Arsenio, acompañado de la comunidad va a dar sepultura a la infeliz muchacha, interrumpe la ceremonia Edelberto, quien, liberado de su prisión tras el triunfo revolucionario ("El año veinte"), consigue dar con el paradero de su hija. Pero lo que halla es su cadáver y, presa del furor, hunde su espada en el pecho del abad. Los demás monjes huyen, olvidados de Ricardo que perece de hambre en su mazmorra.

El monasterio ha quedado abandonado por sus moradores después que los "padres del pueblo" decretaran la exclaustación ("La Expulsión"). El "poema romántico" termina con el entierro de los restos de los desgraciados amantes por Roberto y Elvira, "El Sepulcro", en un lugar agradable por donde discurre el agua y croce una vegetación frondosa, reflejo de la amenidad de los "felices reinos" en los que "rfe una eterna primavera":

A Ormesinda los dioses prepararon  
Distinguido lugar y trono excelso  
Debido a su hermosura y a la llama  
Que alimentara en su sensible pecho;

Helena, hija de Jove, y Heloisa  
Este supremo honor reconocieron  
Cual justa recompensa a los dolores,  
Cual premio digno de esforzado intento.

(págs. 216-217)

Por el resumen que acabo de exponer del argumento se comprueba que La Siflida del Acueducto es un ejemplo más del viejo tema en la literatura cristiana del conflicto entre el amor humano y el divino. Con sensibles variaciones en el tratamiento, el "Debate de Elena y María", y algunos "milagros" de Berceo, ciertos cuentos de Boccacio, el "loco amor" del Arcipreste por doña Endrina, el poema Jocelyn de Lamartine y la amplia representación que el asunto tiene en la novela realista del siglo XIX en toda Europa (9) están en la misma línea.

Arolas partía, pues, de una tradición para llevar a cabo la composición de su novela versificada o poema novelado, según quiera llamársele: narración es, desde luego. Además, contaba con el hecho cierto de los amores de Abelardo y Eloísa, puestos nuevamente de moda desde el siglo anterior. El mismo rindió tributo al tema en más de una de sus composiciones, bien tratándolo como asunto principal del poema, bien aludiendo a él (10).

En cuanto a la oportunidad de dar al público su obra, el terreno no estaba suficientemente abonado por la aparición de la novela histórica española, imitadora de las técnicas de Scott, Hugo y Dumas. Su conocida amistad con Cabrerizo y seguramente con el grupo de escritores que trabajaban para su casa editorial sería definitiva para impulsarlo a llevar a término su poema.

Queda en el aire una cuestión, sin embargo. ¿Cómo no escribió una narración en prosa, una novela, cuando era género que empozaba a gozar de la afición del gran público recién creado por los mismos géne

ros literarios que el Romanticismo puso en boga ?. No encuentro respuesta convincente. No obstante, creo que prefirió el verso a la prosa porque estaba más de acuerdo con su idiosincrasia, con su innato sentimiento lírico, aparte de que su formación neoclásica le impediría valorar el género novelesco. Apeya esta última suposición el hecho de que las obras conocidas de él en prosa son traducciones de carácter lírico, doctrinal o piadoso. En cualquier caso, lucubrar sobre ello creo que es un acto de suprema gratuidad.

Pero lo cierto es que La Sifida del Acueducto tiene una estructura absolutamente novelesca, tal como se entendía entonces. Basándose en unos datos de los que no puede dudarse, tales como la existencia misma de la Cartuja de Porta-Coeli, el paisaje en donde ésta se encontraba (11) y unos hechos históricos como son el gobierno de Valencia por el general Elío durante el absolutismo fernandino, la existencia de sociedades secretas, la revolución liberal de 1820 y el proceso desamortizador de los bienes eclesiásticos con la consiguiente excomunión de los miembros de las comunidades religiosas, Arolas crea una ficción en la que el plano objetivo-histórico o colectivo coincide con el subjetivo-individual, es decir, los amores de Ricardo y Ormesinda. La relación entre los dos planos es continua, lo que redundará en la verosimilitud de lo puramente ficticio. De sobra es conocido que esta técnica fue puesta en circulación europea por Walter Scott. El gran novelista escocés situaba el desarrollo de sus obras en momentos críticos de la historia de Inglaterra. Por medio de los personajes que hacía intervenir en sus creaciones llegaba a la síntesis genial entre realidad histórica y realidad verosímil de su ficción, combinando figuras de existencia indiscutible - Ricardo Corazón de León, Luis XI, Isabel y María Estuardo, Cromwell, etc.- con otras históricamente desconocidas y de autenticidad dudosa o inexistente - Vich Jan Vohr, Burley, Cedrid, Robin Hood, Rob Roy ... Pero Scott los presenta como monumentales figuras históricas y plasmadas según los mismos principios que los primeros. "La popularidad del arte histórico de Walter Scott se manifiesta precisamente en que estos personajes dirigidos en forma inmediata con la vida del pueblo suelen recibir del autor una grandeza histórica aún más vigorosa que las figuras centrales famosas de la historia" (12).

Sin llegar a esa concepción épica que Scott tenía de los protagonistas de sus novelas, el esquema por él inventado hizo furor en toda Europa y, con desviaciones mayores o menores, todos los que ensaya-

ron el género novelesco tenían al autor de Ivanhoe en la punta de los dedos. En España, el scottismo cobró carta de naturaleza a partir de la publicación de Los Bandos de Castilla o el Caballero del Cisne (1830) por Ramón López Soler, que editó Cabrerizo en su Colección. Allison Peers (13), Churchmann (14), Zellars (15) y Núñez Arenas (16) han estudiado munuciosamente los débitos de los españoles al creador de este procedimiento. De todos, es especialmente útil para mi propósito el artículo de Zellars, ya que pone en evidencia las afinidades existentes entre los recursos de la técnica de Scott para mantener la intriga novelesca y los empleados por los escritores españoles. Que Arolas use de algunos de ellos me parece más que sintomático para probar que tuvo presente en la redacción de La Sifida ... la técnica de la novela histórica.

Uno de los recursos que el crítico citado destaca como tópico en la novela de Scott es el introducir "astrólogos, videntes y curanderos u hombres avezados en el uso de pociones medicinales, en su mayor parte pertenecientes a una raza enemiga". Pues bien, la gitana Mariposa cumple con este apartado. Sino que en el largo poema del escolapio, como los acontecimientos se desarrollan en una época contemporánea a la del lector, el personaje de raza enemiga ha sido sustituido por otro de raza marginada, más de acuerdo con la situación social del siglo XIX.

Dentro del apartado de "Sostenimiento de la intriga por medio de la identificación tardía de los personajes" cabe el ermitaño Roberto, a quien se debe que Ricardo y Ormesinda vuelvan a encontrarse, completándose también el doble plano, dentro de la ficción, de los protagonistas y los compañeros y consejeros de éstos.

Otro recurso de ascendencia novelesca es el de la "reaparición de personajes que se suponían muertos". En el momento en que Arsenio preside la ceremonia fúnebre del entierro de Ormesinda, irrumpe en la escena el padre de ésta, que capítulos atrás había dejado el autor encerrado en un calabozo y su hija creía muerto.

Ormesinda aprovecha la noche para introducirse en el monasterio y, aunque no va disfrazada, como es requisito obligado en esos trances novelescos, a Ricardo, que contempla desde la ventana de su celda la tormenta que se ha desencadenado, le parece una visión sobrenatural.

Finalmente, la función que desempeñan otros artificios de la técnica scottiana, como es el tipo de bandido que ataca a los ricos y protege a los pobres, tiene su representación en La Sifida del Acue-

ducto en los "Libres", quienes al dar muerte al "apóstata vil" Jaime Ortiz, a punto de desposarse con la heroína, la dejan en libertad para acudir en busca de Ricardo, cumpliéndose así el concepto de justicia poética que simbolizan los personajes novelescos perseguidos por la justicia legal.

Con todo lo que se lleva escrito, parece verosímil la relación entre la novela histórica y el "poema romántico" de Arolas. Para quien aún pudiera tener reservas en la aceptación de esta hipótesis, podría añadir que en la década de los treinta el concepto de novela no estaba ni mucho menos clarificado, lo que daba lugar a curiosas confusiones, en gran parte motivadas por las traducciones que se hacían de obras de Chateaubriand, Goethe y Byron a las que se daba el título genérico de novelas, estuvieran vertidas en prosa o verso (17).

Por otra parte, al centrarse el poema-novela en los amores de Ricardo y Ormesinda, héroes más próximos al lirismo de Atala, Hermann und Dorothea, The Giaour o Parisina, desaparece la dimensión épica de los protagonistas, que son vistos sobre todo como víctimas de la sociedad y no como forjadores de un mundo mejor, como ocurre en la ortodoxia scottiana. Incluso cuando las circunstancias históricas son favorables a la realización de sus amores, la pasividad es el rasgo caracterizador de su comportamiento: Ricardo es encarcelado sin que un mínimo de rebeldía le impulse a salir de su encierro y muere de inanición; Ormesinda bebe el veneno que le ofrecen. Ambos se doblegan a las fuerzas externas. La fatalidad se cierne sobre ellos como en El Señor de Bombibre sobre don Alvaro y doña Beatriz (18).

En resumen, novela histórica, pero no arqueológica, contaminada de la novela romántico-sentimental a que se ha aludido. Ambos géneros eran conocidos por Arolas, pues de ambos se publicaron numerosos títulos por la casa editorial de Cabrerizo. Poema romántico por el énfasis que el autor pone en cantar la libertad sin ataduras de ningún tipo, interesándose sobre todo por narrar líricamente el proceso sentimental de los protagonistas y no su incidencia en la Historia, que, en todo caso, lo arrolla.

Obra de transición, La Sifida del Acueducto es un ejemplo claro de confluencia de varios géneros y de varias corrientes literarias. Igualmente, es la expresión de una confusa situación a nivel colectivo e individual no ya desde un punto de vista literario, sino político.

Las citas que el autor antepone a cada uno de los capítulos muestran un eclecticismo que no es el resultado de fundir dos tenden-

cias, sino la coincidencia caótica de dos corrientes. Junto a anónimos del siglo XV, Juan de la Encina (sic), Jorge Montemayor (sic), aparecen los nombres de Calderón, Góngora, Arriaza, un fragmento de un himno patriótico ... Larra, dos años antes, procuró ser más consecuente con estos capitulares, aprovechando el romancero en todas sus citas de El Doncel de don Enrique el Doliente.

Esa misma falta de criterio le lleva a combinar el Olimpo clásico con el Cielo cristiano continuamente. En la última cita de páginas anteriores se puede comprobar como Helena y Heloísa conviven en un paraíso presidido por Jove.

Se encuentran alusiones al mundo bucólico:

En los bosques de Arcadia los pastores (pág.15)

A la diosa de los bosques:

Por eso tus sendas Flora (pág.159)

Y a su refugio, lejos de miradas inoportunas, rodeada de sus ninfas, - como se encuentra en la égloga, ya estudiada, de "Acteón":

Hay cueva deliciosa do las ninfas  
Que temen a los sátiros ligeros  
Se acogen por huir de sus halagos,  
Impuras manos y lascivos besos (pág.215)

Por tres veces se hace referencia a Eos, siempre con la misma sinécdoque, la "esposa de Titón". Quizá el ejemplo más bello sea:

La esposa de Titón baña las rosas (pág. 19)

Más abundantes aún son las referencia a Venus y Cupido, tanto por alusión:

Proscrita está la rosa de Citeres (pág. 32)

En que ha puesto el ciego niño (pág.155)

como por cita expresa:

Así de leves ninfas asistida  
La madre del amor compareciera,  
Cuando de Adonis tierno el pecho amante  
Rasgó dañina fiera; (pág. 38)

Cupido de un noble pecho  
Jamás exige menguados

Un derroche de referencias mitológicas puebla todo este "poema romántico" : Neptuno, Febo, Siquis (sic), Juno, Marte, Ariadna, Baco, además de los ya detallados arriba. Y siempre con una función relativa. Como en los poemas neoclásicos, Arolas utiliza la mitología como una supercultura a la que basta aludir para crear en el lector la sugerencia deseada. Son, pues, segundos términos de comparación respecto a los motivos principales que el autor tiene interés en describir o ensalzar relacionándolos con símbolos morales o estéticos. La misma función desempeñan las citas del mundo ultraterreno. En oposición al imperio celeste de las divinidades capitaneadas por Zeus, el horror a las tinieblas de la muerte está expresado por alusiones al orco:

Y sufrirá torturas del averno (pág.169)

A Caronte:

El viejo inexorable está esperando  
 .....  
 No por ofrenda rica o ruego blando  
 Se detiene su barca un solo instante (pág.195)

A las "sombras del Leteo", a la "parca impía" o a las furias, "hijas del Erebo espantoso", en los momentos tristes en que se quiere reflejar, también por referencia al simbolismo de lo mitológico, las circunstancias peligrosas por las que pasan los personajes.

El Cielo cristiano, sin embargo, funciona en el poema no como una literaturización, sino con el sentido religioso de quien cree en él:

Fresca espadaña, lirios y verbena  
 Alfombran el precioso pavimento  
 En donde el Dios que los espacios llena  
 Y que reprime al mar en sus furoros  
 Tiene el trono y asiento. (pág.19)

Por eso los protagonistas y el narrador mismo no dudan en acudir a él para pedirle protección en las situaciones difíciles. Desde luego, resulta chocante que Ricardo y Ormesinda, cuando se rinden a su amor por encima del estado de aquél y no respetándolo ésta, invoquen y den gracias al Señor. Una mentalidad postconciliar comprendería la situación, pero en 1837 resultaría sorprendente : se juran amor al pie de una cruz, Ricardo se postra de rodillas para agradecer al Cielo el

feliz término de la aventura de Ormesinda al cruzar el acueducto, los cielos <sup>lo</sup> aprueban encalmando la noche, Ormesinda invoca a Cristo crucificado para protegerse de las iras del abad ... El Ser supremo que los monjes propician con sus oraciones hace prodigios en favor de los amantes, como dejar oír una voz misteriosa que sale de las tumbas, acusando al clérigo que opta por denunciar a los jóvenes ante el prior. Cuando Ormesinda está a punto de morir, tras beber el veneno, el autor no puede evitar una imprecación al Todopoderoso, que ha permitido tan - cruel desenlace para una criatura tan hermosa:

Eterno Ser, que en las terribles alas  
Del furioso águilón sientas tu trono,  
Y que con faz benigna cuando place  
A tu inmenso poder, en fiel bonanza  
Mudas la tempestad que se deshace;  
Tú que eres de los justos la esperanza,  
¿ Por qué, Señor, los ayes y gemidos  
De la víctima triste no escuchabas ?  
¿ Y por qué tus altares ofendidos  
Osó pisar sacrílego tirano ?  
Dios de la magestad, ¿ en dónde estabas ?  
¿ Quién pudo detener tu justa mano ? (págs.194-195)

Sin embargo, Dios no permanecerá ajeno a este crimen perpetrado en su nombre y para vengarlo condenará al monasterio. Para Arolas, la mano del Eterno es la que provoca las desgracias que se abaten sobre la Cartuja en los capítulos siguientes por la acción de los defensores de la Libertad. Ese es el sentido que tienen los versos siguientes:

En el olimpo el Padre Omnipotente  
Mostró con ceño su divina frente,  
Meditó la venganza en sus arcanos,  
El tiempo prefijó; del sacro templo  
Temblaron las columnas elevadas,  
Y enseñando piedad a los humanos  
Se apagaron las lámparas doradas. (págs.197-198)

Curiosa combinación de providencia y política, barroca confusión de los planos espiritual y temporal, como agudamente ha señalado el Prof. Cuenca Toribio refiriéndose a la política religiosa que, por las mismas fechas en que Arolas componía La Sílvida del Acueducto, legislaba el ministerio Calatrava (19). Mezcla de tendencias en conflicto que no es más que la expresión de la situación moral de todo un pueblo y de la que Arolas participaba tan a lo vivo, como un "anarquista sentimental", según el juicio de Lomba y Pedraja (20).

Más tímida, pero también patente, es la combinación de lo cris-



tiano con lo oriental-islámico, como en el verso:

Urí bella (sic), ángel de amor. (pág.110)

Independientemente de que en otro capítulo estudie los aspectos lingüísticos generales de la poesía del vate del Turia, creo que quedaría incompleta la visión crítica que voy desarrollando de este "poema romántico", si ahora no me detuviera en algunos rasgos que apoyan mi tesis sobre el carácter pasajero de La Sífida ... en el proceso evolutivo de la obra de Arolas.

Ese carácter transitorio se observa también en el uso que hace del epíteto. La adjetivación abusiva es una característica romántica y en este poema narrativo hay una infinidad de ejemplos que avalan su filiación dentro de esa escuela. Pero el adjetivo expresivo, más que ornamental, o epíteto (21) tiene aquí una doble filiación, neoclásica y romántica. Es decir, unos pertenecen todavía a los que son frecuentes entre los poetas del setecientos, heredados a su vez de los tradicionales renacentistas, mientras otros son ya de uso claramente decimonónico. Esta confluencia de las dos corrientes estéticas es frecuente en el estilo de los hombres de su generación. La retórica clásica pervive incluso en los más característicos representantes de la rebelión romántica, tal es el caso de Espronceda. En Arolas, en quien la rebelión no ocupa más que un instante de su vida, precisamente el que tiene su plasmación literaria en esta obra, las dos tendencias no se funden en una fórmula ideal y armónica, y de ahí los contrastes y altibajos de La Sífida del Acueducto, fracaso estético por su incoherencia.

Entre los epítetos tradicionales, figuran en el poema los que suelen acompañar al sol, la luna y, en general, a los sustantivos que expresan noción de luz, en sentido figurado o no:

Tú puedes dar con <u>tibios resplandores</u>	(pág.11)
La <u>blanca luna</u> despejada queda	(pág.12)
De la <u>esplendente</u> y <u>sosegada luna</u>	(pág.16)
No volverá a la luz del <u>claro día</u>	(pág.21)
Cual busca la <u>ardiente pira</u>	(pág.33)
La <u>luna rutilante</u>	(pág.38)
De la <u>trémula llama</u> despidieron	
<u>Fúlgidos visos</u>	(pág.53)
Yo soy la <u>clara estrella</u>	(pág.63)
Eres la aurora fría	
Del <u>claro amanecer</u>	(pág.64)
Suplen rayos del sol con <u>lucos claras</u>	(pág.65)
El <u>puro rosicler</u> de la alborada	(pág.94)

Que llegue el rosado albor (pág.104)  
Veamos sin nieblas tu cándida luz (pág.212)

También la noche forma sintagmas con epítetos de tradición clásica, lo mismo que otros sustantivos de equivalente carga significativa:

Tú puedes dar ...  
Consuelo, noche umbría, (pág. 11)  
Caen las densas sombras de repente (pág. 17)  
Cuando las negras sombras han huido (pág. 32)  
A buscar en noche oscura (pág.133)

Abundante representación tienen los epítetos con referencia a brisas y vientos:

Quema sus carnes el sirio ardiente (pág. 45)  
Auras suaves (pág. 76)  
¡ Cuán frescos y regalados  
Los céfiros en sus alas .... (pág.127)  
Con los vientos bramadores (pág.136)  
Que riges el aliento  
Del bóreas turbulento (pág.143)  
Huye con los sonoros aquilones (pág.143)  
Con alas raudo viento ... (pág.144)  
Para no gozar más del aura pura (pág.199)  
El atrevido embate de los euros (pág.215)  
Que herida de los céfiros amantes (pág.218)

El mar, del que Arolas nos había dado ya en las Cartas amatorias una visión moderna, juvenil, casi actual, al reflejar ese costumbrismo, hoy generalizado por la sociedad de consumo, de los baños veraniegos, vuelve a ser considerado negativamente, dentro del simbolismo clásico de lo inseguro:

Que como el ponto airado (pág. 26)  
Del ponto turbulento y proceloso (pág. 37)  
Ni el proceloso mar, ni las cavernas (pág. 51)  
Del anchuroso mar o los luceros (pág.207)

Mientras que los ríos y lagos son calificados destacando su transparencia:

Tus aguas cristalinas, lago hermoso (pág. 44)  
Al Tirano del Turia cristalino (pág. 50)  
... en la margen  
De un cristalino y susurrante arroyo (pág. 96)  
Toma cristalina vena (pág.131)  
Y entre menudas guijas clara fuente (pág.214)  
Do los céfiros bañan sus alitas  
En claras linfas de remansos frescos (pág.214)  
Hay frescura y quietud, hay limpios baños

De vena pura y regalada dentro (pág.215)

La insistencia en el tópic del locus amoenus se encuentra también con referencia al campo:

Cual en los días de abril hermosos  
Se tiende por campiñas dilatadas  
Enjambre de abejuelas susurrantes  
En busca de las flores  
Que brindan con sus plácidos colores (págs.198-199)

poblado de una flora y una fauna clásicas:

Y un olivar fecundo renunciaba (pág. 29)  
Dulces manzanas, ciprís moscateles (pág. 96)  
De los frondosos árboles que planta  
Rústica mano de colono esperto (sic) (pág.165)  
Valle de mirtos cuya fresca sombra  
Protege los narcisos duraderos (pág.216)  
... del arado duro  
Que con pausa arrastraron bueyes lentos (pág.216)  
Del ruiñeñor canoro (pág. 71)

y de esencias bucólicas:

Esencias olorosas  
De lirios y de rosas (pág.144)  
Nos ofrece el cefirillo  
Blando aroma de tomillo (pág.157)

Finalmente, un número considerable de epítetos clásicos aplica dos a otros campos nocionales: duros males (pág. 22), tierno amor (pág. 22), dulce encanto (pág. 23), leve aliento (pág.25), tiernos abrazos (pág. 30), delicada tela (pág. 33), sueño regalado (pág. 37), dañina fiera (pág. 38), sensible Elvira (pág. 39), amoroso pecho (pág. 40), corazón cuitado (pág. 41), bruñida plata (pág. 44), tigre fiero (pág. 48), techo pajizo (pág. 48), sensible paloma (pág. 52), plácida armonía (pág. 54), blando asiento (pág.55), esquivo dueño (pág. 56), gracioso encanto (pág. 59), rubí encendido (pág. 61), mirar gracioso (pág. 64), amor tierno (pág. 65), blanco pan (pág. 96), etc.. La lista se haría interminable porque en todas las páginas se pueden encontrar varios ejemplos.

El epíteto enfático, tan frecuente entre los románticos, que lo habían heredado de los últimos poetas del siglo anterior, tiene una nutrida representación en La Sifida del Acueducto, en su triple valor positivo, intensificativo y negativo. A los primeros pertenecen los que figuran en los sintagmas: blanca nube (pág. 20), altas bóvedas (pág.

20), espaciosa sacristía (pág. 20), venerables monjes (sic) (pág. 20), hermosos ojos (pág. 24), santos muros (pág. 25), místicos varones (pág. 26), tono majestuoso (pág. 29), supremo Juez (pág. 21) ...

Entre los intensificativos pueden proponerse: duros eslabones (pág. 24), negros carbones (pág. 24), sepulcro eterno (pág. 24), fatal noronto (pág. 27), alto cielo (pág. 27), mortal angustia (pág. 27), estruendo feroz (pág. 28), triste desventura (pág. 33), gemido penetrante (pág. 37), dolor impío (pág. 41), cilicio duro (pág. 41), profundo golpe (pág. 42), magnate poderoso (pág. 45), hondas entrañas (pág. 51), suplicio cruel (pág. 58), espadas fieras (pág. 88), agudo puñal (pág. 98), mortífero veneno (pág. 186), relámpago fugaz (pág. 206). Muchos de los cuales tienen un valor hiperbólico o superlativo.

Igualmente, abundan los epítetos de signo negativo, casi siempre contagiados de subjetivismo, como los anteriores, aunque predomina su valor enfático: miserico caído (pág. 26), vil simulación (pág. 27), miserico sayal (pág. 35), vulgo necio (pág. 47), patíbulo vil (pág. 48), impuro esposo (pág. 57), misericas víctimas (pág. 60), viejo miserable (pág. 79), vil tirano (pág. 84), miserico loco (pág. 97), sangre vil (pág. 113), viles opresores (pág. 116), polvo miserable (pág. 165), túmulo infausto (pág. 217). Vil, miserico y miserico se repiten hasta la saciedad.

Junto a esta adjetivación de abolengo tradicional y transicional, los epítetos subjetivos propiamente románticos, " que vienen motivados por un sentimiento del alma del poeta, sentimiento que puede coincidir con la totalidad de la cualidad expresada por tal epíteto o no coincidir y ser puramente una efusión de la psique del poeta aplicada al objeto " (22).

Unos expresan sentimientos de tristeza y melancolía:

<u>Lánguido el cuerpo en triste compostura</u>	(pág. 20)
<u>Y con la vista errante y temerosa</u>	(pág. 20)
<u>Mustio y sin vida en aterido invierno</u>	(pág. 20)
<u>La que en estéril llanto te merece</u>	(pág. 21)
<u>Y libro de funestas tentaciones</u>	(pág. 22)
<u>Mientras el joven agitado llora</u>	(pág. 25)
<u>Que en triste desventura</u>	(pág. 33)
<u>Vencida de la pena</u>	
<u>Su cuerpo desmayado</u>	(pág. 37)
<u>Lastimeros gemidos y sollozos</u>	(pág. 78)
<u>Que las acorbas lágrimas y ayunos</u>	(pág. 92)
<u>En amargo desconsuelo</u>	(pág. 115)

Otros, actitudes apasionadas, enérgicas, de odio, crueldad, ira:

Que me mata	
Con su <u>desprecio fatal</u>	(pág. 34)
Y <u>acero</u> vibran <u>vengador</u> tus hijos	(pág. 51)
... y en los semblantes animados	
De todos los presentes retratóse	
Con raso <u>añargo</u> de <u>funesta</u> pena	
<u>Cólera dura</u>	(pág. 52)
Del <u>déspota feroz</u> las iras temo	(pág. 60)
Dijo, y mirada de <u>desprecio altivo</u>	(pág. 82)
El <u>crudo afán</u> y el <u>roedor cuidado</u>	(pág.197)
Ya sucumbió la <u>infame tiranía</u>	(pág.201)

Como era de esperar en un "poema romántico", en donde el paisaje nocturno, el cementerio, el monasterio y, en general, los loci horribiles tienen que ser forzosamente escenario de la acción, abundan los epítetos que expresan horror, lobreguez funeral y violencia:

Ocupas este <u>sitio pavoroso</u>	(pág. 13)
Y sólo ostenta <u>funeral</u> tristeza	(pág. 13)
Y de su madre el <u>lívido esqueleto</u>	(pág. 24)
Con <u>horroroso espanto</u>	(pág. 88)
Cual <u>fúnebres despojos</u>	(pág. 89)
En <u>horrorosas breñas</u> sepultado	(pág. 94)
Del <u>lóbrego y eterno calabozo</u>	(pág.100)
De este <u>fúnebre desierto</u>	(pág.110)
Aquel <u>hórrido vestido</u>	(pág.114)
Cual con <u>nubes espantosas</u>	(pág.132)
De su <u>tétrico furor</u>	(pág.134)
Y preside su <u>pompa funeraria</u>	(pág.165)
Se cierra en este <u>lóbrego retiro</u>	(pág.168)
Que en el <u>caos profundo y tenebroso</u>	(pág.169)
Y <u>búhos lloradores</u>	
En <u>nocturno espanto</u>	(pág.182)
Tras su <u>vuelo siniestro</u> repetía	(pág.190)
El sonido de <u>lúgubre campana</u>	(pág.193)

En cambio, son escasísimos los epítetos que expresan indeterminación o vaguedad, sentimiento típicamente romántico. Quizá se deba al espíritu apasionado y combativo que campea por todo el poema en las partes que no son de raíz neoclásica. Apenas puede rastrearse media docena de ellos: furor extraño (pág. 86), mágicas delicias (pág.140), mágico torrente (pág.142), encanto feliz (pág.168).

Para completar, en fin, este cuadro de aspectos léxicos en los que se comprueba el valor transitorio de La Sílvida del Acueducto, cabe señalar dos rasgos más: uno, la persistencia de la flora clásica, a que ya se ha aludido al estudiar los epítetos de que se acompaña, juntamente con la aparición del ciprés y el sauce como árboles-símbolo en los pasajes en donde Arolas quiere hacer patente su compromiso con la escuela romántica; otro, también significativo, es la simultaneidad

en el poema de dos instrumentos musicales representativos de cada uno de los sistemas estético-culturales que aquí se combinan: la cítara y el laúd, preferido por los románticos:

Oyó que un laúd dulce proludiaba  
Diestra mano unos tonos lastimeros

(pág. 33)

En la otra ocasión en que aparece citado este instrumento, igualmente se describe una escena típicamente romántica, un nocturno.

En cambio, en el último capítulo del poema, en donde Lomba y Pedraja ha advertido resonancias de los Besos, que tradujo algo antes, pero que igualmente podría relacionarse con la poesía bucólica en general, el instrumento que usa el narrador para acompañar su lamento es la cítara:

Yo lloraré también; del sauce hermoso  
La resonante cítara suspendo,  
Que herida de los céfiros amantes  
Murmure mi dolor en tristes ecos.

(pág.218)

Obra en agraz, a pesar del esfuerzo del poeta por llevar a término el poema más extenso de su producción, seguido desde lejos -- por "Mourad-Boy", que no es más que una versión del poema francés ya citado. Eso demuestra ~~su~~ falta de aliento para realizar obras para las que se necesitaba, más que la febril improvisación, la serena reflexión, a la que no fue muy dado Arolas. A veces hay verdaderos anacronismos -- ya que, en un poema que se desarrolla en un momento tan próximo al del lector, no cabían arcaísmos sintácticos ("os ayudad", pág.26) o morfológicos ("perdella", pág. 106), sólo disculpables en otras obras que querían imitar la lengua de siglos pasados en un intento de aproximación afectiva. Más válido es hacer pasar la luz a través de una ventana "de estructura gótica" (pág. 65). Pero esos postizos arqueológicos daban la nota de color local que los románticos pretendían ofrecer en sus obras, un tanto superficial e ingenuamente.

Sin embargo, a pesar de esa confusa mezcla "antico-moderna", como Larra definió con tan rayante gracia a los ministeriales de ~~Martínez~~ de la Rosa, La Silfida del Acueducto tiene un talante romántico rebelde y su valor histórico no puede pasarse por alto en manera alguna.

Rebeldía en el tratamiento del problema amoroso que plantea y en la actitud ante una cuestión que tan en lo hondo afectó a la Igle-

sia española y a sus relaciones con el Estado durante la pasada centuria. Hay que insistir enseguida, aunque ya se haya dicho en varias ocasiones, que la peripecia argumental no guarda ninguna relación con la vida de Arolas. Lo autobiográfico del poema es, ante todo, la posición que adopta ante los acontecimientos históricos, ante el problema concreto de la desamortización de los bienes eclesiásticos. Posición contradictoria, sin embargo, con su voluntad de permanecer fiel al compromiso de sus votos, mientras no se demuestre lo contrario. En mi opinión, este conflicto se debe a una sola razón: Arolas era un liberal sentimental, por temperamento; le faltaba una doctrina fundamentada en la razón. Vagamente entrevé las bases sobre las que se cimenta ese nuevo humanismo en los versos:

Somos los hombres al nacer iguales,  
Sólo el orgullo mísero inventó  
Distinguir a los débiles mortales  
Por los dictados que el poder les dio.

(pág. 45)

Semejante idea se encuentra en cualquier drama del Siglo de Oro. Es un tópico. Pero en el siglo pasado empieza a ser considerado con una dimensión distinta de la meramente teórica.

Arolas, extraordinariamente receptivo, no fue insensible a la propaganda anticlerical que desde el ministerio del conde de Toreno los gobiernos siguientes lanzaron sobre la nación, so pretexto de resolver problemas de índole socio-económica. Si a eso se añade un probable malestar a nivel personal, en parte debido a un cierto desencanto de la vida monástica y a un exceso de actividades poco de acuerdo con sus hábitos, lo que provocaría el recelo de sus superiores, podemos establecer las coordenadas que explican el contenido ideológico de La Silfida

...

En síntesis, el poema presenta la lucha entre el poder establecido -económico, político, eclesiástico, moral-, es decir, la sociedad, y el individuo. Naturalmente, en esa lucha desigual quien peca es el hombre rebelado. De ahí que todas esas facetas del establishment, como se dice ahora, sean atacadas. Para ello se buscan otros tantos símbolos, a los que se oponen los que significan el hombre en libertad.

Los votos de Ricardo son invalidados por el juramento de amor eterno a Ormesinda, porque aquellos fueron aceptados bajo coacción, tanto por su parte como por la comunidad que

... al designio honroso

El interés se opone del convento.

El padre de Ricardo prometía  
Cuantiosas sumas en piadosa ofrenda  
Legar al monasterio en este día,

(págs.28-29)

mientras que los que se hacen los amantes al pie de la cruz son el resultado de un sentimiento natural:

Y que cuando mil horrores  
Siembra doquier su fiereza,  
Vence la naturaleza  
De los tiernos amadores.

(pág.117)

Paralelamente, Roberto y Elvira, que en la ciudad habían sido víctimas de las rivalidades políticas de sus padres, triunfan y gozan de su amor cuando se encuentran en el campo, lejos del medio antinatural de la ciudad.

Los conjurados luchan en defensa de la libertad contra la tiranía. La referencia a las sociedades secretas que tanto abundaron en los períodos absolutistas del reinado de Fernando VII es manifiesta en el capítulo "Los Libres". Estos son contrapunto del feroz tirano, o sea, el general Elío, de triste fama para los valencianos, y a cuya muerte durante el trienio liberal se alude en estos versos:

Y si bebe su sangre un tigre fiero,  
Pronto verás al tigre sucumbir  
Del patíbulo vil sobre el madero  
Que ha causado otras veces su reír.

(pág. 48)

Por toda la obra pululan alusiones a la tiranía, representada por los poderes político, eclesiástico y familiar. Los epítetos que acompañan a los personajes-símbolo tienen siempre un carácter enfático-escarnecedor: viles opresores (pág. 116) se les llama en conjunto, insensibles seres también (pág.120). La oposición entre opresión y sensibilidad es evidente.

El representante del absolutismo es llamado tirano del Turia, tigre fiero, déspota sangriento, déspota feroz, sultán tirano. El abad es hombre vil, corpulento (con sentido de desprecio), sacrilego tirano, corazón villano y déspota sangriento, exactamente igual que el general Elío. El padre de Ricardo es fanático, bárbaro cruel, monstruo del A-



verno, padre despiadado, en fin.

Los personajes que sufren en los tres niveles la autoridad de los anteriores son calificados siempre con epítetos idealizadores que indican la simpatía del autor por ellos: tierno, sensible son los que más abundan.

Hay, pues, un abuso de autoridad por parte de los representantes de ella en el plano moral y económico. El pueblo, representado por el campesinado en La Sifida del Acueducto, está oprimido por la fuerza política que detentan los que poseen la tierra, de la que él es un simple siervo de la gleba:

Ciego el mortal sin disfrutar la lumbre  
Con que siempre le brinda almo saber ,  
Se habitúa a la infame servidumbre,  
Sus derechos y honor sin conocer.

(pág. 45)

Ignorante de sus derechos humanos, negado a la libertad que da el saber -obsérvese lo dentro que están de la ideología liberal burguesa los versos citados-, su situación material no puede ser descrita más precaria:

Yace casi desnudo en las heladas  
En intratable estera por colchón,  
Cuando estufas y camas abrigadas  
Para los palaciegos poco son.

(pág. 46)

Ahora bien, cuando Arolas escribe estos versos, el proceso revolucionario está en pleno desarrollo. Derrocado el absolutismo fernandino, los ataques contra el poder político no tienen sentido si vienen de un liberal. En cambio, se mantiene el poder de la Iglesia, que los distintos gabinetes ministeriales de la regencia de María Cristina tratarían de recortar, pretendiendo resolver el doble aspecto, político y económico, que la situación por la que discurría el país, con una guerra formalizada en el Norte, tenía planteada. Quedaba así la Iglesia española como una herencia del período anterior, en que la alianza del Altar y el Trono, sobre todo en los primeros años del reinado, había sido la base sobre que se asentaba la política de la monarquía, la misma que ahora el carlismo defendía con las armas al otro lado del Ebro.

Un anticlericalismo más o menos latente se pone de manifiesto con toda violencia en el acto ignominioso de la matanza de frailes del verano de 1834, con la excusa de que eran los causantes de envenenar

las aguas, cuando lo que provocaba la muerte de los madrileños y otros españoles era la epidemia del cólera. Sin embargo, a nivel de gobierno, en pleno ministerio de Martínez de la Rosa, la legislación religiosa no llega al grado que alcanzó en el ministerio siguiente. En efecto, "el paso por el poder del conde de Toreno marca un jalón de indudable relevancia en el desarticulamiento de las estructuras religiosas del Antiguo Régimen". Y más abajo, sigue escribiendo José Manuel Cuenca : "Los decretos del equipo ministerial del conde de Toreno abrirán un ciclo de persecución contra los miembros del estamento eclesiástico sin paralelo hasta entonces en la historia española" (23). Por una Real orden publicada el 25 de julio de 1835 se decretaba la supresión de monasterios y conventos que tuviesen menos de doce religiosos profanos y que no llegaran a dos terceras partes los que fuesen de coro. Se apoyaba esta decisión, según reza el escrito, en el "aumento inconsiderado y progresivo de monasterios y conventos, el excesivo número de individuos de los unos y la cortedad del de los otros, la relajación que era consiguiente en la disciplina regular, y los males que de aquí se seguían a la Religión y al Estado" (24). De esta orden se excluían las casas de los escolapios y los colegios de misioneros para las provincias asiáticas, pero se daba toda clase de facilidades a aquéllos que voluntariamente quisieran exclaustarse, lo que aprovecharon Boix y Pérez, los dos amigos íntimos de Arolas. Su profesión de liberalismo en momento tan crítico no sería grata a las autoridades eclesiásticas de que dependían, y no parece dudoso suponer que las ideas de aquéllos influyeran decisivamente en la mentalidad de éste, más inclinado a ensoñaciones hasta entonces inocuas, colocándole en difícil posición dentro de la Orden.

Pero la escalada de la legislación eclesiástica llegó a su punto cenital durante el ministerio de Mendizábal. El 11 de octubre, cuando todavía no hacía un mes que el judío gaditano había sido nombrado primer ministro, emitía un Real decreto por el que se suprimían "todos los monasterios de órdenes monacales". Se exceptuaban provisionalmente algunos, si en ese momento estuvieran abiertos.

De los cartujes, sólo quedaba fuera de la supresión el monasterio del Paular. En Valencia, se cerraban los de Porta-Coeli, Benaguacil y La Puebla. La fuerza revolucionaria en las provincias era tal que, antes de que se publicara el decreto, la Cartuja en que Arolas sitúa la acción de La Sílvida ... había sido abandonada por los monjes el 27 de agosto, "obligados por los revolucionarios jefes políticos que go-

bernaban la provincia, quienes dieron sus órdenes de supresión anticipándose a la ley" (25).

Este ambiente nacional queda perfectamente expuesto en el poema del escolapio. La acusación de que el clero, al poseer tantas riquezas, frenaba el desarrollo del país, está presente en los versos siguientes:

¡ Misero agricultor ! tú has trabajado,  
¿ Quién recogió los frutos del sudor ?  
El limosnero humilde se ha llevado  
Cuanto dejó el altar y tu señor.

A bandadas los legos mendicantes  
Ofreciéndote gracia celestial  
Rodearon tus eras abundantes,  
Y perdiste el sustento temporal.

(pág. 47)

Para salir de la postración se necesita dar al traste con este abuso a través de una revolución, la del año 20. (No se olvide que el poema se sitúa en esa fecha, aunque el espíritu que lo anima sea el del liberalismo progresista de 1836). El absolutismo y el poder eclesiásticos:

El despotismo muerde en su despecho  
El suelo que infamó; como serpiente  
Que paci6 mala yerba, torpe pecho  
Arrastra en su martirio lentamente.

Se postran y fallecen a su lado  
La hipocresía vil que su semblante  
De máscara mentida ha despojado,  
La ignorancia y el crimen arrogante.

(págs.201-202)

son vencidos por los hijos de la libertad:

Arde en las almas de entusiasmo el fuego  
Y al claro son de músicas festivas  
Suben los nombres de Quiroga y Riego  
Al alto Olimpo con alegres vivas.

(pág.202)

Una obra escrita en 1837 tenía que acentuar, lógicamente, el aspecto anticlerical, ya que el fantasma del absolutismo había quedado desplazado en el campo isabelino a un enemigo concreto, el carlismo, mientras que el poder eclesiástico actuaba, según la opinión general entonces, como un enemigo oculto al que había que desenmascarar. Toda la legislación relativa a la fidelidad del clero a la causa de la rei-

na-niña no tenía otra intención. En la misma línea están los versos:

Escondeos, que ya son conocidos  
El fin y los intentos  
Que de santa apariencia revestidos  
Abrigan los conventos:  
Son la columna fuerte  
Del duro despotismo,  
Son centro de egoísmo  
Y el caos de la muerte.

(pág.181)

Por eso, el personaje símbolo de la jerarquía eclesiástica, el abad Arsenio, muere a manos de un encarcelado por el poder político, Edelberto, como el tirano del Turia, el general Elío, ~~muerto~~ en el cadalso por el mismo pueblo que oprimió. Las dos formas de tiranía son aniquiladas por la violencia justa de los que creen en la libertad.

La exclaustación de los monjes se convierte en el símbolo de la nueva era. No en vano, muchos de los inmuebles que constituían los antiguos conventos fueron destruidos a golpe de piqueta para ensanchar calles, trazar otras o sustituirlos por nuevas edificaciones (26).

¡ O muros!; o claustros, moradas de muertos !...  
Ordenan los padres del pueblo, y la ley,  
Que vuestros hogares se queden desiertos  
Sin jefe tirano, sin mísera grey.

(pág.209)

A la tiranía ha sustituido el gobierno representativo de "los padres del pueblo", que actúan de acuerdo con la ley, es decir, la justicia.

Sin embargo, en el capítulo de "La Expulsión" hay una simpatía abierta por los monjes ancianos, para los que la expulsión suponía un verdadero trauma psicológico, que Arolas adivina:

Un tímido monge llamado Benito  
Más puro que lirios y blanco jazmín,  
Paloma sin mancha del claustro bendito,  
Que vive en el suelo como un serafín;  
Bosando la tierra que vio tantos años  
Su místico celo, su vida ejemplar,  
Temiendo del mundo los pérfidos daños,  
Ya tiene por suerte gemir y llorar.

(pág.211)

Plantea a grandes rasgos el doloroso aspecto que presentará el monasterio abandonado, pero pasa por alto lo que de barbarie había también en la expulsión. No interesaba para sus fines combativos en ese

momento (27).

No obstante, ese furor revolucionario que enardeció los ánimos del naturalmente pacífico Arolas, duró tan solo un instante, como ya - se ha apuntado. Lo demuestra el hecho de que unos meses después publicaba en el Diario Mercantil (8 de enero de 1838) "¡ Fue un convento !". Ingenuo como era - lo que se puede comprobar al leer su obra -, debió de sentirse anonadado cuando la censura eclesiástica, como no podía ser menos, prohibió la lectura de La Sífida del Acueducto. Incluso se ha dicho que, arrepentido de haber escrito este ataque virulento, se afanó en destruir cuantos ejemplares pudo recuperar de su "poema romántico". Lo que parece bastante verosímil, dada la dificultad actual de encontrar un volumen. Es un libro raro y ello explica que sea tan poco conocido, además de que Lomba y Pedraja le colgó el sambonito de apoteosis del amor sacrilego y la torpe crítica que hace de él me parece que ha sido la causa del desinterés de los estudiosos de ese período conflictivo que refleja.

Arolas, arrastrado al parecer por el sentimiento de culpabilidad que vivió tras publicar su obra y las reacciones que produjo en los que respetaba y obedecía por encima de sus rabietas, volvió al tema, tocando esta vez lo que de verdad era esencial: el cierre de los conventos y monasterios y la secularización forzosa de sus moradores. "¡ Fue un convento !" era una autorréplica a todo lo que de demagogia había en La Sífida .... Pasado el entusiasmo de los primeros momentos de la desamortización, cuando sus defectos se hacían más evidentes, este clérigo indeciso no podía menos de sentir - ya que su capacidad de argumentación no fue nunca extraordinaria - el daño que se había hecho. La afición romántica por el paisaje de las ruinas aparecía en esta composición matizada por el sentimiento religioso que lamentaba el abandono de un lugar consagrado a la Divinidad:

Era un convento, era un altar,  
Donde llora el desvalido,  
Yo lloré, volví a pasar  
Y era polvo consumido,  
Que también me hizo llorar. (28)

Hay muchos versos significativos que ilustran y apoyan lo que afirmo. He aquí algunos ejemplos:

El artifice construye  
La morada de Sión,  
.....

Llega el pueblo, y la destruyo.

.....  
El tosco sayal fue un día  
Ropaje de honor y aprecio

.....  
Hoy lo fuera de desprecio  
Y el saco de la ironía.

(29)

Todo lo santo y digno de devoción ha sido abandonado, arrasado. En pie queda una cruz, como símbolo de una fe duradera y el testimonio de los que por amor a Cristo renunciaron a los placeres del mundo:

Ved las tumbas, ellas son  
La Iglesia que nos predica.

(30)

Se puede concluir este capítulo resumiendo las afirmaciones que he ido exponiendo a lo largo de él. La Sifida del Acueducto es la expresión de una crisis nacional. En ella alienta el espíritu de un liberalismo progresista que tuvo su momento álgido en la revolución de 1836. El autor, que hizo profesión de liberalismo durante toda su vida, como lo demuestran las muchas composiciones ocasionales que publicó en el Diario Mercantil con motivo de fastos políticos y militares, vivió esta crisis como algo suyo, que le concernía muy directamente. Fue sólo un instante, del que después se arrepintió y trató de superar evolucionando hacia un moderantismo acorde con los nuevos tiempos, pero lo suficientemente intenso como para reaccionar violentamente contra una clase social poderosa, de la que formaba parte. En el momento en que la Iglesia española declinaba, falta de la autoridad moral e intelectual que en otras épocas había tenido, debilitada además por las deserciones frecuentes de muchos de sus miembros, precisamente aquellos que por su juventud podían revivificarla, La Sifida del Acueducto era un ataque desde dentro. El marcado acento liberal que tuvo el Romanticismo español se manifestaba una vez más, y eso explica que la Iglesia en España no pudiera valerse del movimiento romántico como sí lo hicieron los católicos franceses.

En cuanto a su significación literaria, creo que ha quedado claro su valor transicional por los elementos culturales y estéticos que combina. Su estudio métrico queda pendiente hasta el capítulo en que se analice en conjunto toda la obra del poeta desde ese punto de vista.

#### NOTAS AL CAPITULO CUARTO

(1) ARTOLA, MIGUEL: La burguesía revolucionaria (1808-1869).- en Historia de España Alfaguara.- Alianza Editorial-Alfaguara.-Madrid, 1973,- T. V. 434 págs.- (pág.59).

(2) CUENCA, JUAN MANUEL: "Iglesia y Estado en la España contemporánea", en Estudios sobre la Iglesia española del XIX.- Ediciones Rialp, S. A.- Madrid,1973.- 302 págs.- (pág. 69).

(3) SECO SERRANO, CARLOS: "La crisis española del siglo XIX a través de la obra de Larra", en Obras de D.Mariano José de Larra,edic. cit., T. I, pág. LXIV.

(4) QUEROL ROSO, LUIS: "Vicente Boix, el historiador romántico de Valencia", ACCV, XIX-XXI, núms. 26, 27, 29-31, Valencia, 1951-1953, escribe, refiriéndose a Boix, unas palabras sobre Arolas que no he podido confirmar en ningún otro sitio: " ... y con el nombramiento de - alcalde de aquella población, abandonó el claustro en mayo de 1837; pero así como su compañero Arolas, también exclaustro por entonces, - volvió a tomar el hábito de la Orden escolapia, al cesar las circunstancias políticas que motivaron la salida del claustro..."(XIX, 27, - pág.124). Si eso es cierto, se explica aún más fácilmente la causa de la composición de La Silfida del Acueducto.

(5) La Silfida ..., edic. cit.,pág. 176.

(6) TARIN Y JUANEDA, FRANCISCO: La Cartuja de Porta-Coeli (Valencia). Apuntes históricos.- Valencia, 1897.- Establecimientos tipográficos de Manuel Alpe.- 224 págs.- (pág.112).

(7) op. cit., pág. 33.

(8) LLUCH ARNAL, EMILIO: "En torno a unas leyendas. Porta-Coeli, el Padre Juan Arolas y don Vicente Boix", en ACCV, XX, núm. 29, 1952.- págs. 8- 38.- (pág.36)

(9) Recuérdense, sólo a modo de ejemplos, La faute de l'abbé Mouret, de Zola; O crime do Padre Amaro, de Eça de Queiroz; y, entre los españoles, las novelas de Pérez Galdós El doctor Centeno y Tormento; La Regenta, de Clarín; Doña Luz, de Valera; La fe, de Palacio Valdés, etc.

(10) "Abelardo y Heloísa" (Apéndice I) es de los primeros y "El Juicio Universal" y las Cartas amatorias son de los segundos.

(11) En unas "Notas" finales se da cumplida cuenta del lugar en el que estaba situado el monasterio, describiendo los accidentes geográficos de la región, así como la vegetación que la puebla(págs. 216- 225).

(12) LUKACS, GYORGY: La novela histórica.- México, 1966.-"Biblioteca Era".- (págs. 39-40).

(13) PEERS, E. ALLISON: "Studies in the influence of Sir Walter Scott in Spain", R.H., 1926, LXVIII.

(14) CHURCHMAN, Ph.; PEERS, E. ALLISON: "A Survey of the influence of Sir Walter Scott in Spain", en R.H., 1922, LV, págs. 227-310.

(15) ZELLARS, G.: "Influencia de Walter Scott en España", en RFE, XVIII, 1931.- págs. 149-162.

(16) NUÑEZ ARENAS, M.: "Simples notas acerca de Walter Scott en España", en RH, 1925, LXV, págs. 153-159.

(17) Sobre este punto, vid. el interesantísimo estudio de JOSE F. MONTESINOS: Introducción a una historia de la novela en España, en el siglo XIX.- Ed. Castalia. "Biblioteca de Erudición y Crítica", 1.- Madrid, 1966 (2ª ed. corregida).-294 págs. Especialmente capítulo IV.

(18) Sin ánimo de sugerir algo que no me he parado a comprobar, pero que podría merecer un estudio, resulta curiosa la sorprendente semejanza que existe entre algunas situaciones de La Sílvida ... y la novela de Gil. Por ejemplo, la escena de la investidura de Ricardo y don Alvaro, la existencia de un ermitaño cerca del monasterio, la reaparición de los criados en el momento de la muerte de los señores...

(19) CUENCA, JOSE MANUEL: La Iglesia española ante la revolución liberal.- Ediciones Rialp S. A.- Madrid, 1971.- 292 págs.- (Vid. especialmente págs.38-48).

(20) LOMBA Y PEDRAJA, op. cit., pág. 113.

(21) Empleo la denominación de epíteto con el mismo sentido limitado y riguroso que tiene en el interesantísimo estudio de GONZALO SOBEJANO (El epíteto en la lírica española.- Editorial Gredos.- B.R.H.- Madrid, 1970 (2ª edición).-452 págs.) y no en el sentido amplio con que lo utiliza GRAVES ~~EXTER~~ ROBERTS (The Epithet in Spanish Poetry of the Romantic Period.- University of Iowa.- Studies in Spanish Language and Literature, 6.- Iowa, 1936.- 166 págs.). ROBERTS considera otros aspectos que, por su mayor complejidad, requieren un estudio pormenorizado que se sale de los límites de este capítulo.

↓ A

(22) SOBEJANO, GONZALO, op. cit., pag. 331.

(23) CUENCA, JOSE MANUEL: op. cit., págs. 28 y 29.

(24) Citado por CUENCA, op. cit. pág. 29.

(25) TARIN Y JUANEDA, op. cit., pág. 112.

(26) Vid. CARR, RAYMOND: España 1808-1939.- Ediciones Ariel.- Esplugues de Llobregat (Barcelona), 1970 (2ª edición).- 734 págs.- (pág. 179, nota 47).

(27) TARIN Y JUANEDA, op. cit., pág. 112, refiriéndose a los acontecimientos que siguieron a la orden de abandonar el monasterio, escribe: "El Prior D. Matías Peña, con otros doce religiosos de coro y once hermanos conversos que formaban entonces la comunidad de Porta-Coeli, depuestos sus hábitos, salieron del convento para no volver a



habitarlo más. Lanzáronse los revolucionarios de los pueblos limítrofes a saquearlo todo, y aun trataron de incendiar el edificio. Uno de los hermanos legos que se había quedado como custodio, tuvo que huir ante la actitud de las turbas".

(28) Poesías Caballerescas y Orientales.- Cabrerizo.- Valencia, 1840.- pág. 279.

(29) Edic. cit., pág. 279.

(30) Edic. cit., pág. 284.

V. POESIA HISTORICO-LEGENDARIA: EVOCACION DEL PASADO

CREO haber dejado claro el valor coyuntural que representa la publicación del largo poema que narra las vicisitudes de Ricardo y Ormesinda en la obra de Arolas. Agudo instante de exaltación revolucionaria, de la que pronto desisto para adoptar una posición menos disonante. Sin renunciar del todo a los temas de inspiración clásica (1), busca los motivos de su poesía en asuntos sacados de la historia y la leyenda, lejanas en el tiempo y en el espacio. La vena lírica, intimista, nostálgica y prebecqueriana surge también ahora. Ambas facetas de su musa, la narrativo-descriptiva y la puramente lírica, son las dos caras de una misma actitud, embrionaria en los versos de su primera época. El sentimentalismo que se observa en las Cartas amorosas y en los lamentos pastoriles de las dos primoras églogas es temperamental. En mi opinión, ello ha provocado la confusión de los críticos y los juicios erróneos que han emitido sobre el escolapio que cantaba al amor. Amor vago, inconsistente, creación imaginativa por medio de la cual es capaba de la realidad cotidiana.

Lo que me interesa destacar ahora es el cambio estilístico y tomático que respecto a las composiciones anteriores muestran las escritas durante los años que median entre la aparición del Diario Mercantil y la primera edición de las Poesías caballerescas y orientales, editadas por Cabrerizo. Es el período en que el Romanticismo lucha abiertamente hasta consolidarse en los escenarios, la prensa, la novela y la poesía ... Se deja sentir su influjo en la moda del vestir, en las artes decorativas, en la política y entra triunfante en la Academia, representado por las figuras del Duque de Rivas y de don Agustín Durán (2).

Arolas, quien juntamente con sus amigos formaba parte de la juventud combativa de Valencia, acepta y se integra en la nueva sensi-

bilidad en todos los aspectos en que ésta se manifiesta. Le faltaba a su espíritu descubrir la expresión formal que reflejara lo que contenía en gérmen. Como le ocurrió a tantos ingenios románticos, la estética neoclásica estaba en contradicción con su ideología liberal. Al identificarse políticamente con el partido que encarnaba el progreso de las ideas, el paso hacia las nuevas fórmulas artísticas era cuestión de tiempo. El proceso de adaptación al nuevo estilo casi se puede seguir paso a paso. En el capítulo anterior se ha visto cómo La Sílvida del Acueducto tiene un valor transicional, aglutinador, de dos corrientes: la clasicista y la romántica. Si en ese poema hay aún resabios de lirismo formulado según clichés puestos en tela de juicio desde hacía ya algún tiempo por los redactores de El Europeo, por ejemplo, no cabe duda de que Arolas militaba decididamente en la nueva escuela a partir de 1837, como lo demuestra el hecho de que sean de ese año las primeras composiciones que hoy podemos fechar con seguridad de su quehacer poético en la triple faceta histórica, oriental y lírico-amorosa. Tres modalidades que, aparte sus diferencias tonáticas, responden a una misma intención, común a todos cuantos profesaban en el movimiento de rebeldía de la disciplina académica: evasión espacial y temporal de la realidad problemática. Este cariz tiene también, sin duda, la poesía lírico-amorosa de Juan Arolas. La huida hacia un mundo ideal le lleva a cantar, desde su yo, el eterno femenino, diana adonde apunta en su noche oscura el arco tenso del poeta en busca de lo intangible e inefable. La mujer en abstracto es la representación de lo inalcanzable, como en su poesía religiosa lo es la Divinidad.

En este capítulo y en los dos siguientes estudiaré esta triple faceta del autor. Si bien las llamadas "poesías caballerescas" y las "orientales" tienen características estructurales semejantes que justificaría agruparlas en un mismo conjunto, ya que ambos tipos comulgan de idéntico sentido de lejanía, por razones obvias de método les dedicaré sendos capítulos en este trabajo. Tanto unas como otras son la expresión más importante de la obra de Arolas en lo que vengo considerando su segunda etapa. No quiere esto decir que no siguiera escribiendo poemas de asunto histórico-legendario u oriental después; pero, a partir de 1840, su interés se dirigía principalmente hacia los temas religiosos, que predominan sobre los anteriores y dan fisonomía propia a la tercera etapa de su vida literaria, la que termina en 1846, al declararse de manera rotunda la enfermedad que postró al poeta hasta el final de sus días. Por considerar que esta parte de su obra signi-

fica una evolución dentro de una misma línea lírica, que se manifestaba en los dos períodos anteriores en forma de poesía amorosa, dedicaré el capítulo VII al estudio de estas composiciones de lírica amorosa, religiosa y festiva, que, por tratar el tema crótico desde otra perspectiva, complementa las primeras y apoya mi teoría sobre la relación entre lo profano y lo divino.

Finalmente, antes de iniciar el análisis de los poemas que clasifiqué en el segundo capítulo bajo el epígrafe de "predominantemente narrativos", es necesario escribir unas palabras de justificación que orienten sobre el criterio de que me he valido para incluir entre ellos a muchos que, en realidad, son líricos o descriptivos, empleando un concepto más amplio. Por una parte, he tenido en cuenta el espíritu de la época, que llevaba a combinar en una misma composición géneros que la casuística de la retórica clásica distinguía claramente. Por otra, la intención que tuvo el poeta de contar hechos o describir sentimientos desde una perspectiva histórica, independientemente de que relatará "la alteración de determinadas personas, situaciones y circunstancias, en el curso del tiempo" (3). Creo que el tiempo hay que considerarlo aquí tanto interno, el propio del poema, como externo, desde el que se coloca el poeta para evocar un pasado remoto o próximo, verdadero o legendario. A mi entender, este punto de vista es definitivo para reunir en un mismo complejo poemas tan diversos por otros motivos como la "Trova adolorida del Rey D. Alfonso el Sabio", "Las vísperas en San Pedro" o "Mourad-Bey", pongo por caso. Si el primero, escrito en fabla, cabría en el grupo de poesías líricas de asunto medieval, el segundo pertenece al apartado tradicional de las "poesías caballerescas", inexacto por cuanto incluye en esa denominación composiciones como "Felipe II y Antonio Pérez", que salen fuera de esa época a la que alude el vocablo "caballerescas" (4). El largo poema épico que cuenta la campaña napoleónica en tierras egipcias - rescatado ahora del olvido - podría reunirse con otros que hacen referencia a la historia contemporánea (5).

Pretender clasificar un grupo tan heterogéneo de composiciones es arriesgado porque se corre el peligro de ser demasiado genérico-tal es el caso de los editores de Arolas que han dado por buena la catalogación de Cabrerizo o bien caer en el extremo opuesto y perderse en divisiones y subdivisiones que desarticulen lo que para el autor y sus contemporáneos tenía un denominador común: aprehender el pasado. En consecuencia, he optado por una posición intermedia, que es la que fi-

gura en el capítulo II. Además, en cada uno de esos tres apartados pueden considerarse ciclos que tienen como nota distintiva el tema, el protagonista o la época en que se sitúa la narración o la descripción. Si en el primer subgrupo caben composiciones que traten de Pedro el Cruel o de Felipe IV, se debe a que para el autor, como para los demás románticos, eran protagonistas de situaciones patéticas de épocas lejanas de la historia, más próximas entre sí de lo que el rigor historicista del hombre de hoy admitiría. Eran, para los poetas del cuarto decenio del siglo XIX, hitos de otros tiempos evocados con nostalgia por su carácter novelesco. El Duque de Rivas llamó simplemente "históricos" a sus Romances, empleando un término más propio que el de "caballerescas", insuficiente para abarcar un conjunto de tan amplia dispersión temporal y temática como los poemas histórico-legendarios de Arolas.

Las composiciones que el poeta escolapio dedicó a Napoleón responden a la admiración que las generaciones románticas y posteriores sintieron por la figura y los hechos del curso que conmocionó la Europa del antiguo régimen. Por último, en el tercer grupo he incluido una serie de composiciones que aparecen en las ediciones de antologías y en la prensa, cuando no fueron recogidas en libro, pertenecientes a géneros distintos, según la denominación de entonces, que van desde la "balada" a la "leyenda" de bandoleros, casi siempre de dudosa calidad literaria, sospecho que debido al agotamiento de la fuerza creadora del poeta, ya que fueron escritas en los años inmediatos a su desequilibrio psíquico.

#### I. 1. POEMAS LEGENDARIO-CABALLERESCOS.-

##### Antecedentes de la medievofilia romántica.-

Lo medieval sobrevive en la literatura española incluso en un período como el del Renacimiento, en que parece que habría de romperse la relación con los siglos anteriores. Al filo del seiscientos, Ginés Pérez de Hita publica la primera parte de las Guerras Civiles de Granada, que, entre otros valores, tiene la de ser una recopilación de romances. Desde los albores del Barroco, las formas y los temas de los siglos medios están en auge en la poesía y en el teatro. Refiriéndose a Lope de Vega, Henríquez Ureña ha escrito: "cuanto en él es medieval, lo es porque dura como cosa viva en la España de su tiempo. Tradición, en él, es tradición viva; nunca tradición apoyada en esfuerzo arqueológico" (6). Esta corriente no desaparece con el cambio de orientación estética que supuso la introducción del gusto francés a

raiz de la sustitución de los Austrias por los Borbones en el trono español. Luzán, quien, a diferencia de Boileau, aceptaba lo maravilloso cristiano en la poesía, no sólo reconoce el mérito de algunos asuntos históricos (7) para ser tratados literariamente, en la primera edición de su Poética, sino que en la segunda, más flexible, defiende las cualidades rítmicas del romance (8) de las opiniones extranjeras adversas. En Meléndez Valdés se encuentran ejemplos de esta fórmula métrica tradicional y los últimos descubrimientos historiográficos, anunciados con satisfacción erudita y entusiasmo cordial por Fray Martín Sarmiento (9), Tomás Antonio Sánchez (10), Rafael Floranes (11), entre otros, colaboraron en la difusión de la literatura medieval. Sin olvidar las creaciones de los escritores de la época, tanto en la lírica -"La fiesta de toros de Madrid", de Nicolás Fernández de Moratín (12)- y dramática - Hormesinda y Guzmán el bueno, del mismo autor; Sancho García, de Cadalso; Raquel, de García de la Huerta -, como en la prosa histórica de las Vidas de españoles célebres, de Quintana, a caballo entre dos centurias, sobre quien los siglos pasados ejercían una atracción originada por el patriotismo, sentimiento reciente por entonces y característico de las generaciones posteriores.

Ya dentro del siglo XIX, el interés por las formas y temas de la literatura medieval va cobrando cada vez mayor empuje. La Floresta de Rimas Antiguas Castellanas (13), de Böhl de Faber, sirvió de acicate a Agustín Durán para publicar su Romancero (1832). Antes, Abel Hugo, hermano del poeta, había publicado una colección de Romances históricos, traduits de l'espagnol. Otros difundían por Alemania, Francia e Inglaterra versiones de un metro en auge. Los emigrados españoles en los dos países últimos citados asistieron con simpatía y curiosidad a este deseo de aproximarse a una época de su literatura nacional por parte de los extranjeros y ellos mismos se sintieron influidos por esta moda que subrayaba la actualidad de las cosas de España. "Podemos estar seguros - escribe Allison Peers - de que hombres como Alcalá Galiano ... y su amigo Angel de Saavedra no dejaron de difundir en su país la semilla que habían recogido en Inglaterra" (14).

Si el Romancero salía de España para volver con el espaldarazo del aplauso de allende los Pirineos, el éxito de las novelas de Walter Scott colaboró eficazmente a revivir la Edad Media y fueron muchos los españoles que ensayaron el género puesto en circulación por el escocés. Uno de sus más entusiastas seguidores, Ramón López Soler, da comienzo al prólogo de El Caballero del Cisne - "Ivanhoe disfrazado", según ex-

presión de Mesonero Romanos - con las siguientes palabras: " La novela ... tiene dos objetos: dar a conocer el estilo de Walter Scott y manifestar que la historia de España ofrece pasajes tan bellos y propios como los de Escocia: e Inglaterra" (15). El mismo autor declaraba seis años antes el "venerable entusiasmo" que le producía la descripción de cualquier objeto de los tiempos medievales (16). El Duque de Rivas razonaba así en su Discurso de Ingreso en la Real Academia: "la sociedad, ... aficionada ya a los admirables romances de Walter Scott y a la sublime originalidad de lord Byron y de Víctor Hugo, animará a algunos ingenios privilegiados para que resuciten nuestras viejas crónicas y olvidados romances en novelas históricas... "(17). El nuevo duque, que pretendía de este modo revitalizar la decaída lengua española en "esta nueva y feliz época de la libertad", predicaba con el ejemplo, dando a la estampa ese mismo año El Moro Expósito, al que seguiría el estreno de Don Alvaro o la Fuerza del Sino, en el Teatro del Príncipe, el 22 de marzo de 1835, a la vez que continuaba la composición de sus Romances históricos, iniciados, como las obras anteriores, durante su permanencia en el exilio. Cada una de ellas constituye en su género el fruto maduro de un proceso de restauración de lo tradicional. Ni siquiera el drama deja de ser restauración "en parte de nuestro teatro antiguo, y en parte imitación del actual de nuestros vecinos", como escribía Azorín, aplicando al Don Alvaro un juicio sobre el "drama histórico" en general, de Milá y Fontanals (18).

Sin embargo, los asuntos medievales habían interesado a don Angel de Saavedra desde muy joven - El Paso Honroso (1812), Florinda (1824- 26) -. Estas primeras obras eran reflejo de la curiosidad creciente que venía observándose, más allá de lo puramente erudito, por personajes y hechos de la Edad Media. Conforme avanzaba el siglo, poetas de formación clásica ensayaban la aproximación a lo medieval, tal es el caso del Conde de Noroña, autor de Ommiada (1816); o de Quintana y Gallardo, autores respectivos de los romances "La fuente de la Mora Encantada" (1826-29?) y "Blanca Flor" (1828). El espacio que le dedicaban las revistas, como El Europeo, en donde López Soler y Monteggia teorizaban sobre un romanticismo que era, sobre todo, la reivindicación de lo medieval-caballeresco, o años después, Cartas españolas, en cuyas páginas prevalecía la afición por lo morisco - no en vano Estébanez Calderón era uno de sus principales colaboradores -, subraya una vez más el ambiente de medioevofilia que existía entonces, incluso entre los que ni siquiera sombra de sospecha de romanticismo pudieran



provocar, como don Alberto Lista, quien llegó añadir, según parece, algunas octavas a los "Fragmentos de un poema titulado El Pelayo", de su discípulo José de Espronceda.

Existían, pues, dos caminos de acercamiento a la Edad Media en el período prerromántico: recreación de motivos históricos o legendarios por parte de los escritores y afición a coleccionar romances y otras composiciones por los eruditos. Aún antes de que Durán publicara su Romancero, y por las mismas fechas en que el padre de la futura Fernán Caballero editara su Floresta, Vicente Gonzalez de Reguero reimprimió el Romancero del Cid, de Juan Escobar, y el editor Laborda sacó de sus prensas valencianas gran número de romances. Ello nos indica que existía un público capaz de consumir lo que se le ofrecía, fiel a las formas tradicionales de la poesía española y quizá también sensibilizado por el gusto de quienes orientaban su opinión a través de las publicaciones periódicas. En efecto, no ya en las revistas literarias, como El Artista, el Semanario Pintoresco Español, Revista de Madrid, el Liceo artístico y literario español, entre otras - aparte las publicadas en provincias -, sino en los diarios aparecieron muestras de literatura medieval junto con las "creaciones originales" de sus colaboradores.

#### Triunfo y apogeo de la literatura medievalizante.-

El Duque de Rivas fue en cierto modo para los poetas narrativos, a partir de la publicación de El Moro Expósito, lo que Walter Scott para quienes ensayaron la novela histórica (19), ya que también en la versión de la leyenda de los hijos de Gonzalo Gustios se encuentran reminiscencias "scottianas"(20). Si en el escocés estudiaron la técnica de la narración en prosa, en el andaluz observaron la manera de aunar tradición y novedad en la fabulación versificada. Y mientras la controversia teatral excitó los ánimos y dio lugar a toda clase de burlas (21), la poesía narrativa de asunto medieval o histórico, que frecuentemente contenía muchos de los rasgos atacados en el drama, fue aceptada por todos, debido al hondo arraigo de sus formas métricas y a lo conocido de sus temas.

Sin embargo, El Moro Expósito no era "la primera y gran victoria obtenida por el romanticismo", según Menéndez Pidal afirmaba (22), aunque sí era "la culminación de una serie de victorias menores, como el sello puesto sobre el triunfo... largo tiempo ... esperado" (23), al que contribuyó el "Prólogo" antepuesto por Alcalá Galiano a la edición de 1834 de los doce romances de endecasílabos del poema de su amigo. El que había sido fogoso orador de "La Fontana de Oro" insistía en las

diferencias entre los "dos bandos opuestos" que "se están disputando el señorío literario y artístico con encarnizamiento y tesón extremados" en el mundo y resumía en una síntesis de urgencia la literatura europea y sus tendencias actuales, reivindicaba los romances como forma natural de la poesía nacional y defendía la legitimidad de los poetas de inspirar sus composiciones " en las edades medias, tiempos bastante remotos para ser poéticos y, por otra parte, abundantes en motivos de emociones fuertes, que son el venero de la poesía: de aquí la poesía caballeresca" (24).

El largo poema semiépico del Duque de Rivas dio pie a que otros poetas se interesaran por la leyenda de los Infantes de Lara y por otros temas de interés similar de la Edad Media española, con enfoque distinto del que hasta entonces se había seguido. La labor de recopilación de romances y de tratamiento de asuntos histórico-legendarios de la etapa anterior florecía ahora en la triple faceta novelesca, dramática y poética, subrayando los aspectos más de acuerdo con la sensibilidad del hombre romántico.

El éxito de autores y público que tuvo este trasvase de vino añejo a odres nuevos hay que relacionarlo con el espíritu mismo del Romanticismo, en donde la literatura se confunde con la vida y ésta se organiza "en obediencia al propósito de hacer de ella un poema, un vasto drama, una novela vertiginosa" (25). Por eso interesan los personajes que, evocados desde la era del vapor, aparecían rodeados de un halo patético o simplemente novelesco, distinto siempre en su peripecia vivencial de aquellos otros que ocupaban su tiempo en las mozquinas realidades cotidianas, de las que trataban de evadirse a través de la literatura. Sin ese deseo de evasión, que recorre medularmente la sociedad europea de la primera mitad del siglo XIX, no se entendería la afición a la novela o su degradación - el folletín -, ni a la poesía narrativa de asunto histórico-legendario.

El relato en prosa o verso basado en los amores del último rey goda y la Cava, don Enrique el Doliente, las Cruzadas, la corte de los Austrias y las leyendas alrededor de figuras menos históricas, de milagros, apariciones, crímenes y prodigios esotéricos fueron en auge desde los primoros años de la tercera década del siglo pasado, dando lugar a un auténtico negocio editorial, que, en su labor de captación, procuraba llegar a sectores cada vez más amplios de la sociedad. El mismo Zorrilla cuenta que su famosa leyenda A buen juez mejor testigo fue escrita para formar parte de un romancero histórico-religioso que

concibió en sustitución de otro que don Salustiano Olózaga le había propuesto sobre las hazañas de los bandidos célebres de su época, con el fin de desplazar las detestables coplas de ciegos (26).

Las composiciones poéticas aparecían primero en revistas y cotidianos y después eran recogidas en volumen, lo que supone dos cosas: popularidad y deseo de conservarlas de forma más cómoda y duradera por parte de los lectores. Fenómeno semejante a lo que ocurrió con los romances durante los siglos XVI y XVII, que del pliego de cordel pasaban a coleccionarse en Cancioneros.

#### Fuentes de inspiración.-

Aparte del Romancero, los románticos españoles se inspiraron para componer sus poesías narrativas en las crónicas e historias de España y en las tradiciones orales o librescas de sabor popular y color local; en ocasiones, también recurrían a algunos autores del siglo XVIII que ya habían tratado algunos temas dignos de codearse con otros más universales de ascendencia clásica. Los poetas narrativos de la tercera década del siglo pasado fundían con frecuencia en uno solo varios argumentos o atribuían a los héroes elegidos el carácter y los hechos de otros. A veces, bastaba con cambiar la indumentaria o situar la acción en época distinta de la que originariamente tenía el asunto. El rigor histórico no era la nota distintiva y no es raro encontrar anacronismos ambientales o psicológicos.

Las Crónicas, del Canciller López de Ayala; Los Reyes nuevos de Toledo, de Cristóbal Lozano; la Historia de España, del P. Mariana; la Crónica general de España, de Ambrosio de Morales; las Guerras Civiles de Granada, de Pérez de Hita; comedias del Siglo de Oro, entre otros, son los orígenes comunes que pueden rastrearse en la poesía narrativa de Rivas, Zorrilla y Arolas o en la obra de los que escribieron en prosa sobre idénticos temas, como The Romance of History of Sainain, de Telesforo de Trueta y Cossío, colección de relatos breves compuestos durante su exilio en Londres.

La originalidad en la elección de los asuntos no era precisamente el rasgo diferenciador de este tipo de composiciones. Lo que les daba variedad era el tratamiento de los caracteres, la descripción del ambiente y la interpretación de los hechos contados, adornados a veces con detalles que complicaban la primitiva trama argumental para darles interés, al estilo de la técnica de Scott.

Planteadas así la cuestión, parece capciosa la afirmación de Lomba y Pedraja, cuando escribe, refiriéndose a las "poesías caballe-

rescas" del escolapio: "Es fácil señalar las fuentes, ya que no de todas, al menos de la mayor parte de las narraciones legendarias del P. Arolas que se refieren a la historia de España, porque, en general, se sirvió de libros muy conocidos y trató asuntos explotados por otros famosos poetas" (27). Visto desde ese ángulo el problema - el subrayado es mío -, se entiende que Arolas era un plagiario o poco menos, por oposición a sus contemporáneos, que descubrían un rico filón de asuntos para sus composiciones. Por el contrario, según mi punto de vista, todos bebieron en las mismas alfaguaras. Las diferencias hay que buscarlas por otros caminos, ya apuntados antes, a sabiendas de que hay más puntos de contacto que divergencias.

Considerados con la perspectiva que da la distancia, esos autores, en cuanto lo son de poesía narrativa histórici-legendaria, nos parecen muy lejanos a nuestra sensibilidad y como valores periclitados, a pesar de que dos de ellos - Rivas y Zorrilla - son estimados como cumbres del Romanticismo español. Sus composiciones nos parecen tan falsas y artificiosas como lo son muchos versos bucólicos y amanerados del siglo XVIII. Si el lector es sincero consigo mismo, no puede menos de impacientarse ante las largas tiradas de versos, llenas de morosas e impertinentes digresiones a veces, de conceptos pedestres otras, que tanto dicen de la falta de sentido de la proporción de esos autores en estos poemas de los que tratamos. ¡ Cuánto sobra y cuánto ganarían en intensidad si tuvieran la más leve idea de la economía del lenguaje ! Pero sería exigirles algo distinto de lo que animaba estos espíritus entusiasmados, arrebatados por "un furor divino", que les hacía caer con frecuencia en la borrachera degradatoria de la improvisación. El resultado es que esta faceta de la poesía romántica - y por ceñirme al enunciado de este capítulo restrinjo el juicio, ya que sería aplicable igualmente a otras manifestaciones literarias del periodo - constituye " un peso muerto en nuestra literatura ", dicho con palabras de Luis Cernuda (28); pero son también un valor de época y no puede negarse el resultado beneficioso que su actitud trajo consigo en la estimación de la Edad Media.

Antes de adentrarme en el análisis de los poemas histórico-legendarios de Arolas, he creído oportuno hacer estas observaciones para plantear en los términos justos la valoración de las composiciones escritas por el escolapio. Me parece que su aportación adquiere así un significado relativo, mucho más exacto que el absoluto que Lomba y Pedraja pretende omitir en su libro sobre el poeta, con evidente

desmerecimiento de la labor de éste. Si después se llega a conclusiones semejantes, éstas son aplicables a toda una manera de sentir la poesía, cuyas limitaciones son el resultado de un desenfoque inicial, imputable a toda una generación.

#### Clasificación de los poemas histórico-legendarios de Arolas(29)

Alrededor de 60 composiciones de este tipo escribió el escolar entre 1837 - año en que publicó la primera de ellas, "La virgen y el espectro" - y 1846, cuando apareció la leyenda de "La mano fría", correspondiendo el índice de mayor frecuencia al bienio 1839-1840, en que escribió el 36 % de la producción total. Más de la mitad trata de asuntos medievales, extraídos de la historia y leyenda españolas (24) y extranjeras (11). El resto hace referencia a otras épocas.

Su extensión temática es muy grande, pero he procurado dar coherencia al conjunto con la siguiente agrupación:

- I.
  - (1. De historia y leyenda medievales: a) españolas; b) extranjeras.
  - (2. De historia y leyenda posterior : a) españolas; b) extranjeras.
- II. 1. De historia contemporánea o próxima al autor.
- III. 1. De libre invención.

Este criterioclificador me parece más convincente que otros que atendieran a la estructura narrativa, métrica o lingüística de estos poemas, ya que esos aspectos son continuamente barajados por el autor y he preferido considerarlos aparte, al estudiar sus recursos estilísticos, más adelante.

A su vez, en los tres grupos propuestos cabe considerar una serie de apartados, que, a veces, constituyen verdaderos ciclos en torno a un personaje. Así, si "Florinda" y "Los hijos de Lara" son las aportaciones únicas de Arolas a dos leyendas tan del gusto romántico, en torno al Cid compuso cinco poemas narrativos ("Don Alfonso y la hermosa Zayda", "La leyenda del Cid", "Las tranzaderas", "Romance: Con vestido de almeja" y "El cerco de Zamora"), de los que sólo en el primero Rodrigo Díaz aparece como figura secundaria. También la figura del Rey don Pedro tiene una nutrida representación, tanto en la faceta de enamoradizo ("Don Pedro el Cruel", "¿Cuál de las dos?" y "Blanca de Borbón"), como en la de justiciero ("El Rey y el Alcalde" y "El zapatero de Sevilla"). En otras, es el tema y no los protagonistas lo que da unidad al ciclo. Tal es el caso de "Fernán Ruiz de Castro", "Berenguer el Grande, Conde de Barcelona", "Don Sancho" y "Doña Luz", que tienen en común el celo de los protagonistas en la de-

fensa de la honra propia o de los demás. Con matices diferentes, puede incluirse también aquí "El horno de cal".

Lo maravilloso está presente en "Fray Garín" y "Beatriz la Portera".

"Don Nuño, Conde de Lara" evoca un episodio en que la nobleza defiende sus privilegios frente a la corona. En cierto modo, "Enrique III" cabría, como contrapunto de esa actitud, en el mismo grupo.

Finalmente, "Las vísperas en San Pedro", "Doña Ava, Condesa de Castilla", "El page español Pedro Fajardo" (sic) y "Abdalla-Zulema, rey de Toledo" coinciden en que cuentan la historia de amores imposibles, truncados por la fatalidad que arrebató a los protagonistas.

Semejante clasificación admiten las composiciones cuya trama argumental no procede de la historia o la leyenda españolas. Así, "El anillo de Carlomagno", "El manto encantado" y "El Abad Duncanio" forman el grupo de leyendas en que interviene un objeto mágico. El mismo recurso se encuentra en "El elixir de juventud".

"Las nueve", "La deuda del muerto", "Las manos frías" y su variante "La mano fría", "Las bodas del Diablo" y "Mal pago de un amor fino" son historias de final prodigioso, consistente en la aparición de un difunto que reclama el cumplimiento de una promesa o la satisface. Aunque el desarrollo y el desenlace de "El castillo maldito" es diferente de los anteriores, participa no obstante del recurso de lo sobrenatural. Lo mismo podría decirse de "El pichón mensajero".

"La hermosa prima" tiene un desenlace trágico como consecuencia del amor imposible que se sugiere entre los protagonistas (30). En cambio, "La virgen del bosque" e "Isaura" son dos narraciones con final feliz.

"Trovadores provenzales" y "Ceremonial caballeresco" son dos composiciones lírico-descriptivas, de difusa estructura, en que el poeta ensaya una evocación del ritual que precedía al acto de armar a un caballero y del ambiente en que se desarrolló el amor cortés.

En cuanto a los poemas histórico-legendarios situados en los siglos XVI al XVIII, "Felipe II y el confesor", "Felipe II y Antonio Pérez" y "Felipe IV y el Duque de Medina de las Torres" constituyen el ciclo en torno a las personas reales de la Casa de Austria.

Visión demasiado humana del mundo de héroes y lances evocados en las anteriores composiciones es "La ayuda del Conde de Benavente". Su carácter festivo y desmitificador guarda relación con otras poesías jocosas de Arolas, si bien en ésta se le va la mano al poeta en la sal

gruesa con que trata el asunto.

En "Ella no", "La virgen y el espectro" y "La hora de maitines" se debate el conflicto entre el amor humano y el claustro, cuando éste se convierte en refugio de las almas que no han logrado aquél.

"Los remordimientos de un parricida" es el confuso relato de los crímenes de dos individuos en forma dialogada.

El resto de los poemas narrativos de este primer apartado que se refieren a leyendas de épocas posteriores a la Edad Media no tienen nada en común para agruparlos. "El espejo de Cornelio Agripa" y "Los dos rizos" se sitúan en la Francia renacentista; en Rusia, "El secreto de una mujer" y "El retrato de Fielding", en la Inglaterra del siglo XVIII.

"Mourad-Bey" constituye, juntamente con "La revista nocturna de Napoleón" el segundo apartado, el que antes he denominado de "historia próxima al autor". "El canto del bardo polonés", que estudiare en el capítulo dedicado a los poemas circunstanciales, aunque alude a hechos históricos ocurridos en vida del autor, tiene una significación distinta de las composiciones incluidas aquí.

Por último, "Lina y Brazo de Hierro" y las baladas "Genoveva y Arturo" y "La barca del pescador" forman el apartado de "poemas de libre invención", mientras el origen de su inspiración no sea descubierto, si es que alguien considera conveniente tomarse ese trabajo.

#### Las posibles fuentes de los poemas legendario-caballerescos.-

Sorprende no poco que las poesías de asunto histórico de Arolas sean rigurosamente contemporáneas a las orientales. Si en éstas es quien más destaca entre los cultivadores españoles, sobresaliendo aún por encima del creador de la fórmula, Víctor Hugo, en aquellas no llega a la altura de Angol de Saavedra o de Zorrilla. Las limitaciones de la poesía narrativa histórico-legendaria se hacen más patentes en las creaciones del poeta escolapio. Se observa al leerlas demasiada subordinación a sus modelos. "De unos tan solo entresaca el hecho legendario; de otros remeda el estilo", escribe Lomba y Pedraja (31). Demasiado ceñido con frecuencia a sus fuentes, acusa el resultado la falta de energía y vigor personal del poeta precisamente en composiciones en donde, por la naturaleza de los asuntos detallados, estas cualidades son fundamentales. Pero su imaginación era de otra clase.

Apenas existe, pues, en esta parte de su obra algo que sea una recreación original; por el contrario, casi todo tiene su precedente, demasiado visible para darle el valor de la mera casualidad en la coinc

cidencia del planteamiento, de los nombres de los protagonistas, de los detalles, de la frase o adjetivo que descubre su empleo anterior. Da la impresión de que Arolas compone estos versos sin mucha convicción, más para cumplir sus obligaciones de colaborador de la prensa valenciana o barcelonesa, que por identificación con la moda de la evocación histórica.

No obstante, el mérito de Arolas fue dar carta de naturaleza - en Valencia a un género de gran éxito en la prensa madrileña. Introducía así una modalidad poética en el área de influencia de su ciudad, - desde la que conquistó después otros públicos. Enriqueció además el género no limitándose a asuntos de la historia y la leyenda españolas, sino proyectando su atención hacia otras latitudes. En ese sentido, - su curiosidad fue más universal que la de Angel Saavedra y la de Zorrilla, si bien su habilidad para contar con vigor los hechos de que partía y caracterizar a los protagonistas de sus relatos en verso era menor que la de esos ingenios citados. Su imaginación muella y sensual - le hacía más apto para la composición lírico-descriptiva. De ahí que fracasase muchas veces en la estructura narrativa de sus poemas, falto - de destreza para disponer los elementos que conduzcan hábilmente al desenlace, y alcance logros estimables en las digresiones de carácter lírico que introduce en el hilo narrativo, en ocasiones de forma impertinente.

Digámoslo de una vez: Arolas carecía de la capacidad necesaria para fabular y recrear un hecho histórico y legendario, para revivirlo con originalidad hasta el punto de que las fuentes de inspiración se difuminaran y quedaran reducidas a simples reminiscencias. Por el contrario, se ceñía al asunto tal como lo encontraba elaborado, prescindiendo de sus posibilidades e incluso renunciando a aspectos ya explícitos que al versificarlos de nuevo desaparecen. El resultado es, casi siempre, negativo; una auténtica labor de empobrecimiento.

Un ejemplo en donde queda claro lo que vengo afirmando es "Florinda", que "es ... la misma del Duque de Rivas, un eco lírico de la reciente publicación del poema de Saavedra" (32). La grandeza trágica con que el Duque quiso envolver los amores de Rodrigo con la hija del Conde don Julián no aparece ni por asomo en el poemita del escolapio, más próximo a la poesía orientalista que a la histórica. Bastaría sustituir la referencia al alcazar toledano por la de un palacio árabe y el nombre de Florinda por cualquiera de los que componen la onomástica agarena de su poesía para encontrarnos ante una "oriental" que refleja-



ra el ambiente de algún serrallo de Damasco o Estambul tal como se lo imaginaba Arolas.

En tres ocasiones más tuvo en cuenta el poeta del Diario Mercantil al autor de los Romances históricos. "El Alcazar de Sevilla" - inspiró la composición plurimétrica de Arolas "Don Pedro el Cruel", - mucho más breve que su modelo, en la que prescinde del lujo descriptivo que llena de colorido los primeros romances de Saavedra para centrarse en el encuentro entre don Pedro y doña Aldana, al que se refiere de pasada el Duque de Rivas. Toda la crueldad que subraya el cordobés es es camoteada por el escolapio, que deja reducida la anécdota de su composición a una simple conversación entre los amantes, inventada por él, pues no figura en la Crónica de Ayala, fuente común de ambos poetas - (33). Bastaría esta afinidad temática para relacionar el poema de Arolas con los cuatro romances de que consta el de Rivas; pero además hay otros elementos descriptivos y léxicos que ratifican la deuda de aquél con éste: la distribución de los elementos con que retrata el Duque al Rey se mantiene en el poema de Arolas; igualmente, el color del manto de don Pedro es el mismo, sino que en el romance, los detalles descriptivos son más sugerentes que en los quartetos de Arolas. El trazo nervioso de la descripción de Rivas, concisa y ceñida al objeto,

Envuelto en un rojo manto,  
de oro bordado y con chapas  
y una gorra en la cabeza  
puesta de lado con gracia (34)

dice más de la personalidad de don Pedro que los versos de Arolas, sobrecargados de epítetos que sustraen al lector la descripción concreta del personaje:

Ostenta rojo y guarnecido manto,  
Y rica toca, cuya pluma inquieta,  
Mecida al aura del nocturno espanto,  
Con broche de brillantes se sujeta. (35)

Lo mismo puede decirse de "Felipe II y Antonio Pérez", cuyo - antecedente inmediato es "Una noche de marzo de 1578", y de "El Rey y el Alcalde", que es un plagio de "Una antigualla de Sevilla", según expresión literal de Lomba y Pedraja (36).

El Romancero, los cronistas, Cristóbal Lozano, Mariana, Cadalso, Nicolás Fernández de Moratín, Cienfuegos, Zorrilla ... Larga es, en efecto, la lista de obras y autores en que Arolas se basó para componer muchas de sus poesías histórico-legendarias, como ya se señaló en

su momento el crítico citado (37). Todavía se pueden añadir algunas -- fuentes más, como la Crónica General de España, de Pedro Antonio de -- Beuter, que inspiró la leyenda "Berenguer el Grande, conde de Barcelona" del escolapio, según ha podido comprobar Rubió i Balaguer (38). O "La virgen y el espectro", que recuerda la sexta de las Ballades de Victor Hugo, "La fiancée du timbalier" : en ambas composiciones, un -- joven marcha a la guerra y deja a su novia en espera del regreso que no se cumple; la solución es diferente, sin embargo: mientras que en el poema de Victor Hugo la doncella ve pasar el desfile de las tropas victoriosas, entre las que no se encuentra su amante, en la composición de Arolas el espectro del difunto se aparece a la joven cuando ésta se encierra en un convento. Supongo que también haya que buscar el origen de "Los dos rizos" en un breve diálogo sostenido entre Francisco I y uno de los personajes del drama El rey se divierte, cuyo título cita textualmente nuestro autor debajo del de su composición. Las palabras que se cruzan los dos personajes de Victor Hugo parece que dan pie a Arolas para urdir la trama de su narración. Es posible que el asunto mismo, referido a otros personajes, provenga de otra fuente que no he podido descubrir.

#### Análisis y valoración.--

Con todo, no sería éste el defecto más grave de esta parte de la obra de Arolas, si todo ese material hubiera sido reelaborado para conseguir la superación de sus modelos. El sabor añejo que los romances y crónicas medievales tienen se pierde la mayoría de los casos en los versos del escolapio. Rivas y Zorrilla supieron destacar las notas dis tintivas para caracterizar a los protagonistas de sus historias, el -- sentido pictórico del primero tiene su réplica en la capacidad de intuir el segundo lo esencial individualizador; Arolas, en cambio, no percibe la diferencia entre lo principal y lo accesorio, fundamental en la narración, sobre todo cuando ésta es en verso. Resulta sorprendente que la lectura del Romancero, tan documentada a lo largo de estas composiciones histórico-legendarias, no le descubriera la eficacia de la concisión. Bien es verdad que no siempre sus contemporáneos la lograron, pero él menos que ninguno. Sistemáticamente fracasa en el paso de lo descriptivo a lo narrativo, del planteamiento a la acción. Un arranque esperanzador se ve pronto frenado por su posterior desarrollo. La narración se empantana las más de las veces, cuando no queda reducida a una pobrísima esquematización del modelo. Es lo que ocu-

rre en "Los hijos de Lara" o en "La leyenda del Cid".

No obstante, en alguna ocasión acierta y logra un resultado satisfactorio. Es el caso de "Fernán Ruiz de Castro", que se basa en un hecho relatado por Fray Prudencio de Sandoval en la Crónica del inclito emperador D. Alonso VII (39). Arolas distribuye el asunto en cuatro partes desiguales entre sí, que suman un total de setenta y dos - redondillas (19, 39, 8 y 6). En la primera parte, por medio de un diálogo entre Fernán Ruiz de Castro y su escudero Fortún, el poeta pone en antecedentes al lector de las circunstancias que concurrieron en su matrimonio con Estefanía, hija bastarda del rey. La falta comotida por los padres de su esposa pesa en el ánimo del caballero que no duda en la validez de las sospechas que el escudero tiene sobre la fidelidad de Estefanía a su señor. Amo y criado se ponen de acuerdo para llevar a cabo un plan de venganza que castigue con la muerte a la adúltera en la segunda parte. Cuando los dos amantes se abrazan protegidos por la oscuridad de la noche, Fernán Ruiz se abalanza sobre el que considera envilecedor de su honra y le da muerte, mientras la mujer huye hacia el interior de la mansión. Tras ella corre el vengador, que cree reconocerla en su esposa, quien

Su primer sueño dormía  
Con un tierno infante al lado,  
Sin zozobra ni cuidado, (40)

Fernán clava el puñal en el "hermoso pocho" de Estefanía, pero cuando supone haber lavado su honor, descubre que su esposa era inocente y la había confundido con una criada, que salía cubierta con el "pellón" de su señora. El rey le absuelve y condena a quien usurpó el manto y desencadenó la tragedia (3ª parte); pero el matador no puede verse libre desde entonces de la sombra de la esposa injustamente asesinada:

Por la tierra y por los mares,  
Esa fantasma cruel  
No se separaba de él,  
Pegada a los calcañares:  
Que allí siempre la tenía,  
Pues tras sí la vislumbraba:  
Queda, cuando quedo estaba;  
Corriendo, cuando corría. (41)

Este recurso, altamente poético y tan del gusto romántico, fue añadido por Arolas a la leyenda original, que, excepto en este detalle, no sufre variaciones en la composición del escolapio (42).

Pero este ejemplo es excepcional y muy pocos más podrían añadirse.

En cuanto a la caracterización de los personajes, no se puede encontrar más superficialidad, tanto en la descripción como en sus intervenciones en el diálogo. Arolas generaliza más que individualiza. No ofrece detalles válidos para distinguir un protagonista de una de sus composiciones narrativas de otras. Su técnica es acumulativa, mas no selectiva; viste a sus figuras con ricas ropas y joyas valiosas, pero apenas les concede un rasgo característico. Recuérdese la descripción de doña Aldonza en "Don Pedro el Cruel":

Que unas luengas postañas sombra daban  
Al templar el ardor de sus luceros,  
En las lágrimas puras que lloraban  
Y en la serenidad siempre hechiceros.

Un brial ricamente trabajado,  
Sus angélicas formas encubría,  
Y el cabello entre perlas desatado  
Cual lluvia de oro a su placer caía. (43)

Tanta hermosura, abstractamente descrita, poseen cuantas bellezas pueblan estas composiciones. Y lo mismo sucede con las descripciones masculinas. Varias estrofas precisa el poeta para decirnos, en fin, que se trata de un apuesto galán elegantemente ataviado. Es el caso de "El paje español Pedro Fajardo", de "Abdalla Zulema, rey de Toledo", de tantos otros.

No es de extrañar que los corceles que montan estos gentiles hombres sean tan parecidos entre sí. Todos tienen largas crines, son veloces como el viento y van enjaezados con paramentos vistosos.

Y si de la descripción física pasamos a la moral, menos satisfechos quedamos aún. Ni siquiera en los diálogos se adivina algo que pueda dar la talla del personaje. Por eso destacan de todo este conjunto las briosas redondillas con que el autor caracteriza la energía de María Calderona en "Felipe IV y el Duque de Medina de las Torres":

No os atañe, prelado, a vos  
Hablar de amor ni de sión vos  
O no habléis o hablar de Dios,  
Que lo demás no está bien.

En un tiempo con decoro  
Tuvo la Iglesia en su altar  
Cruz de leño, obispos de oro,  
Fieles en decir y obrar;

Mas en tiempos desgraciados,  
Pierde la Iglesia el tesoro,  
Si al tener las cruces de oro,  
Son de leño los prelados. (44)

Es tan poco frecuente encontrarse con ejemplos similares, que creo más bien que esta rotundidad se deba a que es un brote de su rebeldía en un momento dado de su existencia, que a una consciente caracterización de la figura femenina de la leyenda. Lo corriente es que el diálogo no responda en absoluto a la idea que se pueda tener de los personajes, sobre todo cuando estos tienen fundamento histórico.

"Las Tranzaderas" constituyen un ejemplo idóneo en donde se puede comprobar todo lo que vengo afirmando sobre los poemas histórico-legendarios de Arolas. La primera impresión grata la recibe el lector al dejarse llevar por el ritmo rápido de los octosílabos de fuertes apoyos acentuales, que producen un efecto general de ligereza. La combinación de quintillas del tipo ababa y abaab se enriquece alternando, dentro de cada esquema, rimas agudas. Por su métrica y algunos vocablos sueltos recuerda la "Fiesta antigua de toros en Madrid" de Moratín padre: la presentación tiene mucho de moratiniano. El desarrollo del torneo entre los paladines de la corte de Juan II tiene semejanzas con el descrito por López Soler en El Caballero del Cisne, que a su vez es una imitación del que aparece en Ivanhoe. No creo que sea arriesgado proponer que Arolas fundió en su poema elementos procedentes de ambos autores, además de algunos rasgos que recuerdan otras lecturas. Era procedimiento frecuente en la obra del escolapio (45).

"Las Tranzaderas" constan de 43 quintillas, entre las que se distribuye el asunto de la siguiente manera: las dos primeras sirven para situar en el tiempo - reinado de Juan II - y en el espacio - Madrid - la anécdota en torno a la cual se desarrolla la composición, verdadera viñeta de costumbrismo medieval; en la tercera estrofa se explica en que va a consistir todo el resto: un combate entre los caballeros de la corte, al frente de todos, el favorito D. Alvaro de Luna. La descripción del rey, de sus acompañantes, de la reina y sus damas, y de la gallardía del enamorado caballero de Inés de Torres - quien le ha regalado a D. Alvaro las tranzaderas - ocupa veinte quintillas; dos más para describir al contrincante D. Juan Alvarez Osorio. Cuando al fin se enfrentan ambos, la acción del combate queda reducida a cuatro estrofas, a las que siguen ocho descriptivas. El siguiente combate está contado en tres quintillas; el resto de la composición es descriptivo hasta el final. Es decir un poema que podía dar tanto de sí en su aspecto narrativo, queda reducido a una brillante visión de un peligroso juego cortesano. López Soler, que no se caracterizaba precisamente por sus dotes narrativas, aunque fuera introductor del scottismo en

España, desarrolló toda una novela a partir precisamente de un torneo en que participan casi los mismos personajes de que se sirvió Arolas. No tendría sentido comparar una novela con una composición poética narrativa, si no fuera porque ésta última no cumple con los requisitos ineludibles del género: el dinamismo. Arolas se queda en la escena, - pero no acierta a poner en movimiento, en tensión dramática, los personajes. Como se advierte en el esquema siguiente, hay un profundo desequilibrio entre elementos descriptivos y narrativos en "Las Tranzadoras":

distribucion de elementos	extensión en estrofas	técnica empleada
situación ambiental ( espacio / tiempo)	2	descriptiva
personajes	33	descriptiva
acción	8	narrativa
Total :	43	Técnica predominante: <i>descriptiva</i>

Si este procedimiento lo aplicáramos a todo el conjunto de las composiciones histórico-legendarias de Arolas, obtendríamos un porcentaje muy elevado de poemas con resultados semejantes en la distribución de partes narrativas y descriptivas. Las menos serían las que mostrarán un predominio de lo dinámico sobre lo estático.

Para terminar, se puede resumir este capítulo con el juicio siguiente de Lomba y Pedraja: "Poca o ninguna es la acción en estas composiciones; pero los cuadros se hallan bien dibujados, completos, a buena luz y con una conveniente animación en las figuras, que los hacen muy lindos y estimables. Solamente dan en cara su pequeñez y sus tonos fuertes. Son a modo de esas miniaturas que se hallan en algunos códices de lujo: cuadros enteros metidos en unos pocos centímetros de pergamino, de colorido muy vivo, con azul de cielo en los mantos, con rojo de fuego en las túnicas, con oro en las coronas de los reyes, con plata en las columnas de los pórticos y con otras materias ricas y resplandecientes, que alegran y esparcen la vista" (46). Más adelante, cuando analicemos algunos rasgos lingüísticos del estilo de Arolas, comprobaremos hasta qué punto es exacta esa comparación del crítico citado.

## NOTAS AL CAPITULO QUINTO

(1) En páginas anteriores se ha visto ya cómo Arolas continuó escribiendo sobre temas clásicos hasta fecha muy tardía. Aparte - las dos églogas citadas de "Acteón" y "Sílono", en que la ironía del poeta pone en entredicho la interpretación seria de los asuntos, publicó un poema de 18 septetos de pie quebrado sobre los amores de "Siquis y Cupido" en el Diario Mercantil (30 de junio de 1839). Igualmente, "Lisota y el amor" (El Constitucional, 4 de septiembre de 1841) desarrolla un tema varias veces glosado en otras composiciones, cuyo antecedente inmediato podría ser la Oda III de Anacroonte, traducida por Alvarez de Cienfuegos.

(2) JORGE CAMPOS ha señalado el valor simbólico que para el triunfo de los románticos sobre los clasicistas tuvo el ingreso de ambas personalidades en la ilustre corporación: "Se estimó así en sus días, y la parte joven del periodismo y la crítica saludaron esta entrada en lo que era fuerte reducto del clasicismo como una victoria - más" (Prólogo a las Obras Completas del Duque de Rivas.- B.A. E., Madrid, 1957, T. I, pág. XLVII). Los fragmentos que CAMPOS cita a continuación de un artículo aparecido en La Aboja (23 de octubre de 1834), firmado por J.F.P., apoyan esta suposición.

(3) Vid. el excelente libro de FELIX MARTINEZ BONATI: La estructura de la obra literaria.- "Biblioteca Brove de Bolsillo". Seix Barral.- Barcelona, 1972.- pág. 53 y ss.

(4) "Caballeresco" y "medieval" son términos equivalentes durante el Romanticismo. Así lo prueba la expresión "los siglos medios o caballerescos", contenida en el célebre Discurso de don Agustín Durán (M.A.E., II, pág. 307).

(5) Vid. Apéndice I, págs. 384 y ss.

(6) HENRIQUEZ UREÑA, PEDRO: "Lope de Vega", en Plenitud de España.- "Biblioteca clásica contemporánea". Editorial Losada.- Buenos Aires, 1967 (3ª ed.) Pág. 24.

(7) LUZAN escribe: "Algunos hechos y algunos hombres son tan célebres y tan famosos que hasta la gente vulgar ha entrecido algo de ellos. De esta especie son (por ejemplo) en España los nombres y los hechos del rey Don Rodrigo, del Cid, del gran Capitán, de Hernán Cortés y de otros semejantes ... Y sin duda tales sucesos serán mejores para la tragedia que otros igualmente históricos, pero menos sabidos". Poética.- Zaragoza, 1737.- Lib. III, cap. IV, pág. 304. (Citado por ALLISON PEERS, op. cit., pág. 67, n. 161).

(8) Refiriéndose al romance, afirma: "versificación excelente para varias composiciones que ... es propia y peculiar de nuestra lengua. Los extranjeros no perciben la cadencia de las asonantes y algunos ... dicen que es disonante y desapacible. Dejémoslos en su error, pues por más que hagamos no podremos añadirles intención y delicadeza en el fango del oído". Poética.- Madrid, Sancha, 1789.- Págs. 368-369.

(ALLISON PEERS, op. cit., pág. 67, n. 162).

(9) Reflexiones literarias para una biblioteca real y para otras bibliotecas públicas (1743) y Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles (1775), ambas llenas de sugerencias para que otros las lleven a cabo con el tiempo.

(10) La Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV (1779-1790) es importantísima no sólo como aportación crítica de una época, sino por el interés que suscitó entonces y después, entre los románticos, quienes leyeron las obras de la literatura medieval en esta Colección. Arolas, por ejemplo, encabeza dos capítulos de La Sílfida del Acueducto con sendas citas de la edición de Tomás Antonio Sánchez.

(11) A pesar de que apenas publicó nada en vida, su labor era conocida y la repercusión de sus esfuerzos entre los estudiosos es indudable.

(12) De esta famosa composición de Moratín padre escribe JOSE MARIA DE COSSIO que es "antecedente indispensable de las leyendas románticas de nuestros máximos poetas narrativos Rivas y Zorrilla, en las que muchas cualidades pictóricas, descriptivas, proceden de esta fuente" ("Don Nicolas Fernández de Moratín. La fiesta de toros en Madrid. Oda a Pedro Romero", en BBMP, 1926, VIII, pág. 234). También Arolas utilizó La fiesta de toros en Madrid como fuente de inspiración para alguna de sus "caballerescas" y "orientales".

(13) Hamburgo, 1821, 1823 y 1825.

(14) ALLISON PEERS, E.: op. cit., I, pág. 147.

(15) Cito por la Antología de la novela histórica española.- (Recopilación, estudio preliminar y preámbulos de FELICIDAD BUENDÍA).- Aguilar.- Madrid, 1963.- (pág.44a).

(16) "Sobre todo cuando tiene referencia con la caballería, sorprende de antemano la fantasía y excita algún sentimiento de ternura en el corazón". "Las costumbres de los antiguos caballeros", en El Europeo, II, núm. 2, (17 de enero de 1824).

(17) Defensa de la lengua castellana. Discurso leído en la Real Academia Española la tarde del 29 de octubre de 1834. (Cito por la edición de Obras Completas, B.A.E., III, pág. 365a ).

(18) AZORIN: Rivas y Larra.- Austral, núm. 674.- Madrid, 1957 (2ª ed.) .-pág. 75. Refiriéndose a la versificación usada por Saavedra, ALLISON PEERS llega a la misma conclusión ( op. cit., I, pág. 405).

(19) "Para los románticos, Scott era el vindicador de la novela, el que volvía a elevarla a par de las grandes creaciones literarias; gran hazaña de " la pluma festiva a par que docta, y tan ligera en las formas como en la observación profunda, de ese escocés llamado Walter Scott, cuyas obras han dado a la novela una importancia que desde Cervantes y Lesage acá, no tuvo nunca". (MONTESINOS, JOSE F. : Introducción a una historia de la novela española en el siglo XIX.- Editorial Castalia.- Madrid, 1966 (2ª ed. corregida).- pág. 63 y n. 160).



(20) Vid. ALLISON PEERS, E.: "Angel de Saavedra, Duque de Rivas. A Critical Study", en Revue Hispanique, LVIII, 1923.- pág. 134 y ss. (especialmente, 275-303).

(21) Recuérdese, entre otros ejemplos, el artículo famoso de MESONERO ROMANOS El romanticismo y los románticos.

(22) MENENDEZ PIDAL, RAMON: La leyenda de los siete infantes de Lara.- Madrid, 1934 (2ª ed.).- Imprenta de Librería y Casa editorial Hernando.- (pág.161).

(23) ALLISON PEERS, E.: op. cit., I, pág. 219.

(24) NAVAS-RUIZ; RICARDO: El romanticismo español. Documentos.- "Biblioteca Anaya", 96.- Salamanca, 1971.- (págs. 107-128).

(25) MONTESINOS, JOSE F.: Introducción a una historia ....- pág. 116.

(26) Vid. ALONSO CORTES, NARCISO: Zorrilla, su vida y sus obras.- Librería Santarén.- Valladolid, 1943 (2ª ed.).- págs. 209-210, n. 206.

(27) LOMBA Y PEDRAJA, J.R.: op. cit., pág. 47.

(28) CERNUDA, LUIS: Estudios sobre poesía española contemporánea.- Ediciones Guadarrama. "Colección Universitaria de Bolsillo", 82.- Madrid, 1970 (2ª ed.).- pág. 37.

(29) Esta denominación pretende agrupar todas las composiciones líricas, narrativas o ambas cosas a la vez que tienen en común una intención evocadora de un momento histórico, una anécdota o una figura, tanto si está documentada, tiene un origen legendario o es una invención poética del autor. El término de "caballerescas", a pesar de venir refrendado por la tradición, me parece inexacto y, en todo caso, no comprende más que una parte de las poesías aquí estudiadas.

(30) En este mismo apartado puede incluirse también "Abelardo y Heloisa".

(31) LOMBA Y PEDRAJA, J. R.: op. cit., pág. 55.

(32) MENENDEZ PIDAL, RAMON: Floresta de leyendas heroicas españolas. Rodrigo, el último godo.- Compilada por ... - Espasa-Calpe, S.A. "Clás. Castellanos".- T. III, pág. LXXX.

(33) Si Rivas se refirió a esta entrevista como ocurrida en el mismo día que don Pedro dio muerte a don Fadrique, lo que no figura tampoco en obra alguna anterior, la escena del rey con doña Aldonza es una invención de Arolas.

(34) Obras, ed. cit. I, pág. 320 a.

(35) Poesías caballerescas y orientales, pág. 20.

(36) Op. cit., pág. 51.

(37) Sería tarea ardua y poco agradecida detallar cada una de

las deudas contraídas por Arolas en esta parte de su producción poética. Creo que el ejemplo anterior da idea de la forma con que aprovecha los asuntos y hasta el estilo. Sin embargo, no puede prescindirse de una escueta enumeración de los préstamos, bien que esto no significa, como ya he escrito arriba, que fuera él solo quien se aprovechara de asuntos para sus composiciones histórico-legendarias. Todos tenían en sus pupitres cuantas crónicas y obras antiguas podían ser de algún provecho. Arolas se sirvió del Romancero en "Romance: Con vestido de almeja" (núms. 757 y 758 de la Colección de Durán), "La leyenda del Cid" (núms. 848, 850-853, 855-859, 861, 872, 886-892, 901 y 902 de la Colección citada), "El cerco de Zamora" (núms. 763, 768-774 de la col.) "Don Nuño, Conde de Lara" (núms. 921 y 922 de la Col, aunque Arolas los conocía por otra edición - posiblemente valenciana, de la época -, porque en la primera de Durán no aparecían aún) y "Blanca de Borbón" (núm. 972). Esta última composición debe relacionarse también con la Crónica del Rey don Pedro, de López de Ayala, lo mismo que "¿Cuál de los dos?". Para "Don Sancho" aprovechó la Historia del P. Mariana (Lib. VIII, cap. XIII). De Los Reyes nuevos de Toledo, de Cristóbal Lozano, salió "Doña Luz". Utilizó la Crónica de don Alvaro de Luna, juntamente con las Generaciones y semblanzas, de Pérez de Guzmán, y "Fiesta antigua de toros en Madrid", de Moratín, en "Las Tranzaderas". Un breve párrafo de la Histoire publique et secrète de la cour du roi Philippe V jusqu'au commencement de la guerre avec la France dio lugar a "Felipe IV y el Duque de Medina de las Torres". "Doña Ava, Condesa de Castilla" está inspirada en las tragedias de Cadalso y Cienfuegos Don Sancho García y La Condesa de Castilla; claro es que también pudo conocer Arolas otras versiones más antiguas de la leyenda, como pudieran ser los romances copiados por Sopúveda y Juan de la Cueva, la Crónica General, la Historia del P. Mariana, David perseguido de Cristóbal de Lozano e, incluso, la obra anónima del siglo XVIII De donde tienen su origen los Monteros de Espinosa. Entre sus contemporáneos, parece que Zorrilla - sirvió a Arolas como modelo, por ejemplo, "El zapatero de Sevilla" trata el mismo asunto que el vallisoletano desarrolló en la leyenda "Justicias del rey D. Pedro" y en el drama El Zapatero y el Rey (1ª parte); otras relaciones entre ambos poetas son de más discutible comprobación. Aún podrían agotarse las referencias a otros autores, tanto españoles como extranjeros. "El castillo maldito" tiene relación en el asunto con el cuento que Juan de Timoneda incluyó en la patraña tercera del Patrañuelo, aunque por el tono puede tener que ver con la "Escena de los tiempos feudales" de José Joaquín de Mora. "El pichón mensajero" es una imitación de la segunda de las Ballades de Víctor Hugo, "Le Sylphe". Todos estos contactos han sido comprobados por mí, si bien muchos habían sido expuestos ya por Lomba y Pedraja (Vid. op. cit. págs. 47-105).

(38) Vid. "Les versions catalanes de la llegenda del Bon Comte de Barcelona i l'Emperadriu d'Alemanya", en EUC, XVII (1932), págs. 250-287. Cita la leyenda de Arolas en la página 276.

(39) Madrid, 1600.- Cap. XXXIII, pág. 81.

(40) Poesías caballescascas y orientales, pág. 79.

(41) Ibidem, pág. 84.

(42) Lomba y Pedraja supone que "esta idea de la sombra de Estefanía persiguiendo a su marido, la tomó Arolas de una nota de Millman que se lee en la traducción francesa de las Obras completas de lord Byron (París, 1838)" (op. cit., pág. 58, n.). Sin embargo, resulta difi-

cil aceptar esa sospecha, ya que Arolas publicó su composición el 14 de febrero de ese mismo año, lo que implica que este poema estaba escrito muy a principios de mes (Vid. cap. "Cronología y clasificación.."), es decir, que no tuvo materialmente tiempo para leer esa edición. Por otra parte, ese motivo fue utilizado por el vate del Turia con cierta frecuencia. Era recurso corriente entre los románticos. Pero Lomba parece obsesionado por encontrar fuentes y exagera a veces.

(43) Ed. cit., pág. 21.

(44) Ed. cit., págs. 59-60.

(45) La alusión que hace uno de los rivales a la madre de D. Alvaro demuestra que Arolas leyó las Generaciones y semblanzas. Los versos "De la humilde y baja parte / De tu madre la Cañeta" son una transcripción literal de las palabras del retratista del siglo XV: "de la homille baxa parto de su madre" (vid. ed. de J. DOMINGUEZ BAR DONA, "Clás. Cast., núm. 61, pág. 132). Los versos finales recuerdan también el final de la "oriental" " ; Qué triste está el Sultán ! ".

(46) Op. cit., pág. 76.

VI. LAS "ORIENTALES"

### Antecedentes históricos.-

Con la desaparición del peligro musulmán para los cristianos españoles a partir del siglo XV, surge una nueva manera de considerar a los "moros". La frontera granadina se convierte en teatro de innumerales escaramuzas, más que de grandes batallas, con el único fin de mantener las posiciones respectivas y de satisfacer pequeñas ambiciones personales, como se deduce de las crónicas de los dos últimos siglos de la Edad Media. Un sistemático influjo del sur sobre el norte da lugar a la introducción de costumbres civiles y militares que coincide con la aparición en toda Europa del gusto por lo exótico. Reflejo de esta afición es la serie de libros de viajes que se escriben por entonces y de embajadas que los reyes cristianos envían a países lejanos.

El granadino era la personificación inmediata de ese mundo exótico para el castellano. "Los contrastes, y al mismo tiempo una cierta proximidad moral entre moros y cristianos - escribe Carrasco Urgoiti-, fueron factores inseparables en la vida de la frontera, y gracias a esa dualidad resultó posible la visión poética del moro" (1). Consecuencia de este ambiente es la aparición de los romances fronterizos, que remozaban la antigua épica, en donde hundían sus raíces, con la aportación de una nueva mentalidad lindante con la renacentista. Los temas tradicionales en torno a las grandes figuras y a hechos de importancia histórica dan paso a los de carácter episódico, en donde lo individual predomina sobre lo colectivo. Ahora bien, una vez terminada la Reconquista con la toma de Granada, el contenido de este romancero, que cabe en su mayor parte en el grupo de los "noticiosos", por ser obra de autores que los componían con un fin informativo, sufre una evolución hacia otra forma en que predomina lo descriptivo-sentimental. Aparece así el romance morisco muy imbuido del espíritu de otros géneros literarios, como las novelas caballerescas y la curiosa narración de

El Abencerraje. Amor, celos, galantería, desdenes, rivalidades constituyen el núcleo temático en torno al cual gira el mundo idealizado de la literatura morisca de los siglos XVI y XVII, cuya obra fundamental es la novela histórica Guerras civiles de Granada, de Ginés Pérez de Hita, verdadera "antología de romances fronterizos moriscos" (2), de tanta difusión en el mundo y tan importante como fuente literaria desde la novela morisca francesa hasta la oriental decimonónica.

Carrasco Urgoiti (3) ha estudiado la difusión del tema morisco a través de todas las épocas, géneros y naciones, y a su trabajo remite al lector. En España, junto a las guías eruditas de Granada, sobrevive la comedia de moros y cristianos en el siglo XVIII, mientras que la tragedia neoclásica se acerca al tema en la obra de Cienfuegos, La Zoraida, cuyo precedente inmediato fue la novela de Florian, Gonzalve de Cordoue. Angel de Saavedra rindió tributo también a lo morisco en su tragedia de juventud Aliatar, dos años antes de que Martínez de la Rosa compusiera la tragedia de Morayma.

Nos encontramos, pues, a principios del siglo XIX con el curioso fenómeno, repetido en todos los campos de la cultura española, del auge de una temática de origen hispánico, que es el resultado de dos corrientes: una, desarrollada en el extranjero, y otra que pervive con mayor o menor fortuna dentro de nuestras fronteras (4). Las quintillas de Moratín; el romance endecasílabo de Vaca de Guzmán, "Granada rendida"; los romances de "Doña Elvira", de Meléndez Valdés; las "Lotrillas moriscas", de Estébanos Calderón; y las Poesías asiáticas, del Conde de Noroña, son otros tantos hitos que, en sus distintas formas de considerar lo musulmán, nos acercan a la visión romántica del mundo oriental.

Por otra parte, las traducciones de poetas persas, turcos y árabes, que desde principios de la segunda mitad del siglo XVIII aparecen en Inglaterra, Alemania, Francia y España, primero como curiosidad erudita y después con una proyección más general, sobre todo a partir de la publicación de Las mil y una noches, dadas a conocer por Galland, impulsan la afición por el oriente próximo, medio y remoto.

A ello hay que añadir factores de índole político-social. La desintegración del antiguo régimen por las nuevas corrientes ideológicas, el juego de acciones y reacciones que se extiende por toda Europa y que da lugar a que muchos espíritus sensibles consideren irrespirable la atmósfera que los rodea, facilita la aparición de un tipo humano que será decisivo para enriquecer el tema tradicional del "moro"

con nuevos motivos: el viajero, exiliado voluntaria o forzosamente de su país, que busca en otros horizontes - falso espejismo - el equilibrio para su espíritu. Con frecuencia, esa situación itinerante es aprovechada para satisfacer su curiosidad por conocer un mundo lejano y exótico. Chateaubriand, Lamartine, Byron y otros que no partían de los mismos condicionantes vitales, como el norteamericano Irving, contemplaron unas veces y entrevieron otras con los ojos de la imaginación las reliquias de un pasado esplendoroso y su persistencia en un presente exitante.

El amplio marco geográfico que se extiende desde la Sierra Morena hasta el Indo constituyó el límite territorial en donde se desarrollaron muchas narraciones o se situaron descripciones poéticas del Romanticismo. Sin embargo, casi con la única excepción de Lord Byron, Granada fue el escenario preferido por los poetas de las primeras décadas del siglo pasado. "Es Granada quien encarna esos ideales de lojana y distancia cuando Víctor Hugo publica sus Orientales en 1829, un año después del estreno de Hernani, que es el momento estelar del Romanticismo europeo" (5).

La "oriental", subgénero poético del Romanticismo.-

Antes he aludido al curioso fenómeno que se observa en la cultura española desde el Siglo de las Luces hasta nuestros días, según el cual muchas formas y asuntos literarios, originados primitivamente en España, fueron devueltos desde el extranjero, cuyas acuñaciones sirvieron para descubrir entre nosotros lo que tenía marchamo nacional. Así ocurrieron con las "orientales", que fueron, en realidad, la versión decimonónica de los romances fronterizos y moriscos.

Victor Hugo fue el creador del tipo de "oriental" que se difundió entre nuestros poetas de la primera mitad de la pasada centuria. El poeta francés tuvo muy presente el Romancero en la composición de Los Orientales, según ha sido comprobado por la crítica (6), además de otras fuentes de inspiración, como Las mil y una noches, por ejemplo.

Ya se ha dicho en el capítulo anterior que el romance sobrevivía en España y que Durán había incluido una nutrida representación de romances moriscos en su Colección; pero no se puede negar que el florecimiento de la "oriental" entre nosotros se debe a la boca del poeta galo - breve pero intensa - desde 1835, según han estudiado Adelaide Parker y E. Allison Peers (7). Quizá sea exagerada la actitud de la crítica española al concederle demasiada importancia a la influen-

cia de Víctor Hugo en general; pero es innegable que las características del poema oriental en España son eminentemente hugonianas. Parker y Allison Peers citan esta afirmación de Martínez Villogas: "Tan pronto como se popularizaron en España las inimitables orientales de Víctor Hugo, todo el mundo hizo orientales"(8). Que esto fue así se comprueba con sólo recordar los nombres de Zorrilla, Arolas, Romero Larrañaga, Gil y Carrasco, Espronceda - en menor proporción -, Víctor Balaguer y Rubió i Ors. Detalles de técnica descriptiva, como la enumeración de objetos lujosos, y de métrica, como el uso de ciertas estrofas, demuestran la influencia de Víctor Hugo sobre los españoles.

#### Víctor Hugo en Juan Arolas.-

Al tratar de los poemas histórico-legendarios de Arolas he citado ya algunas influencias del poeta francés sobre el español. Desde las primeras composiciones de la segunda época del escolapio se advierte la admiración de éste por aquél. No ya la admiración tácita del discípulo que sigue al maestro en el estilo y en los asuntos, sin empacho a veces de reproducir versos enteros del modelo, sino la explícita de los poemas en que cita expresamente el nombre del jefe de la escuela romántica francesa, llegando incluso a dedicarle el que tituló "A Víctor Hugo". Tanto admiró Arolas a Víctor Hugo, que lo consideró como el mayor poeta de su tiempo en fecha muy lejana de la que los críticos anteriormente citados consideraban como límite de la difusión del francés en España. En efecto, en 1844, Arolas publica en las páginas de El Fénix una composición con el mismo título del periódico, en donde pone a Víctor Hugo a la cabeza de todos los escritores de su siglo como sitúa a Corvantes en el suyo:

Porque posar sobre la sien te plugo,  
En un siglo de luz y de grandeza,  
Do ese nuevo titán que es Víctor Hugo,  
Fuerte en el corazón y en la cabeza. (9)

Lomba y Pedraja puso de manifiesto esta devoción constante, y tanto Parker y Allison Peers como Mundy (10) la han destacado, siguiendo los pasos del crítico español.

Vamos a comprobar en este apartado la importancia de esta influencia en su aspecto temático. En un capítulo posterior lo haremos también en lo referente al estilo en el escolapio.

Los Orientales son algo más que el punto de partida de unas cuantas firmadas por Arolas en el Diario Mercantil. "Le feu du ciel" está imitada en "La nubo" (11); "La Douleur du Pacha", en "Oriental:



¡Oh, qué triste está el Sultán"; "Chanson de Pirates", on "El robo de los piratas"; "La Captive", on "La Odalisca" y "Los celos de la Sultana"; de "La Sultana favorita" se encuentran reminiscencias on "La Favorita del Sultán" y "Escena de los Reyes moros en Granada"; en "El cósaco" existen rasgos que recuerdan el "Adieux de l'hôtesses arabe"; y "Zaide" tiene su precedente on "Sultan Achmot". Pequeñas diferencias de detalle no son suficientes para desostimar la relación entre ambos autores. De "La Douleur du Pacha" aprovecha el esclapio en su "Oriental" hasta el esquema retórico de preguntas sin respuesta que Víctor Hugo utiliza para mantener intrigado al lector sobre la causa de la tristeza que embarga al Pacha, que luego resulta ser la baladía circunstancia de que

Son tigre de Nubie est mort. (12)

Muy semejante al final de la composición de Arolas:

Es que ha enfermado el bufón  
Que con sus mimos y chanzas  
Divertía al gran Sultán, (...) (13)

De la "Chanson de Pirates" utiliza nuestro poeta incluso la cita que antepone Víctor Hugo a su composición. El asunto es el mismo: el rapto de una monja por unos piratas berberiscos que irrumpen por sorpresa en un convento cabe la costa. Pero mientras la composición francesa es fundamentalmente lírica y logra el efecto rítmico de una canción de romeros subrayado por la repetición del estribillo

Dans la galère capitaine  
Nous étions quatre-vingts rameurs (14)

la española es narrativa. La estudiada monotonía del estrofismo de Hugo ha sido sustituida por la variedad estrófica de las octavillas, rondallas y sextetos en el poema de Arolas. Sin embargo, bastarían las semejanzas apuntadas para relacionar ambas creaciones, si no hubiera otros detalles comunes, como la súplica que la belle fille hace al capitán de los piratas, conminándole para que respete el lugar sagrado:

Elle veut fuir vers sa chapelle.  
- Osez-vous bien, fils de Satan ...?  
- Nous osons, dit le capitaine !  
Elle pleure, supplie, apelle.  
Malgré sa plainte et ses clameurs,  
On l'emporta dans la tartane. (15)

que aparece ligeramente transformada en los siguientes versos:

Si las vírgenes gozaban  
Y por Cristo suplicaban,  
Los piratas maldocían  
Y de Cristo blasfemaban.

Que el odón de la oración  
Era infierno de alquitrán,  
Asaltado en confusión  
Por los hijos de Satán. (16)

O la suma en que se valora a la raptada:

Elle valait mille tomans

...al torpe señor de Fez  
Venden por mil sultaninos  
La hermosura y doncolloz...(17)

Lo mismo puede decirse de los otros poemas citados.

Aparte esta influencia tomática, la huella del poeta francés se observa también en detalles sueltos que se encuentran en las orientales de Arolas; expresiones tales como "pescadores de corales" ("pêcheurs de corail"), "señor de las armadas" ("vizir dos armôes"), "sombra de Alá" ("ombre d'Allah"), perifrasis para designar a los cristianos: "Donde el hombre por placer / Sólo tiene una mujer / Adorada" ("Ces hommes qui n'ont qu'une femme"); además de otros recursos estilísticos que, por su importancia en el conjunto poético de la segunda época de nuestro autor, serán estudiados más adelante.

#### Otras influencias.-

Menos precisos y, sobre todo, más discutibles, son otros contactos que se han creído ver en las orientales de Arolas, como los mismos poetas de Oriente. "Sacotala", por ejemplo, es un reflejo de la última escena del acto cuarto del drama de Kalidasa, que tal vez conociera nuestro poeta a través de la versión francesa que publicó Chézy en 1830. También la Biblia le suministró suficiente material metafórico; sobre todo, tuvo presente más de una vez el Cantar de los Cantares, si bien se notan reminiscencias de otros libros, como Salmos, Reyes, Apocalipsis, Rut, Ezequiel, principalmente en sus poesías líricas de carácter religioso. En "El segador de Judea" es donde resulta más evidente la relación con el idilio salomónico; en ese poema se encuentran estrofas como la siguiente:

Tus hermanas, pobre niña,

No cuidaron de tu tez,  
Te pusieron una vez  
Como guarda de su viña. (18)

Casi es una traducción del versículo sexto del canto primero. Algunas imágenes en las que interviene como términos ierrealos "gacela", "lirio", etc., sugieren la misma procedencia. Sin embargo, lo más frecuente es que el recuerdo bíblico aparezca diluido en los versos de muchas de estas composiciones.

"Todas las alusiones que hace Arolas a la literatura de Persia se hallan comprendidas en estos cuatro versos:

Como Gemil a Schanbah,  
Como Josef a Zuleika,  
Como Kosrou a Schirin  
Y Megoncum a Leila ..." (19)

escribe Lomba y Pedraja, quien ignora el modo por el que nuestro poeta llegó a conocer esos nombres y sin más argumenta en contra de un posible acercamiento de éste a la literatura oriental. Yo opino, por el contrario, que es difícil mantener esa teoría, ya que era fácil leerla en traducciones francesas. El mismo hecho de citar a esos poetas es una prueba a favor, puesto que de algún sitio tuvo que sacar sus nombres y los de sus amadas. El escolapio daba una pista en esta ocasión de la misma manera que en las Cartas amatorias citaba expresamente a los poetas latinos y españoles que inspiraron sus primeros versos. Pero, además, encabezó "La odalisca al caudillo francés" con un fragmento de una traducción francesa de una composición oriental, que traduce en verso incorporada a su poema. Compárense ambos textos:

Puisse la vie d' l'homme qui épouse plus d'une femme, être  
engloutie dans les ténèbres; avec une seule, ses joues con-  
servent leur fraîcheur, sa voix un timbre agréable; ces  
symptômes annoncent la tranquillité de son âme et que leur  
union est heureuse; mais quand il cherche le bonheur avec  
deux, il trouve la misère; avec deux, nul rayon de lumière  
ne peut égayer ses tristes jours. (20)

En boca de la odalisca, Arolas pone su versión :

Por eso, niña inocente,  
Adoré la melodía  
De un poeta del Oriente  
Que en sus canciones decía:

"Sea la vida del hombre,  
Cuando dos mujeres toma,

Desierto arenal sin nombre,  
Sin frutos y sin aroma.

"Con una, su fresca tez  
Conserva el color rosado  
Y su aliento embalsamado  
No se cansa en la vejez.

"Su voz con timbre sonoro  
Va sonando en los idos,  
Igual a una flauta de oro  
Que de noche da gemidos.

"Si a dos hermosuras ama,  
Sorá un tronco macilento  
Que, arrancado por el viento,  
No da fruto, flor ni rama. (21)

Arolas ha sometido a un proceso de ornamentación la idea central; la ha hecho suya, a pesar de imprimirla en cursiva e indicar que es un "poeta del Oriente". Fácil es suponer que con otras muchas ideas hizo lo mismo, sino que sin advertir de que se trataba de un préstamo.

También leyó probablemente las Poesías asiáticas de Noroña; al menos una de Ebn Al Rumi, "A una muchacha llorando", parece haber sido fuente de "A una bella", según veremos después.

Por otra parte, no se puede negar que este escolapio de pluma fácil era desde luego culto: en el conjunto de su obra se encuentran datos más que suficientes que lo demuestran; leyó mucho, no sólo a autores de primera fila, sino de segunda y tercera, de esos ante los que el fuentista sabuoso se da con una piedra en los dientes porque desconoce hasta el nombre; leyó, imitó y disimuló lo que leía para incorporarlo a sus versos.

¿Qué ocurre ahora que se borran las huellas de las influencias que en otras ocasiones se hacían tan fáciles de seguir? Sospecho que ello se deba a que el escolapio asimiló y reelaboró una imaginería, un material de distintas procedencias con el que creó un oriente sensual y cruel, lejano y pintoresco. Cabe argüir en contra insinuando que sus orientales presentan una estructura preferentemente narrativa, mientras que esas supuestas fuentes son líricas; pero no hay que olvidar que en estas composiciones del P. Arolas hay una dosis importante de procedimientos aprendidos en el Romancero y, seguramente, en Las mil y una noches.

Nadie hasta ahora había sugerido esta posibilidad, que puede resultar sorprendente para algunos. Y, sin embargo, esas mujeres que toman la iniciativa en el amor, que viven en ricas mansiones de podo-

rosos califas lascivos no tienen otro abolongo. El poeta despista en esta ocasión porque, prescindiendo de la anécdota, da rienda suelta a su fantasía descriptiva y presenta ante la imaginación del lector que le siga jardinos recoletos de harenes escondidos, en donde bellísimas sultanas, halewas y odaliscas, envueltas en sutiles telas hablan de amor, mientras su señor, quizá, las oye como si sus voces fueran ropi-queteo del agua sobre el marmol de las fuentes... Esa decoración que repite insistentemente, no llega a ser monótona: es un lujo presentado con acierto, aunque siempre sea, en el fondo, el mismo. Arolas sabe aprovecharse en sus orientales de la sugorencia de las palabras exóticas que denominan armas, instrumentos, ropas, animales, oficios, ciudades, montes, ríos, hombres, mujeres. Es un procedimiento típico de la literatura oriental.

Sería largo y penoso ir comprobando verso a verso los débitos reconocibles de Las mil y una noches, pero sí citaré algunos que demuestran la lectura de esa colección de la cuentística árabe por parte de Arolas:

Es un tópico de las Noches comparar el rostro femenino con la luna llena cuando se quiere ponderar su belleza; pues bien, en "La babucha", al descubrir Almó la cara ante el sultán, el poeta escribe:

Apenas se descubrió,  
Mostróse la luna llena  
Con el nácar que crió,  
Tan pura que enamoró  
Con su rayo de amucna. (22)

El duelo que se describe entre los protagonistas de "Jida y Kaled" guarda semejanza con el de la Noche cincuenta. También el episodio de Nuzhat al-Zamán (Noche cincuenta y cinco y siguientes) tiene cierto parecido con la primera parte de "Cuento de hadas". "El anillo mágico" alude en los versos que siguen a la terrible amenaza que pesa sobre Sahrazad:

Al Sultán regalaréis  
Esta joya de cuantía;  
Su virtud explicaréis,  
Pidiendo vivir un día (23)

Este motivo está repetido en varias composiciones, aunque con un sentido menos dramático que en la colección árabe.

Pero aunque hay que admitir que muchos recursos de este tipo pasaron a la tradición romance en fechas muy tempranas y se podría,

en consecuencia, negar la relación entre las orientales de nuestro poeta y Las mil y una noches (24), hay dos datos que apoyan mi propuesta, hasta ahora no tenidos en cuenta por la crítica: uno nos lo da el propio Arolas en la composición ya citada de "El Fénix", en donde nombra expresamente a la hija del visir del rey Sahriyar:

La fábula con que agradas,  
Tus encantos y portentos,  
Los pondremos en los cuentos  
Del Oriente y de sus hadas,

Que tal voz darán placer  
Al sultan Escariar (sic)  
En boca de una mujer  
Tan melosa en el hablar,

Como aquella Esquerozada, (sic)  
Que al pie de su adusto dueño  
Solfa endulzar su sueño  
Con la historia comenzada. (25)

La referencia no ofrece lugar a dudas. Como tampoco creo que deba pasarse por alto el hecho de que en 1842 se anunciara en el Diario Mercantil la traducción española de la que había llevado a cabo el alemán Gustavo Weil de Las mil y una noches. El suelto publicitario indicaba que la edición era fiel a la primitiva alemana hecha a partir del texto árabe, y que conservaba las notas del traductor y la introducción de Sivestre de Sacy. ¿Cómo negar que Arolas, colaborador asiduo del periódico, no leyera esta versión de los famosos cuentos, en el caso de que no los conociera anteriormente, en la edición de Galland, por ejemplo? Don Juan Valera, que en todo lo demás escribió una semblanza crítica muy ajustada del poeta del Turia, se pasó de listo esta vez (26). Son demasiadas coincidencias como para seguir insistiendo en la defensa de la postura contraria.

#### El "byronismo" de Arolas.-

Aunque el conocimiento del autor de Childe Harold's Pilgrimage entre los románticos españoles fue bastante más superficial de lo que se ha dicho, hasta el punto de que ni siquiera se puede defender sin riesgos en el caso de Espronceda, parece que Arolas se inspiró en algunos tales del inglés para la composición de cinco de sus orientales. Lomba y Redraja cita The Giaur, The Bride of Abydos y The Corsair como fuentes de inspiración de "El infiel", "El secreto" y "Gulnara" respectivamente (27). Mundy (28) amplía a dos orientales más las in-

fluencias de las dos últimas composiciones de Byron "La Sultana" y "La Odalisca". Excepto El Corsario, que debió de conocer a través de la versión editada por Cabrerizo en 1830, leería las demás composiciones de George Gordon en las traducciones españolas o francesas que se publicaban en el país vecino desde principios de siglo.

Una vez más, pues, Arolas se nos aparece como un receptor de excepción de cuanto ayudaba a crear el ambiente romántico. Sus lecturas son vertidas al fluir diario de las páginas periodísticas y transformadas en poesía adaptada al público valenciano. En ese sentido, se puede asegurar que el escolapio llevó a cabo una labor de divulgación.

El "byronismo" de Arolas no fue, desde luego, de talante espiritual, sino de formas y temas. El motivo poético que el inglés puso de moda atrajo la atención del poeta del Turia de la misma manera que el Oriente de palacios y desiertos; pero la patética grandiosidad de los corsarios de Byron se empequeñece en los poemas de aquél, reducidos a febles amadores. He aquí un ejemplo en que se advierte claramente el préstamo:

Black Hassan from the Haram flies  
 Nor bends on woman's form his eyes;  
 The unwonted chase each hour employs,  
 Yet shares he not the hunter's joys.  
 Not thus was Hassan wont to fly  
 When Leila dwelt in his Serai.  
 Doth Leila there no longer dwell?  
 That tale can only Hassan tell.  
 Strange rumours in our city say  
 When Rhamazan's last sun was set,  
 And flashing from each minaret  
 Millions of lamps proclaim'd the feast  
 Of Bairan through the boundless East.  
 Twas then she went as to the bath,  
 Which Hassan vainly searched in wrath;  
 For she was flown her master's rage  
 In likeness of a Georgian page,  
 And far beyond the Moslem's power  
 Had wrong'd him with the faithless Giaour.  
 .....  
 But others say, that on that night,  
 By pale Phingari's trembling light,  
 The Giaour upon his jet-black steed  
 Was seen, but seen alone to speed  
 With bloody spur along the shore  
 Nor maid nor page behind him bore. (29)

El anterior fragmento de The Giaour parece ser el origen de "El infiel". Arolas ha cambiado el orden de los elementos, pero ha aprovechado el nombre de la favorita de Black Hassan, la anécdota y

hasta detalles léxicos, como corcel(stoed), entre otros. Compárese el fragmento citado de Byron con las estrofas siguientes del escolapio:

El huyo, mas se lleva su tesoro:  
Sobre la hermosa crin de su peceño  
Ondea un blanco velo orlado de oro,  
Fugaz como el placer de un breve sueño:  
.....  
Code la luz al declinar el día;  
Las apiñadas nubes el sol dora:  
¿Del crepúsculo débil la agonía,  
Qué tiene de divino que enamora?  
.....  
El fogoso corcel que tasca el freno:  
Bruñido como el óbano no ignora  
Que cumple unos misterios de tornura,  
Quiere poner a salvo a su señora,  
.....  
¿Qué tiene Hassán? Sombríos los posaros  
Nublan su faz, que sobre el pecho inclina;  
Su voz es el sonido de los mares  
Que azotan tu peñasco, Salamina.  
.....  
¿Qué tiene el triste Hassán? Cion hermosuras  
Embollecon su harom, una es la que ama,  
Que en voz de ser sensible a sus tornuras,  
Huyó con un infiel; Leila se llama. (30)

Obsérvese la manera como dos poetas tratan un tema común con resultados bien diferentes. Detengámonos en dos motivos poéticos tratados por ambos: Byron fija la atención del lector en un efecto cromático de gran valor descriptivo para situarle en el instante del día en que los últimos rayos del sol, al iluminar las Cúpulas de los alminares, producen la impresión de que "millones de antorchas proclamaran el festín/ de Bairam por el Oriente sin límites" ; Arolas, en cambio, sólo hace constar el hecho de que "declina el día y la luz dora las nubes agrupadas". Pero nuestro poeta no era un maestro de las descripciones paisajísticas : su especialidad eran los interiores y, sobre todo, las ropas de sus protagonistas.

Tampoco se le podía pedir sentido de la economía de vocabulario en función de una mayor agilidad de la acción. En las composiciones histórico-legendarias este defecto se notaba mucho más; pero aunque en las orientales pasa desapercibido en ocasiones, no siempre puede disimularlo el lector. Así ocurre esta vez, al comparar sus versos con los de Byron. ! Cuánto llega a decir el poeta inglés en tan pocos versos! ; Con qué concisión si establecemos el paralelismo con el poema de Arolas ! El autor de Don Juan describe metafóricamente el caba-



llo del infiel con un elocuente epíteto, jet-black (azabachado, de azabache); mientras que el escolapio no es ni tan expresivo ni tan conciso: los atributos con que califica el nominal "caballo" son, aisladas o sumadas, (pecoño, fogoso corcel, bruñido como el óbano) menos sugerentes para el lector, quien, al reodificarlas, llega a la conclusión de que se trata de un "caballo de color negro brillante"; igual que el lector de Byron, pero sin haber pasado por la gozosa experiencia de seguir la saeta con que el flechero da en el blanco de la imagen poética.

#### Entr<sup>n</sup>que con lo tradicional hispánico.-

Como todos los poetas que escribieron orientales, Arolas también rindió tributo en más de una ocasión a los temas tradicionales que evocaban la historia y la leyenda del reino nazarí. "Granada", "Escena de los reyes moros de Granada", "Romance morisco" y "Zaido" pertenecen a este grupo.

Carrasco Urgoiti ha observado la diferencia que existe entre estas composiciones y las que se localizan en regiones más remotas, en su aspecto métrico. El romance, la quintilla y la redondilla sustituyen a los esquemas más elaborados generalmente de las otras (31). No creo que haya duda al suponer que el empleo de estos esquemas tradicionales responde a una intención del autor: señalar precisamente esa tradicionalidad aunando forma y fondo.

"Granada" es una evocación lírica de la ciudad de la Alhambra, constituida por una sucesión de ágiles redondillas en que se enumeran todos los elementos decorativos, costumbristas y caballeroscos, estereotipados en el romance morisco. Viene a ser, en el conjunto de las orientales dedicadas a temas españoles, como la presentación del escenario en donde se situarán las aventuras de los musulmanes españoles. Función semejante a la que desempeña "Constantinopla" para las orientales que se desarrollan en una geografía más exótica. Carrasco Urgoiti (32) apunta una posible relación entre esta oriental y la de Romero Larrañaga "El de la cruz colorada"; sin embargo, creo más justa la opinión de Abdo Hatamleh (33), quien, al referirse al poema de Romero, lo deriva de Víctor Hugo en última instancia, puesto que la técnica de éste fue la base sobre la que construyeron la suya Zorrilla, Romero y Arolas. El escolapio no bebía el agua de la inspiración en las orillas del cauce, sino que se remontaba a la fuente: la "Grenade" de Víctor Hugo - de mayor complejidad estrófica - es la que sirvió a Arolas para escribir la suya: igual estructura, iguales evocaciones; comparaciones semejantes:

Toutes ces villes d'Espagne  
S'épandent dans la campagne  
Ou hórissent la Sierra;  
Toutes ont des citadelles  
Dont sous des mains infidèles  
Aucun beffroi ne vibra;  
Toutes sur leur cathédrales  
Ont des clochers en spirales;  
Mais Grenade a l'Alhambro. (34)

Entonces ver se me diora  
Los monarcas de Castilla,  
Y palacios de Sevilla  
Con su torro la altanora.

Ver a Toledo imperial  
Con su pompa y su decoro,  
Y el Tajo entre arenas de oro  
Deslizando su raudal:

Mas sobre todo a Granada,  
La más bella, la escogida,  
De los árabes querida,  
De los árabes llorada; (35)

La comparación de esos dos textos, entre otras que pudieran citarse, muestra que Arolas tuvo presente al poeta francés y no al español, cuya granadina pertenece al grupo de las orientales españolas en que un hombre o una mujer se dirige a un individuo de religión y sexo contrario y lo exhorta para que acepte su amor. Es el motivo poético que sirve de base a "Sultan Achmet", de Víctor Hugo; a "Oriental: Dueña de la negra toca", de Zorrilla; a "Zaido" y "La sultana enamorada del cristiano", de Arolas; a la ya mencionada de Romero Larrañaga. Todos tenían en la memoria el Romancero morisco.

"Granada" se suele citar como una de las composiciones más garbosas de Arolas, aunque en mi opinión es de las más superficiales. Tampoco brillan las cualidades líricas del escolapio en la "Escena de los reyes moros de Granada". Para su composición aprovechó un fragmento de la Rebelión de los moriscos, de Mármol Carvajal, en que se cuenta cómo el rey Muley Hacén ordenó la matanza de los hijos habidos en el primer matrimonio, por daseo de su segunda esposa, que en el poema de Arolas recibe el nombre de Zoraya. También tuvo en cuenta "La sultane favorite", siguiéndola con pequeñas variantes, a la voz que en las quintillas de la segunda parte se observan reminiscencias de la leyenda de Zorrilla "Sorpresa de Zahara".

Mucho más interesante es, a mi juicio, el "Romance morisco".

Como en tantas ocasiones, también en ésta se descubren con facilidad las fuentes que le sirvieron de inspiración. Su contenido narrativo-descriptivo procede de los capítulos VI y XIII de las Guerras Civiles de Granada, pero la disposición de sus partes y algunas semejanzas léxicas lo relacionan con el romance de Angel de Saavedra "El Conde de Villamediana": espectáculo ante la corrida y descripción del ambiente que envuelve a los personajes, duelo entre el caballero y la bestia, celos del rey, venganza real. Obsérvese el parecido que existe entre una escena descrita por el Duque de Rivas:

Este ocupa con la reina  
y los jefes de palacio,  
el regio balcón vestido  
de tapices y brocados (36)

y la correspondiente de Arolas:

Adornados miradores  
Ocuparon en la plaza  
El rey con sus caballeros  
Y la reina con sus damas.  
Con marlota de brocado (...) (37)

Hay un detalle curioso que merece la pena destacar y que demuestra la subordinación del escolapio al Duque; además es útil porque muestra la manera poco atenta con que aquel seguía a sus modelos, sin ni siquiera adaptar a la realidad de su ficción lo que aprovechaba de quienes le precedían en el tratamiento del tema: bien está que los ojos del toro que alancea Albin Hamad en la plaza de Bibarrambla (sic) relumbraron como brasas, igual al símil que emplea Rivas (los ojos como dos brasas) para referirse al cornúpeto que rejonea Villamediana; pero lo que ya no es aceptable es que el astado lidiado por el caballero Abencorrajo en la composición de Arolas sea

Un retinto del Jarama (38)

igual que el toro que se enfrenta con el galán de la Plaza Mayor de Madrid:

con la pezuña esparciendo  
ardiente polvo, el más bravo  
retinto, a quien dio Jarama  
hierba encantada en los campos. (39)

En el caso de la composición de Saavedra, este detalle es verosímil

geográfica y temporalmente, por cuanto sitúa la acción en un momento histórico en que nada de particular tenía que los cortesanos de Felipe IV se entretuvieran con ganado de las dehesas próximas a Madrid; pero es poco probable que los caballeros granadinos fueran a buscar los toros que iban a correr en la plaza en tierras allende las fronteras del reino nazarí, dominadas por los cristianos, cuando Ronda criaba magníficos ejemplares. Pérez de Hita, que había tratado el asunto, era más consecuente al asignarle esa "denominación de origen"; pero Arolas sacrificó la verdad forzado por la consonancia, que le cantaba en el oído.

Muchos otros detalles recuerdan la descripción de la escena escrita por el prosista de finales del siglo XVI: los brillantes adornos que engalanan la plaza, la espectación de las hermosas granadinas, sus nombres y el colorido de los atuendos. Hasta el "carbunclo" que la reina mora ostenta en su tocado en la versión de Pérez de Hita pasa a los versos de nuestro poeta, convertido en "rubí". Pero, sobre todo, el asunto, en torno a la leyenda de la muerte de los Aboncorrajes que fueron acusados calumniosamente por Gomelos y Zegríes de atentar contra la honra de Beadil y su mujer Moraycola. En este sentido, el "Romance morisco" de Arolas es un curioso ejemplo de restitución de un tema, que Rivas había trasplantado a otra época histórica, a su tiempo y ambiente inicial. Tiene gracia, colorido, versificación ágil, oportuna dosificación de los elementos narrativos, descriptivos y puramente líricos. No es exageración parangonarlo, como lo ha hecho Carrasco Urgoiti, con "los más briosos romances del Siglo de Oro" (40).

#### Clasificación de las "orientales".-

La mayor parte de la cincuentena de composiciones de tipo oriental que Arolas escribió se sitúan, sin embargo, en una geografía exótica, localizada principalmente en el desierto, en las ciudades de Damasco y Estambul y en el mar. Algunas se refieren a leyendas tártaras o indias, pero son las menos.

Advertimos, pues, que la primera característica que distingue las orientales de Arolas de las que escribieron sus contemporáneos españoles es la de una mayor amplitud geográfica, que supera incluso a la que se observa en las de Víctor Hugo.

No obstante, esta diversidad es aparente, porque los asuntos tratados de forma lírica, narrativa o ambas a la vez constituyen un conjunto monótono de imágenes, procedimientos, anécdotas, tipos,

sentimientos... A pesar de ello, el balance final es positivo. Resulta agradable por su pueril encanto. Las faltas que encontrábamos en los poemas histórico-legendarios palidecen ahora, debido, quizás, a que la imaginación del poeta vuela más libre y se puede detener en esas notas evocadoras de un ambiente de sensualidad y sentimentalismo que tan bien cuadraban, al parecer, con su temperamento. Porque sentía la llamada - de ese Oriente sui generis, era capaz de reflejarlo con mucha mayor soltura que cuando componía poemas dedicados a figuras más o menos históricas. La dimensión épica de la poesía lo estaba vedada: no sabía ver un héroe, sino un tierno enamorado: por eso sus personajes fracasan, no resultan convincentes, cuando pasan a la acción. En cambio, al no tener que componer con pie forzado su poesía orientalista, liberado de todo escrúpulo de fidelidad histórica, podía diseñar a su antojo figuras y situaciones, evocarlas y desarrollarlas desde la perspectiva que más le conviniera. Las pasiones, ambiciones y frustraciones que atribuía a la vida en un serrallo, constituyen, con sus variaciones, el tema principal de estos poemas, que dejan traslucir en ocasiones una fina melancolía muy semejante a la que se desprende de su lírica amorosa no oriental.

Entre las orientales eminentemente líricas, las hay que describen el hechizo de ciudades cuyo sólo nombre <sup>sugiero</sup> al poeta ambientes de embrujo y fábula: "Constantinopla", "Jerusalén" y "Granada". En otras, sultanas y odaliscas lamentan el desdén de su dueño ("Un cabello blanco", "La sultana", "La griega"), su situación de prisioneras en cárceles de oro ("El harem", "La odalisca"); sus amores furtivos con esclavos ("La muerte de Alf", "El sueño dulce", "La hermosa hولة"), con hombres libres de inferior rango que su señor ("El poeta", "Amor y muerte"), o con prisioneros cristianos ("El cautivo", "El infiel", "La sultana enamorada del cristiano"); la rivalidad entre las mujeres del gineceo ("Los celos de la sultana", "La favorita del sultán"); el odio de éstas hacia los eunucos que vigilan la propiedad de su amo ("El guarda del harom") ... Breve anecdotario, en fin, que se repite con frecuencia, en donde el colorido y la refinada sensualidad contrastan con la crueldad de los "adustos dueños", postrados en un indolente abandono a los placeres de la carne.

El ansia de libertad, por la que suspiran esas mujeres apasionadas, provoca a veces su huida -significativamente- a través del desierto ("Los negros") o del mar ("La griega"). De manera velada o explícita, el romántico Arolas se identifica con estos tipos recreados

por su imaginación, por medio de los cuales también él escapaba de la celda del convento. Muchas de las alusiones a la libertad de los pájaros, al mar o al desierto como regiones incontroladas por los hombres sometidos a la disciplina social, apuntan a esta aspiración de su ego íntimo. Hay que advertir, sin embargo, que no se trata de una poesía con pretensiones revisionistas, con inquietudes sociales: desarrolla, sí, un motivo literaturizado de la época; sus fines son exclusivamente estéticos, como Los Orientales de Víctor Hugo.

Ni siquiera en las composiciones de corsarios cambia el tono del autor. "El robo de los piratas", "Gulnara" y "El pirata" son adaptaciones de asuntos tratados por Hugo, Byron y Espronceda respectivamente. Nada hay en ellos que pueda considerarse síntoma de una actitud rebelde personificada en esos reyes del mar. A lo más que llegan es a ser eco de un símbolo corriente en su época, sobre todo "El pirata", traslación literal y métrica, en parte, de "La canción del pirata". La estructura interna, las octavillas agudas y el vocabulario no tienen otro origen:

El valor es mi corona,  
Nunca mi frente se humilla,  
Yo tengo un cañón por silla,  
Que en tal trono soy el rey;  
Me concilian blando sueño  
Los murmullos de las olas,  
Llevo al cinto dos pistolas  
Y el plomo dicta mi ley. (41)

Las orientales en que prevalecen los elementos líricos sobre los narrativos fueron escritas en su mayoría antes de 1840; por el contrario, las predominantemente narrativas tienen fecha posterior casi todas ellas. A mi entender, eso puede estar relacionado con el cambio de mentalidad sufrido por el poeta alrededor de ese año (42). Preocupado cada vez más por expresar líricamente sus sentimientos religiosos, rompía con la etapa en que ocultaba con un ropaje exótico sus zozobras espirituales, que transfería a un mundo de caballeros y damas, de sultanes y hurfes. Oscuramente buscaba la salida a través de ese erotismo sentimental que rezuma toda la poesía de su segunda época. Ahora, en cambio, cuando Lamartine le da la clave para plasmar poéticamente sus voces interiores, cuya meta es Dios, prefiere el desarrollo narrativo de los temas orientales - en los histórico-legendarios la distinción no era tan necesaria -, estableciendo así una separación entre lo subjetivo de su poesía religiosa, formalización artística de su intimidad

desasida de lo mundano, y lo objetivo-anecdótico. De esta manera, la actitud distanciadora del poeta respecto al objeto de su creación se hace explícita al convertirse en narrador.

Esta función de narrador al margen del cuento (43) es la misma que se observa en las dos últimas "églogas" escritas por Arolas, de las que ya he tratado en otro capítulo, y compuestas también en la tercera época. El autor, en un momento dado, se dirige a sus posibles lectores:

Esto fue en el mes de Raged,   
 Quedando el adagio Persa:   
 Si vivís en el Raged,   
 Vereis cosas estupendas. (44)

Como este ejemplo, hay otros en que no se limita Arolas a introducir a los personajes, sino que usa el verbo en segunda persona.

Entre las orientales narrativas, unas pertenecen al subgrupo en que interviene el elemento maravilloso, como "El anillo mágico" y "La babucha"; otras se basan en la proverbial hospitalidad de los hombres del desierto ("El árabe" y "La hospitalidad"); en "El poeta", - "Rechidi, poeta persiano" y "Amor y muerte" se insiste en el asunto tratado líricamente de los amores entre una mujer del haren y un criado del señor (45); "Los amores de Semframis", "Fakma y Acmet", "Micerina" y "Jida y Kaled" relatan historias amorosas; "La mancha del turbante" desarrolla hábilmente el tema de la honra; el tema de aparecidos está representado por "Oriental: Del polvo que en la tumba está - dormido"; "Sitty Nefiseh", "Leyenda tártara", "Mher-UL-Nissa" y "El Sultán Gelalodín" cuentan las luchas crueles de los protagonistas contra sus enemigos. En las tres últimas, brilla la imaginación de Arolas, quien combina con rara habilidad narración y descripción, sobre todo en "Mher-UL-Nissa", en donde el poeta no se limita a contar una historia superficialmente, sino que penetra en la psicología de los personajes, logra un clima de verdadera intensidad dramática y redondea la composición con un final admirable.

#### Rasgos estilísticos de las "orientales".-

Aunque escritas simultáneamente a los poemas históricos-legendarios ("caballeroscas", en las antologías de la época), las orientales presentan rasgos que las distinguen de aquéllos, no ya por su temática misma, sino por una mayor variedad estrófica, un vocabulario y un juego de imágenes mucho más ricos. Independientemente de que esos tres aspectos sean estudiados en un capítulo próximo, quiero resaltar

ahora los dos últimos por su importancia en esta parte de la obra de Arolas.

Lo primero que destaca al leer las orientales es la abundancia de referencias geográficas. Naturalmente, dada la preferencia de Arolas por localizar el asunto de sus poemas en lejanas tierras y no en la Granada fronteriza con la Cristiandad de la mayoría de los románticos españoles, predominan los nombres de países, regiones, ciudades, mares y ríos de Africa, Asia y Europa del Este. Un ejemplo: mientras que la ciudad de la Alhambra es nombrada media docena de veces, Estambul (en muy pocas ocasiones denominada Constantinopla) la dobla en número. Damasco, Alepo, Fez, Meca, Candia, Basora, Cachemira, Akaba, Dhohli, constituyen la lista de centros urbanos que con más frecuencia aparecen en las orientales. Con ello, como con otros topónimos, el poeta delimita el marco geográfico en donde sitúa a sus personajes. La misma intención tiene el empleo de gentilicios: árabe, agareno, argelino, berberisco, beduino... Mundo cerrado que al lector se le hace exótico, paradójicamente, por pretender ser concreto, cuando, en oposición a la precisa localización del origen de los personajes que lo habitan, los que viven al otro lado de sus fronteras son llamados genéricamente infieles, nazarenos.

Este primer círculo circunscribe otros que van dibujando con mayor precisión los perfiles humanos, animales y vegetales de este mundo. Arolas sorprende por el uso de un léxico de origen árabe, persa y, en menor grado, hindú, que designa toda clase de oficios y dignidades, de costumbres, ropajes, instrumentos, armas, flora. Aparece con frecuencia en cada composición subrayando el color local, insistiendo en el ambiente que, con sor artificioso, no deja de atraer por su lujoso colorido, por las alusiones a los costosos materiales que decoran los palacios, opulenta decoración que encuadra descripciones de bellas mujeres ataviadas con tejidos y aderezos de gran precio.

Hasta tal punto es rico este vocabulario de origen no románico, que puede clasificarse temáticamente (46):

1. Gentilicios: otomano (Cabr., 120), osmanlino (Cabr., 268) y sarraceno (P. Ag., 284). Cargos palatinos o de la organización política del mundo musulmán: sultán (Cabr., 102, 113, 146, etc.; P. Ag., 212, 259), emir (Cabr., 98, 114; P. Ag., 182; M. y S., III, 282), califa (Cabr., 171, 177, 199; P. Ag., 182; M. y S., III, 249), visir (P. Ag., 205, 214, 261; M. y S., III, 253), bajá (Cabr., 199; P. Ag., 213, 278), bey (M. y S., III, 299), joquo (P. Ag., 209), alcaido (Cabr., 94). Te-



rritorios o distritos de su jurisdicción: aloaidfa (Cabr., 251). Disposiciones: firmán (Cabr., 120). Monedas: sultanino (Cabr., 262).

2. Un rico vocabulario militar, representado por los nombres de distintas clases de tropa: espahis (M. y S., III, 296), jonizaros (P. Ag., 208), mamelukos (M. y S., III, 213, 223); mandados por adalides (P. Ag., 246). Armas: gumfa (Cabr., 142, 176; P. Ag., 297; M., II, 152; M., II, - 268), oimitarra (Cabr., 231, 268; P. Ag., 199, 208, 259, 278, 291; M. y S., III, 223, 282, etc.), ataghán (Cabr., 169; M. y S., III, 225, 242), alfanjo (Cabr., 129, 222, 233; P. Ag., 229, 289; M. y S., III, 219, 225, etc.) aljaba (P. Ag., 244), azagaya (Cabr., 100, 173, 252; P. Ag., 218; M. y S., III, 282). Instrumentos musicales bélicos: añafil (Cabr., 248). Construcciones y dependencias militares: alcázar (Cabr., 191, 241; P. Ag., 284), mazmorra (Cabr., 231), almena (P. Ag., 189).

3. El palacio o alhambra (Cabr., 191, 220, 252) está decorado con alcatifas (Cabr., 228, 256), alfombras (Cabr., 94, 194; P. Ag., 191, 267, 284; M. y S., I, 277.), sofás (P. Ag., 263) y divanes (Cabr., 169; P. Ag., 233, 270; M. y S., III, 249, 257). En el serrallo (Cabr., 101, 156, etc.; P. Ag., 277) o harem (Cabr., 101, 107, 113, etc.; P. Ag., 197, 213, 259, etc.; M. y S., I, 123; M. y S., III, 212, 254, etc.), la sultana (Cabr., 98, 103, 143, etc.; P. Ag., 204, 217; M. y S., III, 214, 245, 282) entretiene sus ocios acompañada de odaliscas (Cabr., 142, 203; M. y S., III, 284) y halewas (Cabr., 228), bollas como hurfes (Cabr., 105, 118, 128, etc.; P. Ag., 234, 288, 309; M. y S., III, 250). Se divierten organizando zambras (Cabr., 101, 143, etc.; M. y S., III, 238), que a veces distraen a su señor, quien inhala el humo de la houca (P. Ag., 194, - 208), mientras juega al ajodrez (P. Ag., 278) o un poeta cortesano entona una kasida (P. Ag., 212),

4. Con labor de ataujía (Cabr., 157), se decoran palacios, armas, ropa. Los personajes llevan aljuba (P. Ag., 207), alfarome (Cabr., 147), turbante (Cabr., 112, 113, 162, etc.; P. Ag., 207, 221, 244, etc.), albornoz (P. Ag., 265, 271), caftán (Cabr., 101), calpac (P. Ag., 207), ohal (Cabr., 155, 205; P. Ag., 212, 234), dolimán (P. Ag., 208) y babu (P. Ag., 264; M. y S., III, 240) de ricos tejidos, como la muselina (Cabr., 206; P. Ag., 263; M. y S., III, 258) (47). Alhajas (P. Ag., 280) de gran valor por sus metales y piedras preciosas decoran los vestidos de hombres y mujeres: balajes (P. Ag., 208), ajorcas (P. Ag., 234; M., II, 150), aljófara (Cabr., 201, 231, 251, etc.; P. Ag., 259, 280; M. y S., III, 192).

5. Vehículos y embarcaciones: palanguín (Cabr., 264; P. Ag.,

214; M. y S., III, 285), jabeque (P. Ag., 209).

6. Sustancias olorosas: almácigas (Cabr., 126), alcanfor (P. Ag., 262), almizcle (Cabr., 138) y musgo (P. Ag., 262). Árboles frutales o de flores de gratos perfumes: sándalo (Cabr., 128; P. Ag., 193, 266, 307), tamarindo (P. Ag., 202), henné (Cabr., 176; P. Ag., 205; M. y S., I, 279), alerce (Cabr., 225; P. Ag., 302), synmaka (M. y S., I, 279), arrayán (Cabr., 247), bétal (P. Ag., 208; M. y S., I, 275; M. y S., III, 248), jazmín (Cabr., 187, 198, 204, etc.; P. Ag., 285, 310; M. y S., - III, 223), alhelí (Cabr., 153; M. y S., III, 245) y azahar (Cabr., 238).

7. Nombres de aves: bulbul (Cabr., 193; M. y S., III, 211) y soumi (P. Ag., 196).

8. Por el desierto las gentes se agrupan en caravanas (Cabr., 99, 199; P. Ag., 186, 196, 270; M. y S., III, 261); y sopla el simón (Cabr., 211; P. Ag., 237, 261).

9. En las ciudades hay bazares (P. Ag., 260), zaidías (Cabr., 254) y mezquitas (Cabr., 112, 114, 171; P. Ag., 208, 293), desde cuyos minaretos (por alminares, Cabr., 229, 256; P. Ag., 269, 293), los muecines (Cabr., 111; P. Ag., 293) entonan el ezám (Cabr., 111) que llama a los musulmanes (Cabr., 112, 234, 261; P. Ag., 201) para rezar la azala (P. Ag., 212, 214), que dirige el imán (Cabr., 199), según ordena el alcorán (Cabr., 112, 171, 234, 255). Alguna vez aparece un derviche (o) (M. y S., I, 122).

Aparte este léxico, que, si en la mayoría de los casos estaba ya incorporado a nuestra lengua en su época, en otros eran neologismos que aún no figuran en el Diccionario de la Academia, Arolas utiliza otras palabras de origen oriental, aunque no árabe, como el hebraísmo thaled (Cabr., 113); americanismos, como caimán (P. Ag., 211 y nopal (Cabr., 226); lusismos: bayadera (Cabr., 199; P. Ag., 208) y vira (Cabr., 176); junto a vocablos romances para designar a animales exóticos (elefante, gacela, chacal, león, tigre) o vegetales sugeridores de una flora oriental (cinamomo, palmera, sicómoro, mirra, incienso, jenjibre). Todo este vocabulario es una prueba de cómo llegó a identificarse el poeta con aquel mundo que producía en él tan fuerte atractivo. Su empleo es de gran eficacia en la ambientación de las orientales, de una riqueza, en este sentido, que no llega a alcanzar ningún otro poeta. Para valorar en su justa medida lo anterior, basto comparar "La sultana enamorada del cristiano" de Arolas con "Oriental: Duña de la negra toca" de Zorrilla: mientras que el escolapio usa mas de doce términos árabes o de sugestión oriental en su composición,

en la del poeta vallisoletano no pasan de cuatro.

Pero Arolas recurre también a un juego de comparaciones o imágenes inspirado en los procedimientos de la poesía oriental, sea bíblica o genuinamente árabe. Es frecuente la comparación cuyo segundo término es una fiera poderosa, siempre que quiere realzar la fuerza de al quien:

Fuerte como el caimán entre las aguas,  
Y como los leones en la tierra,  
.....  
Nació Gelaledín para la guerra. (48)

Elogia un objeto con sólo nombrar el lugar de procedencia:

Y las perlas no se engastan  
Sino en oro del Ofir (49)

Telas bordadas en Bursa (50)

Lo mismo si se trata de frutos, aves, joyas. A veces, dentro de lo estereotipado de las descripciones femeninas, encuentra expresiones felices para realzar los encantos de la mujer:

Su cintura es una urna griega (51)

Que a veces tienen un regusto bíblico y oriental, en general, evidente:

Luna llena de ventura,  
De azúcar montón nevado (52)

Estos pocos ejemplos muestran, en mi opinión, los procedimientos más característicos de esta parte de la obra poética de Arolas. Recursos enraizados en la tradición, si se quiere; pero intensificados y cuyo fin primordial es aproximar al lector a un mundo lejano, excitante y embriagadoramente sensual, en donde el amor y la muerte se entrecruzan en situaciones límites, patéticas, como en "La muerte de Alí" o en "Amor y muerte", en que Omar paga al sultán de Damasco su propia vida a cambio de ocupar su puesto en el locho de Zoveida:

Arrancado el triste Omar  
De los brazos de Zoveida,  
Cuando despuntó la aurora  
Dio al verdugo su cabeza. (53)

Es cierto que no todas las orientales rayan a igual altura, pero en conjunto constituyen lo mejor de Arolas y, desde luego, lo me-

por que dio el "género", por encima, incluso, de las compuestas por Víctor Hugo. El mismo Lomba, que tan reticente se muestra con el poeta a lo largo del libro tantas veces citado aquí, tiene que reconocer que las del escolapio "exceden a todo lo que imaginó" el francés (54).

"Mourad-Bey", entre lo histórico-legendario y lo oriental.-

A la más que medianamente larga nómina de obras y autores de donde Arolas tomó ideas, expresiones, léxico, imágenes, hay que añadir ahora dos nombres más, que nunca había relacionado la crítica, que yo sepa, con escritor español alguno. Me refiero a Auguste Barthélemy y a Joseph Méry, "hemistiche vivant" del anterior, autores de un largo poema épico titulado Napoléon en Egypte, que dio lugar a otro, también extenso, del padre escolapio, "Mourad-Bey", roscatado en esta ocasión de las páginas del Diario Mercantil de Valencia.

No ocultó Arolas la fuente de su inspiración y honradamente se ñala al lector los fragmentos de su composición en que imitaba la obra de los dos marselleses. Sin embargo, no renunció a desarrollar aspectos sólo apuntados en el poema francés, aquellos que se avenían mejor con sus preferencias temáticas; mientras pasaba como en un vuelo por los momentos en que Barthélemy y Méry habían puesto el acento de lo épico. Su interés por lo anecdótico y sentimental en lugar de lo heroico desenfoca el motivo principal del que Víctor Hugo calificaba de "beau poème" (55).

Napoléon en Egypte fue publicado en 1828. Sus autores partían de un bonapartismo declarado en una época en que resultaba peligroso - así tuvieron ocasión de comprobarlo a raíz de escribir Le fils de l'homme -. Pretendían componer una epopeya que actualizara el género, conservando la integridad histórica, a la vez que buscaban el color local con que ilustrar a sus lectores sobre el mundo en donde se desarrollaban los acontecimientos que relataban. Así lo explican en el Préface que antepusieron a su obra:

"Mais en dégageant notre poème de tous les accessoires de l'antique épopée, il ne fallait ni copier servilement l'historien en gazetier, ni la trouquer par des licences poétiques: entre ces deux écueils était une route à suivre, étroite, mais encore belle; nos juges décideront si nous nous en sommes écartés (56).

Más abajo aclaran que, no obstante conservar "l'intégrité de l'histoire dans ce qui touche spécialement l'armée française", han pretendido onriquocer la pura historia militar con descripciones ambientales

los, con invocaciones de personajes que encarnan "la barbarie et le fanatisme luttant contre la civilisation". Se trataba, pues, de elaborar literariamente un episodio de la historia militar de la Francia contemporánea, en que Oriente y Occidente entraban en conflicto.

Compuesto casi por completo en pareados de alejandrinos, verso que los autores trataban de revitalizar, consta de ocho cantos, cada cual con su título correspondiente: "Alexandrie", "Mourad-bey", "Les Pyramides", "Le Caire", "Le Désert", "Ptolémaïs", "La Peste" y "Aboukir".

El canto segundo del poema de Barthélemy y Méry sirvió de título a la versión de Arolas. Este hecho ya es significativo porque implica un planteamiento distinto del asunto: No es Napoleón el protagonista, sino el caudillo musulmán. Por otra parte, al subtítular el escolapio su poema Canto oriental, insiste en una perspectiva distinta de la que le daban al suyo los redactores del semanario Némosis.

El poeta español utiliza series de endecasílabos pareados, aunque en dos ocasiones cambia esta fórmula estrófica: una, en el "Canto al Profeta", incluido en un episodio de su invención, que introduce en la segunda parte, constituido por siete cuartetos de rimas cruzadas; otra, en el fragmento correspondiente al canto IV del poema francés - en donde también los pareados de alejandrinos son sustituidos por sextetos de arte mayor y monos -, en que el escolapio usa quintetos de esquema ABAAB.

De los ocho cantos de que consta Napoléon en Egypte, Arolas sólo tuvo presentes los cinco primeros, que agrupó en dos partes en su "Mourad-Bey".

En resumen, el poeta de Valencia escogió de la obra de Barthélemy y Méry aquellos aspectos que más aproximaban ese largo poema épico al concepto romántico de oriental, insistiendo más en lo anecdótico que en lo histórico. No obstante, seducido quizá por el atractivo del poema francés, no resistió la tentación de volver a sus endecasílabos largas tiradas del modelo. De ello resulta un desequilibrio entre lo secundario y lo principal en función de lo que para Arolas era más importante: la historia ficticia de la pasión de Mourad -el escolapio ni siquiera adaptó a la ortografía española el nombre del bey egipcio- por Zora. Dicho con otras palabras: en el poema francés, Napoleón y su ejército ocupan gran parte del texto porque desde la perspectiva francesa se narran los hechos y el mundo musulmán tiene una función de antagonista, casi de comparsa; pero en la versión española no suce-

de así, sino que Mourad-Bey es el personaje destacado y, sin embargo, se le dedica menor número de versos, con lo que resulta una composición poco armónica, que evidencia una vez más la incapacidad del autor para la narración.

Arolas inicia su poema con una serie de 36 versos que se corresponden con el apartado del primer canto de Barthélemy y Méry "Voyage de la flotte". Las referencias a la flota francesa, a la geografía, a Napoleón, son idénticas (57). Salvo un pequeño paréntesis (vv. 77-120 de "Mourad-Bey"), el poema español se mantiene fiel a la estructura narrativa del francés: descripción de la escena en que Napoleón arenga a sus soldados, preparativos del asalto a Alejandría, enumeración de los generales franceses, asalto y toma de la ciudad... Tras la batalla dada junto a las pirámides, Mourad, el personaje que Arolas agiganta, se encuentra con El-Modhi, que le augura la derrota del extranjero. El poeta valenciano contrapone aquí las dos figuras más importantes del mundo oriental reflejadas en el poema: Mourad-Bey, guerrero que ha perdido su coraje, debilitado por los placeres del harém, y El-Modhi, verdadero místico de la guerra santa. El ángel del exterminio y de la muerte, como le llama Arolas, exhorta a Mourad para que no desfallezca y evite que sus riquezas y sus mujeres caigan en manos de los "incircuncisos". Esta parte, en que luce mejor que en ninguna otra de las cualidades del autor, es, en realidad, una oriental (vv. 743-995), que desarrolla el contenido de cuatro versos del canto III de Napoleón en Egipto:

Peut-être, en ce moment, dans le sérail d'Hollé,  
Le secret de sa couche est déjà révélé,  
Et, dans son prope lit, ses femmes demi-nues  
Subissent sans effroi des lèvres inconnues !!! (58)

La otra ocasión en que la imaginación de Arolas corre libremente tiene lugar entre los versos 1378 y 1537, y se corresponde con la anterior. Tanto en una como en otra, el estilo orientalista del escolapio es inconfundible. Ambos fragmentos constituyen su aportación al asunto que habían tratado los poetas franceses. Son también, en mi opinión, los dos momentos en que se ve con mayor claridad el cambio de sentido que le da nuestro autor a su modelo: todo "Mourad-Bey" está escrito en función de ese episodio inventado; pero suma 401 versos, lo que supone algo más del 23 % respecto al total. Es decir, 1613 versos de "Mourad-Bey", los que son casi una traslación de los cantos correspondientes de Napoleón en Egipto, tienen una función secundaria, que

diluye por su extensión excesiva lo que para Arolas parecía constituir el tema central y más importante.

Después enlaza de nuevo con el canto V, "Le Désert", y la figura de Mourad desaparece del poema, difuminado en una vaga alusión a la fama que pregona la reorganización de su ejército para vengarse de las derrotas que Napoleón le había infligido (vv. 1558-1589).

Desde el verso siguiente hasta el final, Arolas se limita a seguir al pie de la letra el canto citado de Napoléon on Egypte. Dada la nueva dimensión que pretende infundir al caudillo egipcio, es lícito suponer que se propusiera continuar su Canto oriental, ya que tal como lo conocemos queda incompleto y no justifica demasiado el título. Quizás abandonara el plan por falta de guías, puesto que los autores franceses no le daban pie para seguir por ese otro camino.

Muchos de los clichés lingüísticos que se encuentran en "Mourad-Bey" son repetición de otros acuñados por el poeta en sus orientales, lo que posiblemente indica su agotamiento, su incapacidad o desinterés para inventar nuevas fórmulas. Quizá se deba a que por esa época había perdido para él aliciente el tema oriental. Cabe esta sospecha, si se tiene en cuenta de dos de sus orientales posteriores, "Episodio histórico de Egipto. Sitty Nefisch" y "La odalisca al caudillo francés", guardan una relación evidente con este largo poema y ambas son de calidad inferior a otras fechadas anteriormente.

NOTAS AL CAPITULO SEXTO

(1) CARRASCO URGOITI, MARIA SOLEDAD: El moro de Granada en la literatura.- Revista de Occidente.- Madrid, 1956.- pág. 26.

(2) MENENDEZ PIDAL, RAMON: Flor nueva de romances viejos.- Austral, núm. 100.- Pág. 32.

(3) Op. cit.

(4) Muchos ejemplos pueden citarse aquí, aparte los ya señalados, tanto en prosa como en verso: las Cartas marruecas de Cadalso, algunos romances de García de la Huerta, junto a toda la serie de imitadores, con más o menos acierto, de los romances moriscos.

(5) GALLEGO MORELL, A.: op. cit., pág. 32.

(6) Entre otros, por R. FOULCHE DELBOSC: "L'Espagne dans les Orientales de Victor Hugo", RH, 1897, IV, págs. 83-92; G. PARIS: La Romance Mauresque des Orientales", RHLF, 1899, VI, págs. 333-342.

(7) "The influence of Victor Hugo on Spanish poetry and prose fiction", MIR, 1933, XXVIII, págs. 50-61.

(8) Art. cit., pág. 50.

(9) Vid. Apéndice I, pág. 471.

(10) "Some aspects of the poetry of Juan Arolas", BSS, 1940, XVII, págs. 64-68.

(11) Aunque esto no es una oriental, sino un poema religioso.

(12) Oeuvres poétiques. I.- Préface par Gaëtan Picon. Edition établie et annotée par Pierre Albouy.- Bibliothèque de la Pléiade. Editions Gallimard, 1968.- Pág. 618. (Citaré siempre por esta edición).

(13) Poesías....- Valencia, 1860.- T. III, pág. 284.

(14) Oeuvres, pág. 619.

(15) Oeuvres, págs. 619-620.

(16) Poesías....- Valencia, 1840.- pág. 262.

(17) Oeuvres, pág. 620. Poesías....- Valencia, 1840.- págs. 261-262.

(18) Poesías....- Valencia, 1840.- pág. 223.

(19) "El sultán Golaledín". Poesías....- Valencia, 1883.- pág. 212.

(20) Poesías....- Valencia, 1860.- T. III, pág. 289.

(21) Poesías....- Valencia, 1860.- T. III, págs. 293-294.

(22) Poesías....- Valencia, 1860.- T. III, pág. 254.

(23) Poesías....- Valencia, 1883.- pág. 315.

(24) Por ejemplo, la narración de la Patraña III, que ya he dicho parece ser el origen de la leyenda "El castillo maldito", de Arolas, tiene como precedente remoto la Noche vointicinco.

(25) Vid. Apéndice I, pág. 470.



- (26) Vid. "Juan Arolas", en La poesía lírica y épica en la España del siglo XIX.- O.C., Aguilar, T. II, pág. 1295a.
- (27) Op. cit., págs. 199-200.
- (28) Art. cit., págs. 67-68.
- (29) Poetical Works.- Edited by Frederick Page. A new edition, corrected by Jonh Jump.- Oxford University Press, 1970.- pág. 256b, vv. 439-458 y 466-472. (Cita el fragmento por primera vez MUNDY, art.cit.)
- (30) Poesías.....- Valencia, 1840.- págs. 117, 119, 120 y 121.
- (31) Op. cit., pág. 394.
- (32) Op. cit., pág. 397.
- (33) El tema oriental en los poetas románticos españoles.- Editorial Anel.- Granada, 1972.- pág. 169.
- (34) Oeuvres, pág. 662
- (35) Poesías.....- Valencia, 1840.- pág. 95.
- (36) Obras.- Ed. cit., T.I, pág. 392b.
- (37) Poesías.....- Valencia, 1840.- pág. 246.
- (38) Poesías.....- Valencia, 1840.- pág. 250.
- (39) Obras.- Ed. cit., T.I, pág. 393a.
- (40) Op. cit., pág. 397.
- (41) Poesías.....- Valencia, 1840.- pág. 237.
- (42) De las 56 orientales compuestas por Arolas, 37 son líricas y 19 narrativas. Antes de 1840, escribió 36, de las cuales solamente el 3 % son narrativas, mientras que son líricas el 5 % de las que compuso después de esa fecha.
- (43) "Cuonto de hadas" se llama la que dedicó a Rubió.
- (44) Poesías.....- Valencia, 1883.- pág. 223.
- (45) "Malco: triunfo de la gracia", podría considerarse como una variante en que el cristiano convierte a su religión a la musulmana que le ama.
- (46) Para abreviar, pongo entre paréntesis el nombre abreviado del editor: Cabr., Cabrerizo; P. Ag., Pascual Aguilar; M. y S., Mariana y Sanz; M., Mompió.
- (47) Aunque la palabra muselina proceda del francés moussoline, Arolas la utiliza como tejido propio de la ciudad mesopotámica de Mosul, que dio nombre a esa tela.
- (48) Poesías.....- Valencia, 1883.- pág. 211.
- (49) Poesías.....- Valencia, 1883.- pág. 182.
- (50) Poesías.....- Valencia, 1840.- pág. 234.
- (51) Poesías.....- Valencia, 1883.- pág. 261.
- (52) Poesías.....- Valencia, 1860.- T.III, pág. 266.
- (53) Poesías.....- Valencia, 1840.- pág. 202.
- (54) Op. cit., pág. 196
- (55) Oeuvres, pág. 707.

(56) Napoléon en Egypte/ Waterloo et Le fils de l'homme, / par Barthélemy et Méry; Précédés d'une notice littéraire par H. Tissot, / de l'Académie française; / Edition illustrée par/ Horace Vernet et Hto. Bellangé./ Paris, Ernest Bourdin, Editeur, /Rue de Seine, 51./-330 págs. Grabados fuera de página.-- (págs. XIII-XIV. Citaré siempre por esta edición).

(57) Resumida, reproduzco aquí mi ponencia "Una influencia desconocida en Arolas: Barthélemy y Méry y su poema épico Napoléon en Egypte", presentada en la I Table ronde du Centre d'Etudes Ibériques et Ibéro-américaines de l'Université de Lille.(Lillo, 16-17 de diciembre de 1973). En prensa.

(58) Ed. cit., pág. 67.

VII. DEL IDEAL FEMENINO AL DESASIMIENTO  
DE LO MUNDANO.

UNA valoración de la poesía de Arolas que no atendiera los aspectos extraliterarios que aquí se han tenido en cuenta, preferiría - las composiciones líricas a las narrativas - y de éstas, las "orientales", sobre todo -, y entre las líricas, las "amorosas" sobre las "religiosas". Sin embargo, un enfoque diacrónico, como el que se pretende llevar a cabo en este trabajo, no puede por menos de considerar la poesía lírico-amorosa de Juan Arolas como un eslabón en el proceso de interiorización del poeta. Lírico-narrativo en sus primeros pasos poéticos, rebelde de un instante después, evadido en el tiempo y en el espacio, convierte en expresión poética sus sentimientos íntimos de anhelo de lo inefable, que polariza en una mujer ideal, inaprensible, para aspirar a fundirse con la Divinidad en sus últimos años. Su vena lírica renuncia paulatinamente a los tropos mundanos de los poemas anteriores para convertirse en un canto - que pretende ser magnífico - de la gloria e inmensidad de Dios. De esta manera, el poeta erótico, que alcanzaba su más alto grado de voluptuosidad en las "orientales", daba paso al poeta religioso.

Se justifica así, en mi opinión, el estudio de ambas vertientes - la amorosa y la religiosa - en este capítulo. A pesar de que difieran de técnica, contenido e influencias, no dejan de tener en común un espíritu semejante. En una y otra, el poeta muestra sus tormentos interiores y sus frustraciones. Con más claridad que en los poemas hasta ahora estudiados, un halo de tristeza los envuelve.

#### 1. Poesía lírico-amorosa.--

La tercera faceta de la poesía que Arolas compuso durante el segundo período de su vida literaria está constituida por la lírico-amorosa. Cabe en este grupo un ramillete de poemas más breves que los histórico-narrativos y "orientales", en los cuales la voz del poeta se adelgaza, se hace íntima y logra comunicar sus sentimientos personales

al lector con una delicada emoción de que carecen sus otras composiciones. El verso vibrante y sonoro, rico de color y de elementos arqueológicos o exóticos de las "caballerescas" y "orientales", tiende a desnudarse del efectismo altisonante para cantar en tono menor la melancolía y la tristeza, los ensueños y las ilusiones. El poeta proscinde ahora de contar y describir el mundo exterior, que transmite como narrador, para reflejar su yo esencial.

En la poesía lírica de la primera época, el artificio epistolar o la égloga distanciaba al lector, que no identificaba en ningún momento autor y protagonista. El exceso de resonancia de la poesía latina o española clásica y neoclásica ponía en evidencia el puro ejercicio, debajo del cual no había ningún latido de vida, de sincoridad poética. Y no sólo porque no respondieran las Cartas amatorias o las poesías bucólicas de esos años a una experiencia personal, sino porque, sencillamente, el poeta en ciernes no hacía más que remedar, con pobrísima dicción, un estilo que ya era histórico. En cambio, en los poemas que compuso entre 1836 y 1840, aun cuando la perfección formal no siempre se alcance y la experiencia personal que movió a Arolas a componer los sea de tan improbable verosimilitud como en los primeros, alienta la emoción poética.

Nos encontramos, pues, con una forma de entender el quehacer poético que difiere sustancialmente de la que representaban Rivas, Espronceda, Zorrilla y el mismo Arolas en los poemas citados arriba, que entra dentro de la línea común a un grupo de poetas - Piferrer, Pastor Díaz, Gil, Coronado, entre otros - y "en la que el nombre de Bécquer puede inscribirse como su culminación" (1).

Resulta curioso comprobar cómo difiere el tratamiento del sentimiento amoroso en este grupo de poemas en relación con las "orientales" líricas. Mientras que aquí amor es sinónimo de melancolía, de un estado de ánimo, expresión de un dolorido sentir localizado en el alma del poeta, que lo proyecta en el ideal femenino, abstracto e intangible; allí, amor y placer son equivalentes: la mujer es objeto voluptuoso para los sentidos y a ello apuntan las descripciones de sus encantos, entre los que destaca la insistente referencia al seno, entrevisto siempre medio desnudo, motivo de imágenes y comparaciones cuyo segundo término subraya las sensaciones táctiles o visuales. Claro es que este sensualismo no desaparece en absoluto, pues desde las primeras composiciones de Arolas se encuentra presente como auténtico leitmotiv de su obra, que bien pudiera tener su antecedente en las odas de

Meléndez Valdés (2). Pero ahora hay una insistencia mayor en la consideración espiritualizada de la mujer, en la que se polarizan todas las aspiraciones afectivas del yo. Es ya una literaturización plenamente romántica, de ascendencia platónica, en que la mujer de carne y hueso se esfuma en una problemática corporalidad. Surge en el interior de quien la crea. Difícilmente accesible, se logra, paradójicamente, al renunciar a ella, liberada su imagen-la que lleva dentro el poeta- de las realidades cotidianas. En una palabra, es una invención a través de la cual el romántico busca satisfacer su ansia de infinito.(3)

Este esquema se cumple con puntualidad en los poemas lírico- amorosos escritos por Arolas a partir de 1837. "La Cita", que es del año anterior, refleja una situación intermedia entre la anacreóntica dieciochesca y el poema amoroso posterior. Pero desde "¡Vivo por ti!" y "La tempestad", la mujer es "ángel bello", intermediario entre el hombre y Dios, como se comprueba en el primero de esos dos poemas desde el primer cuarteto:

¿Quién sino tú, mujer encantadora,  
 En el triste abandono de este mundo  
 No repugnó mirar la postrar hora  
 De un proscrito infeliz, de un moribundo? (4)

Obsérvese la oposición de los dos planos: mujer encantadora-proscrito infeliz, moribundo. La redención desde el triste abandono de este mundo se logra por medio de las lágrimas de la amada, que alcanza el perdón divino:

Una lágrima sola te he pedido;  
 ¡Cuánto vale una lágrima! Lo ignoras:  
 Una sola al caer ha morecido  
El perdón para mí del Dios que adoras. (5)

Creo que en estos versos queda clara esa actitud. Aun a riesgo de caer en interpretaciones psicológicas extraliterarias, no se puede negar que existe en ese poema, en que se mezcla lo divino con lo humano, un sentimiento de culpabilidad que precisa del perdón. Pero la súplica para conseguirlo tiene que hacerla alguien que goce de una situación privilegiada de gracia, es decir, la mujer-ángel, encarnación de lo más puro del hombre-poeta. El sentimiento que impulsa al hombre hacia Dios a través de la mujer se hace poesía: amorosa, cuando el poeta eleva a la mujer hasta la categoría de diosa; religiosa, cuando se busca a Dios sin intermediarios. En ambos casos, la poesía

es la expresión de un sentimiento inofable.

En lo que a la poesía lírico-amorosa se refiere, nos encontramos en los balbuceos de la teoría poética becqueriana, plantada en la identidad de los conceptos poesía = sentimiento = mujer, sugerida en la rima IV y sobre todo, en la XXI, y reafirmada en la primera de las Cartas literarias a una mujer (6)

Arolas fue un intuitivo más que un reflexivo de la poesía. Nunca esbozó nada que pueda considerarse como una poética, pues en los breves prólogos o advertencias que antepuso a algunas de sus obras sólo subrayaba la autenticidad de los sentimientos que habían dado lugar a ellas. Acertó, sin embargo, a exponer lo que él entendía por esencia de lo poético en su poema "El encanto". Si en esta composición del escolapio sustituimos la palabra que le da el título por la de poesía, estamos ante una versión primitiva, no estilizada aún, de la rima IV de Bécquer.

Los dos organizan su poema en torno a una afirmación. En el primero, se estructura así:

Dos partes de igual número de estrofas:

- I. Estrofas 1ª-7ª, enumeración de elementos con encanto:
  - " 1ª-3ª, manifestaciones sentimentales del ser humano.
  - " 4ª, percepciones sensoriales e intelectuales.
  - " 5ª, evocación de momentos vividos.
  - " 6ª, contemplación de la naturaleza.
  - " 7ª, " " seres inferiores.
- II. " 8ª-15ª, la mujer que encanta es la musa que mueve al poeta.

Es decir, que el poeta asocia el encanto con la enumeración de una serie de situaciones emocionales, sobre las que destaca la "mirada hechicera" de la amada que le impole a cantar:

Cantor, es tu destino, el genio guía  
A celebrar la cándida belleza,  
Alzate en medio de la Patria mía  
Escondiendo en las nubes tu cabeza,  
Gigante en la armonía. (7)

El poema surge así de la necesidad de dar forma a algo que "es previo o anterior al poema, y más importante que el poema mismo", dicho con las palabras de Simón Pedro Díaz, en su inteligente caracterización de la poesía becqueriana (8).

Bécquer, con una dicción más depurada, en que han desaparecido, como ora de esperar, las resonancias neoclásicas y ciertos res-

bios de la lengua poética de la época de Arolas, pero con la misma intención de asegurar la existencia de lo incógnito - en el caso del escolapio se trataba de definirlo -, plantea en términos semejantes la relación entre cuanto de la naturaleza impresiona al hombre y la poesía. Cambia la estructura sintáctica de la estrofa, que en los quintetos alirados del poema de Arolas es la de una oración atributiva con el verbo ser; en el poema de Bécquer, la estructura sintáctica que se repite en todas las estrofas, menos en la primera, es la de una oración compuesta, cuya proposición subordinada es temporal. Hay también una organización interna más ordenada que va paulatinamente centrándose en el fundamento de la poesía. Consta también de dos partes, estrófica y cuantitativamente desiguales:

I. Presentación del asunto: la poesía existe por encima de los poetas (1ª estrofa)

II. Explicación (estrofas 2ª-5ª):

mientras... haya ... naturaleza (2ª estrofa)  
... misterios para el hombre (3ª estr.)  
... contradicciones íntimas en el ser humano (4ª estr.)  
... amor (mujer hermosa) (5ª estr.)  
habrá poesía.

Se observa, pues, un proceso de interiorización que culmina en el hallazgo del fin último de la poesía: cantar a la mujer. Bécquer repetía en su rima IV la idea expuesta por Arolas treinta años antes, sin que con esto se quiera insinuar que quien tantas veces llenó su cántaro en venero ajenos sirviera de manantial ahora. Simplemente subrayo el valor de precedente que esta parte de la obra de Arolas tiene de la de Bécquer, como ya se ha hecho en más de una ocasión, aunque nunca se ha ido más allá de considerar "A una bella" como una fuente de inspiración probable de la rima XIII.

Si en "El encanto" el poeta escolapio da pie para deducir de sus versos una esquemática teoría de la poesía que lo aproxima a la que más explícitamente expuso el autor de las Rimas, en su famosísima rima ante litteram "A una bella" sintetiza todo cuanto hasta el momento se ha expuesto como rasgos diferenciadores de estos poemas lírico-amorosos en una fórmula de intensa brevedad que conmueve al lector sin necesidad de explicaciones previas, que valoren lo que de otro modo pasaría desapercibido porque ya no sirve para la sensibilidad en que és-



te se encuentra inmerso. En este caso, Arolas acierta plenamente al reflejar en su poema un sentimiento eterno, que supera cualquier fijación temporal. "A una bella" ha pasado a la historia de la poesía lírica española como un poema antológico, imprescindible en toda recopilación del género. Menéndez Pelayo la incluyó por primera vez en Las cien mejores poesías líricas de la lengua castellana bajo el título impropio de "Sé más feliz que yo" y falto de la última estrofa (9). Que está vivo y no es flor seca entre las hojas de un libro lo demuestra Gerardo Diego, quien titula uno de los poemas de Amor solo (1951) con el mismo verso por el que se denomina erróneamente la composición del escolapio, a quien cita y glosa, situando al final de cada estrofa el verso famoso.

Ya indicaba en el cap. I que el poema sufrió otra mutilación importante al recogerse en el tomo II de la edición de Mompí de algunas Poesías de Arolas: desaparecía también, respecto a la publicación periodística, el verso de la Desbordes-Valmore "Sois hereux, plus hereux que moi". De esta manera se borraba un dato importantísimo para estudiar el proceso de creación que llevó al poeta a la confección de la perla de su producción. Tenemos, pues, como ya adelantaba en el cap. I de este estudio, que "A una bella" es, en primer lugar, una glosa de un verso de la poetisa francesa. "Sé más feliz que yo", heptasílabo final de cada uno de los sextetos agudos del poema, es casi una traducción literal del verso citado. Lo curioso es que no he podido dar con el poema de Marcoline Desbordes-Valmore que contiene ese verso (10). ¿Citaba nuestro poeta de memoria? ¿Conocía un poema de la autora que no ha llegado hasta nosotros? La oposición yo / tú es una constante de la poesía amorosa romántica y lo es desde luego en los versos apasionados de esta poetisa. De forma muy parecida al verso anterior se repite en su obra varias veces, por ejemplo, en "Les deux jeunes marinières", "La separation", "La Promenade d'automne" ... Esto nos permite asegurar que Arolas conocía la obra de aquella mujer que tanto gustaba a Baudelaire y que de ella probablemente aprendió ese esquema que luego quintaesenció Bécquer.

A esta influencia, que informa todo el poema, hay que añadir otra, estudiada ya por los críticos que se han ocupado de Bécquer (11), que conecta "A una bella" con la traducción de la composición de Ebn al Rumi "A una muchacha llorando", realizada por el Conde de Noroña (12). Este contacto fue señalado por Gómez de las Cortinas, que descubrió en la primera estrofa del poema de Arolas la misma relación ojos

azules = violetas que aparece en la gasida árabe (13). Es imagen que repite alguna vez el escolapio, como en "La tristeza", en donde además de la relación indicada aparece el tema de las lágrimas de la amada, que la hacen más hermosa:

Bella si risueña estás,  
Y si triste eres hermosa,  
Si pálida y posarosa  
Mucho más.

Como aquel que te crió  
Y que en tus lindos ojuelos  
Puso el azul de los cielos,  
Te amo yo. (14)

De sorprendente parecido en el asunto con la rima XIII de Bécquer.

Si se acepta esta influencia, tan sutilmente disfrazada por nuestro poeta, resulta que esta pieza maestra de la poesía sentimental romántica española es un crisol en donde se funden hallazgos de distintos autores de cultura y época diferentes. Arolas - esta vez sí - supo llegar a una síntesis en que se aunaban la delicadeza oriental, la apasionada naturalidad de la poetisa francesa y el encanto rítmico de sus mejores versos. El poeta, al renunciar a su felicidad en un patético desasimiento del amor mundano, queda espiritualmente dispuesto a sublimar el vacío de su alma y llenarlo de amor divino.

Quizá sea "A una bella" el poema no oriental de Arolas que más elementos orientales contenga. Desde el contacto con al Rumi, pasando por expresiones como "zorzal de indiano suelo", "pagoda solitaria", "rosas del oriente", "adormidera del desierto", "hurí de aroma", "laúd de sándalo", hasta una imagen, también muy repetida por toda su obra, que tiene su origen en el Cantar de los cantares (1, 15):

Tu mirada vivaz es de paloma. (15)

Y, sin embargo, a pesar de los préstamos a que hemos aludido, y de esas expresiones que no suponen novedad alguna dentro de la obra de Arolas, puesto que aparecen en toda ella, "A una bella" alcanza un nivel de sincoridad poética que es el resultado de la feliz conjunción del ritmo, el léxico y el asunto.

Sus siete estrofas se estructuran de manera semejante: los cuatro primeros versos están dedicados a describir idealmente a la "bella" por medio de comparaciones con elementos gratos de la naturaleza. A esos cuatro versos siguen dos que contraponen el plano del yo al

de tú. Quedan así delimitados los dos planos en que se desenvuelve el poema, enlazados por la rima aguda del cuarto y sexto verso, que quiebra el ritmo como se le quiebra la voz al poeta:

Yo el sueño del placer nunca he dormido:  
Sé más feliz que yo.

Esta antítesis, que Arolas había empleado más de una vez, nunca la había expresado con tanta nitidez y eficacia.

El lenguaje metafórico es elemental. Se vale de la comparación como procedimiento para pasar de la amada al plano de la sugerencia, siguiendo de este modo un método indirecto de descripción de su belleza:

Tu párpado ... se parece a la pura y blanca nieve ...  
Se asemeja tu voz ... al canto del zorzal ...  
Bella es tu juventud ... como un campo de rosas ...

Sólo en dos estrofas usa la fórmula A es B, frente a las veces en que se vale del paradigma A es como B. Pero esa simplicidad y ese ritmo tan adecuado producen tal sensación de espontaneidad y de frescura, que parece que nos encontramos ante el poema de un espíritu que muestra al desnudo su horrida incurable de tristeza, y nos conmueve por su sinceridad. Y muy probablemente sea así; pero no por renunciar al goce del amor mundano: ora la suya un ansia de afecto y entrega, de paz y plenitud que nunca alcanzaría, confusamente sentida ahora, y por eso localizada en el ideal femenino, que más tarde buscaría en Dios.

## 2. TERCERA EPOCA: lírica religiosa

El blando halago de las lágrimas de desconsuelo más que de amor, que Arolas literaturizaba en su segunda época, tiene una doble explicación, a mi entender. Por una parte, era la respuesta a una actitud poética que afluía a la lírica romántica, redescubridora de la personalización, o sea, de la identidad entre literatura y vida. Por otra, se trataba de un intento de expresar formalmente un sentimiento latente en su espíritu desde que ingresó en la Orden de San José de Calasanz, pero que los decretos por los que se encaminó la poesía en los años más virulentos del Romanticismo y las mismas circunstancias políticas que afectaron su vida al final de la tercera década del siglo impidieron llevar a cabo. La autoridad del P. Vicente desvió al joven poeta por el camino trillado de la poesía bucólica; luego, su participación en el Diario Mercantil, en plena guerra car-

lista, y cuando aparecían las primeras "orientales" y se difundían los asuntos medievales, inclinaron su musa hacia esos "géneros" de época, de tan buena acogida por el público de la prensa.

La poesía lírico-amorosa de Arolas parece concebirse, pues, como una solución intermedia por parte del autor entre la concesión al gusto de los lectores que sostenían con su suscripción al periódico y una exigencia íntima que le impelía a cantar en tono menor, de acuerdo con sus voces interiores. La tristeza, la melancolía, la soledad que el poeta asocia con el sentimiento amoroso, tencion, a mi entender, una dimensión mayor que ese masoquismo que florece en ciertas manifestaciones del arte romántico: son la expresión de un sentimiento de abandono, cada vez más acuciante en el ánimo del escolapio. Solo entre sus hermanos de Orden, que difícilmente podían comprenderlo; solo entre sus amigos, que no se explicaban su voluntad de permanecer en el claustro; solo y sin afecto humano, quizá desde niño, ¿a quién dirigirse? Desengañado de las vanidades del mundo, arrepentido de sus gestos de rebeldía anteriores, busca refugio, para calmar sus penas, en la Divinidad, cuya imagen espeja la naturaleza:

Salve, padre, señor y Dios eterno,  
Rey de la inmensidad santo y profundo,  
Que haces temblar las simas del infierno  
Y reflejas tu imagen en el mundo. (16)

Se inicia así una tercera etapa en la poesía de Arolas, caracterizada por el predominio del tema religioso sobre cualquier otro. Como más arriba se dijo, el número de poemas narrativos histórico-legendarios o de "orientales" disminuye sensiblemente. Las composiciones recogidas en las antologías de la Imprenta del Constitucional y del editor Mariana y Sanz, agrupadas con la denominación de "Amorosas", no responden a ese título de la misma manera que las estudiadas páginas más arriba, sino que, por el contrario, son poemas en que la ironía, la burla o el humor indican un cambio de actitud que supone un distanciamiento respecto a lo mundano, semejante al que, con matiz ascético, se observa en las poesías religiosas. Dicho con otras palabras, el contenido de la poesía de Arolas desde finales de 1840 hasta que dejó de escribir parecería obra de otro poeta para quien conociera sólo las muestras de los dos periodos anteriores, si no pervivieran muchos rasgos estilísticos comunes.

Circunstancias externas que influyeron en el cambio.-

Además de las enunciadas antes, hay dos que son decisivas para que Arolas diera un nuevo significado a su poesía: el paulatino aumento de la religiosidad, tras los años de liberalismo laico y revolucionario, y el descubrimiento de Lamartino.

La situación política nacional por los años en que se llevó a cabo el proceso desamortizador no era favorable para la expresión lírica de sentimientos religiosos. A ello había que añadir, en muchos casos, una deficiente educación en este sentido - aunque éste no era el caso de Arolas -, sobre todo entre los románticos de la segunda generación, formados en un clima revisionista que en ellos tenía trazas de ignorancia más que de rebeldía, como muy acertadamente apunta Valbuena Prat (17). Pero hacia fines de los años treinta cobra fuerza una mentalidad liberal y conservadora, cuyas figuras más representativas son Donoso Cortés y Jaime Balmes, dentro de la más estricta ortodoxia católica. La religión, vista antes con sospecha por el compromiso de muchos de sus sacerdotes y representantes con la facción carlista, es enjuiciada ahora con serenidad, distinguiéndose entre sus valores espirituales en sí mismos y el uso que los encargados de interpretarla hacen de ellos.

Surge entonces una prensa orientada a difundir los principios de la religión católica y a dar una visión de la cultura desde esta - perspectiva, incorporando a sus páginas ejemplos literarios que subrayan esa intención. Las traducciones de fragmentos bíblicos, de La Mesíada de Klopstock y de "Himnos" de Lamartine alternan con creaciones originales de poetas españoles, clásicos o modernos, que llenan las páginas de esos periódicos.

Por lo que se anuncia en un suelto de uno de sus números, se deduce que La Religión (18), fundada por Roca y Cornet, es la primera revista de ese carácter. Le sucedieron otras que se publicaron en distintas ciudades españolas, como Genio del Cristianismo, Fruto de la prensa periódica y El pensamiento de la nación, algo después, en Madrid; La fe, en Palma de Mallorca; etc.. En Barcelona, a La Religión sucedió La Civilización, en la que intervinieron como fundadores, además de Joaquín Roca y Cornet, Jaime Balmes y José Ferrer Subirana. Basten estos ejemplos para comprobar la existencia de un movimiento reivindicador de lo religioso, atento a conectar las corrientes tradicionales con las nuevas teorías, tanto en el plano teológico como en el social.

Sin duda, esta atmósfera debió de ejercer una influencia nota-

ble en Arolas. Es seguro que al menos con el grupo fundador de La Civilización estuvo en contacto, puesto que en el tomo 3º, correspondiente al segundo semestre de 1842 publicó una elegía fúnebre, como ya he indicado en el cap.I. Difícil sería negar que leyó La Religión, que en Valencia se distribuía por los libreros Malleu y sobrinos.

La segunda circunstancia externa decisiva para el cambio de sentido de la poesía de Arolas entra dentro de la historia literaria y ha sido ya estudiada por distintos críticos (19), aunque no siempre con resultado satisfactorio.

Es cierto que Lamartine escritor político interese en España tanto o más que como poeta y que su éxito se afianzó a partir de la segunda mitad del siglo XIX, según se comprueba en una lista bastante completa de las ediciones de sus obras publicadas en España, citada por Allison Peers (20); pero también lo es que su éxito como poeta tuvo más resonancia de lo que el erudito y crítico supone. Dejando aparte las conferencias a su nombre que aparecen desde fecha temprana en la prensa española, que muy bien pueden no considerarse indicativas por proceder de publicaciones no representativas de grandes sectores de público, no puede pasarse por alto, en cambio, que desde el núm. 8 de La Religión figura en esa revista barcelonesa no sólo el nombre de Lamartine, sino que se cita el Prólogo de las Harmonies Poétiques et Religieuses y se considera al autor como el cantor de "la soledad y la contemplación (que le ) elevan insensiblemente hacia las ideas infinitas; es decir, hacia la Religión " (T.I, pág. 13 ). En los números siguientes se publican traducciones de el "Himno del ángel de la tierra después de la destrucción del globo" y el "Himno a la muerte". Todavía en el T.VIII, correspondiente al segundo semestre de 1840, se comenta La Chute d'un ange.

En La Palma (1840-41), semanario dirigido por José M<sup>a</sup> Quadrado en la capital balear, también se traducen y reseñan obras de Lamartine. Y las imitaciones voladas o explícitamente declaradas son abundantes por toda la geografía española. En El Abencorraje granadino (1844), J.Orellana publica "El cristianismo moribundo", con la indicación "Imitación de Lamartine" (núm.3, págs. 44-46). En Valencia, las páginas de El Fénix, del domingo 26 de octubre de 1845, contenían el poema de Vicente Boix titulado "Armonía religiosa. La Creación", que después recogió con otras poesías de la misma índole en sus Obras poéticas (21). A estos ejemplos hay que añadir otros muchos de autores más conocidos, como Salvador Bermúdez de Castro, Nicomedes Pastor Díaz, Carolina Co-

ronado, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Enrique Gil y Carrasco...Lista que se puede alargar tanto como se quiera y que testimonia una influencia demasiado clara como para dudar de la presencia de Lamartine en la poesía romántica española.

A todo lo anterior hay que añadir las ediciones de una antología del poeta francés, que alcanzó gran popularidad a juzgar por los datos que he podido reunir sobre ella. En efecto, las Poesías que cita Allison Poers fueron reeditadas una vez por lo menos en 1840, y es probable que dos, porque al principios de 1842 se anunciaban en el Diario Mercantil de Valencia (22).

Así, pues, cuando Arolas cambió el sentido de su obra poética en esta tercera etapa, existía una serie de circunstancias que concurrían en un clima favorable para producirse la innovación. Nada más inexacto que lo que escribía Lomba para justificar esta parte de su obra "¿ a qué ese fárrago interminable de sus versos piadosos? Esto, para nosotros, sólo tiene una explicación. Necesitaba el poeta contrabalancear en el ánimo de su público el efecto escandaloso de sus versos de amor, de sus libres narraciones, de sus Orientales muelles y lascivas" (23). El crítico parece olvidar en esta afirmación que el padre escolapio era de un temperamento emotivo, un espíritu receptivo e ingenuo capaz de intuir el cambio de sensibilidad que venía produciéndose en la lírica española. Los asuntos religiosos, tratados reflexivamente, impregnados de un cierto trascendentalismo, se hacían día a día más frecuentes como consecuencia de la fuerza creciente de la reacción conservadora dentro del espíritu liberal, quizá también debido a un agotamiento de lo demoníaco anterior, que dejaba al hombre abandonado en las orillas de un mar sin horizontes.

Todo el temporal de los años 30 había pasado y Arolas busca un punto de apoyo para su vida quebrantada, un motivo que justifique su existencia y la llene de esperanza. Faltaba sólo el maestro que le sirviera de modelo y con quien se identificara temporalmente.

#### La influencia de Lamartine.-

No era tan limitada la fortuna del poeta francés antes de acabar la primera mitad del siglo pasado, como más arriba se ha podido comprobar. Pero, a pesar de los datos presentados, bastaría tener en cuenta todo lo que escribió Arolas a la sombra de Lamartine como para valorar con justa medida su influencia. Y no sólo por lo que en la obra misma del escolapio representa, sino porque éste era la figura más brillante del parnaso edetano y sus posibles aciertos hay que relacio-

narlos con los intentos que en el mismo sentido hacían otros ingenios valencianos, tan directamente vinculados a Arolas como sus amigos Vicente Boix, Alejandro Buchaca y Victorio Giner.

Los bells cantars lamartinians de Arolas constituyen cuantitativa y cualitativamente una parte importante de las composiciones publicadas por éste a partir de 1840 (24). La seducción que ejercía el francés sobre el español es grande y se hace visible en el empleo de palabras tales como "himno", "armonía" y "meditación" formando parte de los títulos de muchos poemas que incluso llegan a ser traducciones de los títulos que Lamartine puso a los suyos. Así, "L'homme", "La providence à l'homme" y "Le temple", incluidos en las Méditations poétiques, tienen muchas semejanzas con "El hombre", "La Providencia" y "El templo", aún en el tratamiento del asunto. Lo mismo ocurre entre "Hymne de la nuit", "Hymne du matin", "La lampe du temple", "Hymne de l'enfant à son réveil", "Hymne du soir dans les temples", "L'Idée de Dieu", "Hymne au Christ", "Eternité de la Nature, brièvement de l'homme", de las Harmonies Poétiques et Religieuses, e "Himno de la noche", "Himno de la mañana", "La lámpara del templo", "Himno del niño al despertarse", "Himno de la tarde", "Pintura de Dios", "Himno a la Divinidad" y "Brevedad de la vida del hombre. Eternidad de Dios".

Pero Arolas no se limita a denominar sus composiciones como lo había hecho Lamartine, sino que traslada series completas de versos del poeta francés a los suyos con escasas variaciones significativas. He aquí un ejemplo, escogido entre otros muchos que se pueden citar:

Cuando se calma el mar, cual urna hirviente  
Separada del fuego que la inflama,  
Y sus ondas nivela blandamente  
Cual manto azul mullida cama;

Cuando al finar la gloria de las tardes,  
Buscando en el pensil ramaje bollo,  
Esconde bajo el ala el pico y cuello  
El ave sin armónicos alardes;

Yo busco tu quietud, mansión sagrada  
Del sumo Dios cuyo poder me asombra,  
Que al fatigado corazón la agrada  
Respirar de tu pórtico a la sombra. (25)

Esos cuartetos iniciales de "El templo" recuerdan indudablemente a estos otros de "Le temple":

Qu'il est doux, quand du soir l'étoile solitaire,  
Précédant de la nuit le char silencieux,



s'élève lentement dans la voûte des cioux,  
et que l'ombre et le jour se disputent la terre,  
qu'il est doux de porter ses pas religieux  
dans le fond du vallon, vers ce temple rustique  
dont la mousse a couvert le modeste portique,  
mais où le ciel encor parle à des coeurs pieux ! (26)

Arolas aprovecha esa visión del templo al atardecer como también refleja la misma sensación de quietud que permito a Lamartine confiarse al cielo:

... Aucun bruit n'a frappé mon oreille;  
le parvis frémit seul sous mes pas mesurés;  
du sanctuaire enfin j'ai franchi les degrés.  
Murs sacrés, saints autels! je suis seul, et mon âme  
peut verser devant vous ses douleurs et sa flamme,  
et confier au ciel des accents ignorés,  
que lui seul connaîtra, que vous seuls entendrez. (27)

Mas aquí, en la quietud de este retiro,  
Su místico volar el alma entiendo,  
Se dilata más fervido el suspiro  
Y un éxtasis de amor el pecho enciende.

No puede aquí llegar el rumor vano  
Del mundo que se agita en su delirio,  
Ni sonido falaz, ni oco profano  
Que cause a la virtud duro martirio. (28)

La intención de ambos poemas cambia después. Mientras que para Lamartine, el clima mágico de la caída de la tarde en el silencio del templo invita al recogimiento para evocar el nombre de Elvira:

... ce nom répété de tombeaux en tombeaux,  
comme l'accent plaintif d'une ombre qui sospire,  
de l'anceinte funèbre a troublé le repos. (29)

para Arolas, la contemplación del templo es motivo de elevación hacia Dios, aun cuando persiste el recuerdo lamartiniano en los siguientes versos, que quizás haya que interpretar como una alusión a las perdidas ilusiones que el poeta ha dejado en el camino de la vida:

Después de idolatrar en mi extravío (sic)  
Una sombra de un bien que me engañaba,  
Dejando el corazón siempre vacío  
Y acreciendo la sed que me abrasaba,

Vengo a besar el sacro pavimento  
Y exhalar en las horas solitarias  
Un suspiro, una lágrima, un acento

Que comprende mi Dios en mis plegarias. (30)

Es decir que si Lamartine eleva su espíritu a Dios para encontrar en esa comunicación consuelo a su dolor por la muerte de la amada, Arolas llena el poema de un contenido exclusivamente religioso, superando el plano de lo mundano ("Después de idolatrar en mi extravío ... ) para alzarse hasta Dios en un diálogo en que sobran las palabras porque basta con la fuerza del sentimiento, como escribe en otro lugar:

En el hombre, es el gemido  
Que su corazón te lanza,  
Que cuanto más puro ha sido  
Mayor bondición alcanza. (31)

A veces, con una simple variación en la estructura sintáctica, nuestro poeta hace suya una estrofa de Lamartine. En el "Himno de la mañana", por ejemplo, escribo:

Ave, céfiro, fuente, insecto, rana,  
Arbusto, flor y reptil y colina,  
Canta, suspira, bulle, zumba y ama,  
Se mece, aroma, arrastra y se ilumina. (32)

Compárese con el siguiente fragmento del "Hymno du matin":

L'oiseau chante, l'agneau bêle,  
l'enfant gazouille au berceau,  
la voix de l'homme se mêle  
au bruit des vents et de l'eau,  
l'air frémit, l'épi frissonne,  
l'insecte au soleil bourdonne ... (33)

Ambos textos constituyen sendas series de oraciones yuxtapuestas, pero el español acumula en los dos primeros versos los sintagmas nominales que se corresponden con los verbales de las dos últimas unidades versales; en cambio, las relaciones sintagmáticas de las oraciones que constituyen la enumeración francesa se presentan en una secuencia progresiva.

Los contactos que se pueden hallar entre los poemas de Arolas y los de Lamartine son muy numerosos. Además de los indicados, existen en una misma composición del escolapio elementos aprovechados de varios de su modelo. Y, al contrario, una idea feliz del maestro se encuentra en varias composiciones del discípulo. Si unas veces puede hablarse de traslación, en otras - las más frecuentes - se trata de pa-

ráfrasis. Finalmente, cabe tenerse en cuenta las reminiscencias semi-inconscientes, según la terminología acuñada por Mundy (34), en muchas imágenes de la lengua poética de Arolas que recuerdan otras de Lamartine: "el lodo del mundo", "llanto de la aurora", "giro del sol", "Cárcel de arcilla" traen a la memoria "globe de boue", "larmes de l'aurore", "tour du ciel", "prison d'argile".

Ahora bien, si consideramos solamente ese aspecto superficial de la subordinación de Arolas a Lamartine, llegaríamos a la misma conclusión de Lomba, según la cual el escolapio fue un plagiario. Sin embargo, creo que el problema es más complejo. Nuestro poeta sigue al francés porque en sus versos descubre un espíritu afín al suyo. Le imita en tantos rasgos de estilo porque, como en otras ocasiones había hecho, pretende aclimatar un "género" en Valencia. Hay que insistir siempre en este punto porque opino que es fundamental para entender la misión del escolapio en la poesía romántica española. Con más facultades que ninguno de los poetas valencianos del momento, se aplicó a introducir entre sus paisanos los géneros más prestigiosos del Romanticismo europeo. Por mediación de él, el Diario Mercantil se convirtió en el portavoz de las corrientes poéticas más modernas. A pesar de que era un periódico de información general, su importancia literaria es relevante, siquiera sea porque acogió en sus páginas la mayor parte de la obra poética de Arolas, que sirvió de ejemplo a otros ingenios valencianos. Ninguna publicación valenciana tiene en ese sentido tanto interés, aunque fuera más específicamente literaria, además de que ninguna tuvo tan larga vida. Pero esa misma misión, llevada a cabo en un periódico diario, dio lugar a una obra en agraz, mal lograda, debido a la sangría continua que supuso para el poeta la publicación frecuentísima de sus poemas. La originalidad indiscutible que suponía en principio aportar nuevos temas y técnicas nuevas, quedaba reducida en la mayoría de los casos a una imitación repetida, que apenas daba tiempo a asimilar lecturas, a pulir versos. Para llevar a buen término ese esfuerzo, era necesario ejercitar la reflexión, solucionar más que acumular. Pero esa labor no fue capaz Arolas de completarla.

En el caso de su lírica religiosa, descubrió uno de los caminos posibles a seguir a través de la poesía de Lamartine. Rezar podía ser cantar en voz baja, como antes lo había hecho a la mujer imposible. Sino que la naturaleza se le presenta como una gran sinfonía que entona alabanzas al Criador y su instrumento registra los tonos enfáticos

del órgano , que a Lamartino le gustaba escuchar a la caída de la tarde en los templos vacíos. Sólo que el escolapio, como organista, no siempre es un experto. Los tonos grandilocuentes de Milton o de San Juan apocalíptico se esfuman en una falta de aliento sostenido. Y sin embargo, "entre lo desigual - escribe Valbuena Prat -, hay en Arolas muchas y silvestres flores rezumando aroma de fervor, en noble melodía lírica" (35).

#### Los temas de inspiración.-

Lamartine le dio la pauta para componer el conjunto más extenso del total de sus poesías religiosas. Aunque en las "armonías", "himnos" y "meditaciones" de Arolas se advierten otras fuentes de inspiración, éstas son esporádicas. Tanto en los asuntos como en la estructura poética, nuestro poeta es deudor del poeta francés.

La contemplación de la naturaleza le hace pensar en la grandeza de Dios. No es, desde luego, un sentimiento de la naturaleza basado en lo cotidiano o inmediato. Por el contrario, el poeta imagina siempre grandes escenarios, espléndidas criaturas llenas de fuerza y hermosura:

Bobiendo luz, el águila pasea  
Del éter el Océano extendido,  
Ocupada tal vez de altiva idea  
De morar en el sol y de hacer nido.

Se espacian los cuadrúpedos veloces;  
Ruge el fiero león de noble raza,  
Y el mundo no distingue entre mil voces  
Otra de mayor brío y amenaza.

El río que dormía sossegado  
Llena el caimán de espuma vacilante,  
Y tiembla el árbol duro que ha tocado  
Con mole ponderosa de elefante.

Extendiendo el pavón sus plumas bellas,  
Copia con delicada miniatura  
Un ciclo de simétricas estrellas,  
Único en elegancia y hermosura.

Son los cedros y palmas altaneras  
Colosos de las auras que los mecon;  
Los cipreses, pirámides ligeras,  
Que todas las distancias embollocen.

Y las plantas acuáticas, nacidas  
En medio de las fuentes y las olas,  
Enseñan con pudor, medio escondidas,  
En urnas de cristales sus corolas. (36)

En una de sus primeras composiciones de este tipo, "Las armonías", escribe:

Gorgeo de avocilla que enamora,  
Canto del ruiseñor que penas calma,  
Vosotros sois la música sonora  
Que extasía el corazón y es dulce al alma. (37)

Pero enseguida cambia de tono y termina el poema con una visión de un Dios temible, más parecido a Júpiter Tonante que al Padre Eterno:

Mas cuando airado Dios omnipotente  
Nubla ese cielo de zafir sereno  
Y le presta la luz del rayo ardiente,  
Por el espacio retumbando el trueno;

Esa voz de terrible fortaleza  
Es un grito de enojo al hombre reo,  
Para el justo una muestra de grandezza  
Y una locción de fe para el ateo. (38)

En síntesis, se contiene en esos versos una de las constantes de la poesía religiosa del P.Arolas. Dios, sentado en su "trono de aurora", impone respeto y admiración, cuando no temor. Aunque hay ocasiones en que el escolapio supera esa impresión y eleva confiado su plegaria, seguro de encontrar eco en el Criador:

Las súplicas oye benigno y clemente  
De un cisne que canta tu gloria en el claustro. (39)

Entre esos dos polos se mueve dolorida el alma del poeta. Si las "armonías" y los "himnos" reflejan en general, una concepción jubilosa del cosmos, en medio de la cual el hombre es la criatura más perfecta:

... el soberano de tus seres,  
Compendio de ti misma (la naturaleza) y tu portento,  
En medio del edén de los placentes  
Fue criado por Dios, y de su aliento. (40)

en las "meditaciones", el optimismo cede ante la tristeza. La miseria y brevedad de la vida, la injusticia y la maldad de los hombres le abocan a un estado de amargo desengaño:

¡Dicha! ... ¡quién es veraz y así te nombra?  
¡Sueño de los delirios más extraños!  
¡En pedestal de flor, numen de sombra  
Visto a dudosa luz de los engaños! (41)

Por todas partes no ve más que ambiciones, conflictos, evidias, debilidades humanas:

¿ Por qué el hombre infeliz del mismo hermano  
Se recata entre hierros y prisiones ? (42)

¿ Qué es lo que viene a ser el hombre triste ?  
Agregado de podro y de flaqueza (43)

"Que todo es vanidad de vanidades", escribe Arolas haciendo suya la sentencia del Eclesiastés, en el último poema citado. Esta identificación con el moralista bíblico, quizás haya que relacionarla también con la dosis de tradición española que campea por sus versos y que lo aleja del modelo francés.

Pero es en las composiciones que llevan el título general de "Flores del alma" en donde más patente queda la intención moralizante. Son poemas constituidos por una serie de máximas aleccionadoras, que abarcan una o dos estrofas, sin ninguna continuidad entre sí, hasta el punto de que podrían considerarse como unidades independientes, ya que ni siquiera responden a un orden interno. He aquí un ejemplo:

Vestida de festín la mariposa,  
No presta utilidad con gracias tantas;  
La abeja, no tan rica ni tan vistosa,  
Saca la dulce miel de amargas plantas.

Cien libros de morales instrucciones,  
Cien Sénecas que expliquen su sentido,  
No podrán corregir con sus locuciones  
Un natural perverso y corrompido. (44)

Pero estas composiciones en que aparece desnuda de todo oropel la intención moralizadora de Arolas constituyen una pequeñísima parte del conjunto total de su producción en esta tercera época. Abundan más las que dulcifican la píldora con una anécdota humorística, de crítica blanda, más acorde con su carácter, como veremos enseguida.

En general, los poemas de fondo moral-religioso son extensos y se caracterizan por un esquema rígido, en el que abundan las digresiones y las descripciones excesivas. El poema suele iniciarse con una visión de la naturaleza, que se ordena en una enumeración de las criaturas. A esta descripción da paso una justificación de la Creación por la aparición sobre la Tierra del Hombre, que no siempre actúa según la intención divina, que es la de obrar de acuerdo con los Mandamientos de la Ley para alcanzar la vida eterna. Interviene entonces

el poeta, quien cansado de las luchas terrenales, va desasiéndose de todo lo mundano en un anhelo de soledad, de tranquilidad de espíritu. Ansia que sólo desaparecerá cuando lo acoja Dios entre su coro celeste. Este final poemático es denominado por el mismo autor como "plegaria" y no es raro que esté expresado hipotéticamente, como en las quintillas siguientes, que recuerdan vagamente los versos de Fray Luis de León:

! Si rompiese yo los lazos  
De mis téticos dolores,  
Y sin sustos ni embarazos,  
Como aroma de las flores,  
Volase a tus dulces brazos !

¡ Si pudiese ver tu faz  
Que enamora serafinos,  
Y en tus reinos de solaz  
Dar principio a aquella paz  
Que no reconoce fines !

¡ Si entre nubes de oro y grana,  
Libre ya de mi sudario,  
Pudiese tarde y mañana  
Entonar aquel hosanna  
Que se canta en tu sagrario ! ... (45)

#### Otros motivos de inspiración.-

Además de las composiciones de influencia lamartiniana, el P. Arolas escribió otras inspiradas en el Antiguo y Nuevo Testamento. Las primera parafrasean escenas bíblicas que dan lugar a poemas enteros del escolapio, como "Saúl" o "La muerte de Saúl" (Libro de los Reyes). "Ezequiel echa en cara a Jerusalén su ingratitud para con Dios" y "El Profeta Ezequiel a Tiro" fueron calificadas por el mismo autor de traducciones y, aunque no lo son exactamente, están basadas en los capítulos XVI y XXVII del Libro de Ezequiel.

La Biblia, que debería de ser lectura frecuente de Arolas, tiene sin embargo una presencia más interesante en su obra como fuente de imágenes. Los poemas citados responden, quizás, a un estímulo exterior en relación con la costumbre iniciada por algunas de las revistas citadas arriba de publicar traducciones de fragmentos bíblicos.

Las dos efemérides más importantes del año cristiano, la del nacimiento y la de la muerte de Jesucristo, dieron pie a una serie de poesías circunstanciales, que seguramente escribiría Arolas por encargo del Diario Mercantil para conmemorar esas fechas. En efecto, todas ellas aparecieron el 24 de diciembre y entre los últimos días de mar-

zo y los primeros de abril, es decir, en Navidad y Semana Santa. Son las menos relevantes de la lírica religiosa del poeta, juntamente con las bíblicas, que tampoco aportan nada nuevo digno de atención respecto a las primeras estudiadas.

### 3. La poesía festiva.-

Aunque nada tenga que ver con los poemas de asunto religioso anteriores, cabe en este capítulo un grupo reducido de poesías del P. Arolas, compuestas preferentemente en esta tercera época, que guardan una relación estrecha con la actitud que considero característica de los últimos años del poeta. Su preocupación por el hombre como criatura de Dios, su sentimentalismo transido de espíritu moral-teológico, le alejaban cada vez más de los temas tratados en las dos primeras épocas. No solamente escribía ahora y menos "caballescascas" u "orientales", sino que las veía desde una perspectiva humorística. Es significativo que de esta etapa sean "El manto encantado" y "La ayuda del Conde de Benavente". La fina gracia de la primera y la sal gruesa de la segunda indican claramente un cambio de actitud, una intención desmitificadora, impensable en las composiciones anteriores a 1840.

Arolas, poeta crítico del Romanticismo español, como ha sido clasificado por los manuales de Literatura, trata en este periodo último de su vida los asuntos amorosos con un desparpajo burlón, subrayando los aspectos ridículos. Del patetismo pasa al escepticismo. De la misma manera que páginas más arriba se ha aludido a la relación Arolas-Bécquer, se podría ahora establecer la de Arolas-Campoamor. Bien entendido que con ello no se quiere entrar, ni hay razón, en un problema de influencias; sino insinuar más bien un precedente del que se denomina creador del realismo poético. No hay duda de que uno y otro llegaran a concebir, aunque con calidades distintas, una poesía prosaica. (46). Este prosaísmo no hay que confundirlo con aquel otro que a veces aparece en las composiciones estudiadas antes, que obedecía a defectos de forma. Entonces surgía a pesar del poeta; pero ahora es el resultado consciente de la elección del asunto. Es en este sentido en el que identifico a nuestro poeta con el autor de las Humoradas.

En "La maestra y las novicias", "La semana", "El matrimonio y el celibato", "Liseta o los cinco pisos", "La serrana", "El tocador de Elisa", "El viejo y las cuentas", "El hombre vivo y muerto", "Cinco meses de matrimonio", la primera de sus "Canciones", Arolas se burla con retazona sonrisa de la vanidad de las hermosas, del egoísmo de



los viejos, de los romilgos femeninos en el discreto amoroso, de la falta de recato de las mujeres - recuérdese el anticlimático final de la égloga "Acteón", ya citada en el capítulo III -, de la tibieza en que desemboca la pasión inicial de los amantes ...

La misma intención burlona tiene "El horóscopo por las cartas", "El juicio del año", "El astrólogo" ... Blanda sátira contra los adivnadores del porvenir. Breves todas ellas y de estructura narrativa, compuestas preferentemente en versos de arte menor.

También aquí se descubren contactos con otros autores, en quienes se inspiró el escolapio, unas veces reconociendo la deuda, como en "La maestra y las novicias", bajo la influencia de alguna composición de Paulina A. de Poitiers; "La semana", imitada de Benjamín L. (?); y "Cinco meses de matrimonio", que, según testimonio del propio Arolas, procede de una obra de Ph. de la Madeleine. Autores los tres de los que no he podido recoger noticia alguna aunque entonces debían de circular con cierto éxito.

Otras veces oculta la deuda, como en "La madre ciega" (Canciones, I) y "El horóscopo por las cartas", que proceden respectivamente de "La mère aveugle" y "Les cartes ou l'horoscope", de J.P. Béranger (47).

No creo que este conjunto deba considerarse como una simple concesión a un público ahito de trascendentalismo o de evocaciones higtóricas u orientales. O, al menos, no sólo desde este punto de vista. Me parece lógico que quien había superado en etapas sucesivas las direcciones de la poesía romántica, adoptara una posición revisionista que venía a desembocar en una doble vertiente: la seria, representada por sus poemas de inquietud religiosa; la humorística, por su poesía afectiva. Haz y envés de lo que hemos llamado desasimiento de lo mundano.

## NOTAS AL CAPITULO SEPTIMO

(1) DIAZ, JOSE PEDRO: Gustavo Adolfo Bécquer. Vida y poesía.- Ed. Grodos. BRH.- Madrid, 1971 (3ª ed. corregida y aumentada).- pág. 135.

(2) Ambos poetas tienen en común, por ejemplo, haber traducido los Basia de Jean Second, lo que sugiere una especial delectación en el goce del amor sensual.

(3) Que en algunos casos esta elaboración partiera de una anécdota concreta o moviera a practicar una mística amorosa planteada en términos semejantes, no hace más que reafirmar lo dicho. En lo que se refiere a Arolas, creo que no hubo más que invención.

(4) Poesías de ....- Mompié, Valencia, 1843.- T. II, pág. 41.

(5) Ibidem, pág. 43.

(6) Vid. el agudo análisis que contiene el cap. V de la obra de J.P.DIAZ, ya citada, págs. 327 y ss.

(7) Poesías de ....- Mompié, Valencia, 1843.-T.III, pág. 62

(8) Op. cit., pág. 327.

(9) Vid. supra, cap. I, págs. 92 - 93 n.

(10) Las ediciones consultadas de la poetisa francesa (Oeuvres poétiques de M. D.- V., 1833-1859. Elégies.- Romances.- Mélanges.- Fragments.- Poésies posthumes.- Paris, Alphonse Lemerre, Editeur.- MDCCC-LXXXVI; y Poésies choisies.- Paris, Librairie Garnier Frères, s./d.) no contienen un verso que sea exactamente el citado por Arolas, aunque si varios poemas con versos muy parecidos. (Mi agradecimiento, desde aquí, a M. PICOCHÉ, que colaboró en esta búsqueda infructuosa).

(11) Vid. GOMEZ DE LAS CORTINAS, J.F.: "La formación poética de Bécquer", en RBD, IV, 1-4, diciembre de 1950.- págs. 77-99; RIBBANS, G.W.: "Bécquer, Byron y Dacarrete", en RL, jul.-sept., 1953.- págs. 59-72; y DIAZ, J.P.: op. cit., págs. 135-136 y 245-246.

(12) Poesías asiáticas, en Poetas líricos del siglo XVIII.-Ed. de D.LEOPOLDO AUGUSTO DE CUETO.- B. AA. EE., Madrid, 1952.- T. II, pág. 474 b.-

(13) Art. cit., pág. 98.

(14) Poesías de ....- Mompié, Valencia, 1843.- T. II, pág. 113.

(15) Ed. cit., T. II, pág. 160.

(16) Poesías del P.....- Pascual Aguilar, Valencia, 1883, pág.

(17) Antología de la poesía sacra española.— Selección y prólogo de ....— Ed. Apolo.— Barcelona, 1940 (1ª ed.).— pág. 44.

(18) La Religión/ Periódico/ Filosófico, Histórico y Literario. Barcelona, Imprenta de Brusi./ 1837.

(19) Vid. LOMBA Y PEDRAJA, J.R.: op. cit., págs. 125-132; ALLISON PEERS, E.: "The fortunes of Lamartine in Spain", en MLN ( dic., 1922), págs. 458-465; y MUNDY, J.H.: art. cit., págs. 68- 72.

(20) Art. cit., págs. 459- y 460.

(21) Obras poéticas de Don ... , cronista de Valencia. Poesías líricas y dramáticas.—Valencia, 1851.— Imprenta del Correccional.— 4 hh + 487 págs. + 2 hh.

(22) La primera edición fue publicada en Madrid : Poesías / entresacadas de las obras/ de / A. de Lamartine / traducidas/ por D. J.M. Berriozábal,/ Marqués de Casa-Jara/ viñeta/ Madrid,/ Aguado, 1839. En la segunda edición cambia el pie de imprenta: ... París,/ Librería de D. Vicente Salvá,/ Calle de Lille, nº 4 / 1840. El periódico valenciano podía referirse a esta última edición, pero resulta algo extraño que mediara tanto tiempo entre la aparición del libro y su anuncio en la prensa. De cualquier forma, es indudable que esa publicidad implicaba la existencia en Valencia de un público que pudiera estar interesado en la lectura de Lamartine.

(23) Op. cit., págs. 120-121.

(24) El juicio es de V. Balaguer y fue citado por vez primera en el libro de E. PIÑEYRO El Romanticismo en España (París, s/ a, pág. 342).

(25) Poesías religiosas, ... de D. J. A.— Mariana y Sanz, Valencia, 1860.— T. II, págs. 43-44.

(26) Oeuvres .....— Ed. cit., pág. 62.

(27) Oeuvres .....— pág. 63.

(28) Poesías religiosas, ... de D.J.A.— Mariana y Sanz, Valencia, 1860.— T. II, págs. 45- 46.

(29) Oeuvres .....— pág. 63.

(30) Poesías religiosas, ... de D. J.A.— Mariana y Sanz, Valencia, 1860.— T. II, pág. 49.

(31) Poesías religiosas, ... de D. J.A.— Mariana y Sanz, Valencia, 1860.— T. II. pág. 54.

(32) Poesías del P. .....— Pascual Aguilar, Valencia, 1883.— pág. 125.

(33) Oeuvres .....— pág. 303.

(34) Art. cit., pág. 72.

(35) Op. cit., pág. 47.

(36) "La Creación", en Poesías del P. ....- Pascual Aguilar, Valencia, 1883.- págs. 17-18.

(37) Poesías del P. ....- Pascual Aguilar, Valencia, 1883.- pág. 4.

(38) Ibidem, pág. 4.

(39) "Canto religioso", en Poesías del P. ....- Pascual Aguilar, 1883.- pág. 9.

(40) "La Creación", ed. cit., pág. 21.

(41) "La dicha", en Poesías religiosas, ... de D.J.A.- Mariana y Sanz, Valencia, 1860.- T. III, pág. 34.

(42) "Fraternidad universal", en Poesías religiosas, ... de D. J.A.- Mariana y Sanz, Valencia, 1860.- T.I, pág. 10.

(43) "Oda sobre la vida humana", en Poesías religiosas, ... de D. J.A.- Mariana y Sanz, Valencia, 1860.- T. I, pág. 100.

(44) Poesías del P. ....- Pascual Aguilar, Valencia, 1883.- pág. 150.

(45) "Himno de la tarde", en Poesías religiosas, ... de D.J.A.- Mariana y Sanz, Valencia, 1860.- T. I, pág. 24.

(46) VICENTE GAOS, refiriéndose a Campoamor, escribe: "No aspira a una simple depuración de elementos, sino a una total transmutación de valores. Lo que se propuso - bien que no lo lograra - era hacer algo que apenas tenía precedentes en la poesía española y que, por otra parte, conllevaba enormes dificultades intrínsecas. Quería hacer nada menos que una poesía realista, una poesía prosaica. ¿ No hay en esto una verdadera contradicción de términos? ¿ Es posible una poesía que sea prosaica sin dejar de ser poesía? Y, de otro lado, ¿ no es toda poesía, por definición, tarea romántica, huida de la realidad? Apurando el asunto, podríamos decir que Campoamor casi pretendió este absurdo: hacer, más que poesía, parodia de la poesía, una poesía que se burla de sí misma, una antipoesía". (La poética de Campoamor.- Ed. Gredos. BRH.- Madrid, 1969, 2ª edición.- pág. 197). Arolas, aunque nunca llegó a expresar una teoría poética, estaba ya en esa línea, cuando escribía estos poemas que aquí comentamos.

(47) Aporta este dato LOMBA Y PEDRAJA, op. cit., pág. 234.